

Université de Montréal

Sous la cloche de verre

Analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internement

par
Marie-Hélène Charron-Cabana

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
En vue de l'obtention du grade de Ph.D en littérature
Option Théorie et épistémologie de la littérature

Juillet 2011

© Marie-Hélène Charron-Cabana 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

Sous la cloche de verre

Analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internement

présentée par
Marie-Hélène Charron-Cabana

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Eric Savoy

.....
Président-rapporteur

Terry Cochran

.....
Directeur de recherche

Lianne Moyes

.....
Membre du jury

Lucie Lequin

.....
Examinatrice externe

Andrea Oberhuber

.....
Représentante du doyen

Résumé

Cette thèse est une réflexion concernant les particularités du langage, principalement de l'utilisation de la métaphore, dans les textes d'écrivaines ayant été internées. Mon analyse considère les œuvres de Janet Frame, Sylvia Plath, Unica Zürn, Emma Santos et Susanna Kaysen, ainsi que d'autres textes étant mentionnés dans une moindre mesure. Le fait d'avoir vécu une expérience de vie extrême, physique et psychique, a des répercussions sur l'esprit et la perception de soi, leurs représentations textuelles, ainsi que le rapport à l'écrit et à la littérature. Des figures subies ou choisies se répètent dans ces textes. Elles renseignent sur ce que ces femmes ont vécu, comment elles ont été affectées et la littérature. Cette thèse est divisée en cinq idées principales concernant les liens entre la folie, l'écriture et les femmes internées correspondant à la division des chapitres. Le premier porte sur la figure de la cloche de verre et ses variations chez diverses écrivaines. Il s'agit d'une métaphore puissante, efficace pour traduire l'état d'esprit de l'internée qui permet d'explicitier l'importance et le fonctionnement de la métaphore, son rôle dans l'écriture et la pensée. Le deuxième traite des métaphores spatiales et des lieux de pensée présents dans ces textes. Il est un examen de comment, alors que l'esprit devient de plus en plus fragile et l'image du corps incertaine en raison des traitements et des conditions de vie imposées, apparaît la nécessité d'un lieu, figuré ou réel, d'où écrire et de comment ce lieu est en relation avec le langage et la structuration de l'écrit et de la pensée. Le troisième porte sur la notion d'abjection. Ces femmes sont considérées, traitées, se perçoivent et vivent comme des animaux, des excréments ou des déchets. Il est une décortication de la représentation de l'effritement des limites de la subjectivité lors de l'internement. J'y explique à quel point l'hôpital pousse la personne vers la saleté et l'animalité plutôt que vers la guérison, ainsi que les conséquences pour la perception de soi que le fait d'être placé hors du social entraîne. Le quatrième concerne la notion d'objet et les processus qui font qu'à force d'être réifiées les narratrices des textes se perçoivent comme des objets plutôt que des personnes. Le rapport que l'esprit entretient avec les objets et l'importance qu'ils ont pour son fonctionnement y sont examinés. Le cinquième traite enfin des réflexions sur l'utilisation du langage, que ces écrivaines ont réalisées, sur les mots et procédés qu'elles emploient pour les communiquer ainsi que sur l'importance du corps

féminin et de la conception de la féminité dans la production des textes et des idées qu'ils portent. J'en arrive à établir à quel point, pour ces écrivaines, la vie dépend du littéraire. Ma thèse démontre comment la littérature leur a fourni un espace d'analyse et de structure de leur personne et de leur pensée, ainsi qu'un lieu de parole émergeant de l'utilisation du langage et des interactions entre l'esprit, les mots et le monde.

Mots clés : Métaphore, internement, folie, femme, abjection, objet

Abstract

This thesis reflects on the particularities of the use of language, especially in terms of recurring metaphors, in the texts of women writers who spent a part of their life in a psychiatric hospital. I question the texts of Janet Frame, Sylvia Plath, Unica Zürn, Emma Santos and Susanna Kaysen. Some other women writers are also examined, to a lesser extent. It shows that the fact of having lived an experience, which I would qualify as physically and psychologically extreme living conditions, affects these writers' mind, the self-perception and their textual representations. It also shows how one's relation to writing and literature is changed by this situation. Undergone, imposed, selected or created metaphors are born, are shown or repeated in those texts. They detail both how these women lived and processed the effects associated to this life, as well as how their writing of these experiences reflects general aspects of literary discourse. This thesis is divided into five main ideas concerning the singular relationship that bonds madness, writing and the experience of living in a psychiatric ward. In the first chapter, I analyze the bell jar figure and its variations according to different writers. This strong metaphor, which is incredibly efficient to translate the internee's state of mind, helps me explain the functioning of metaphor and the crucial role it plays in the writing and human thought. The second chapter looks at spatial metaphors and spatial representations of the mind. It shows how, while the self and its corporal images are becoming more fragile because of the imposed treatments and living conditions, there appears the necessity of a real or figurative space from which to write. This space is in relation with writing, but also with the mere possibility of human thought. The third chapter builds on the notion of abjection. These women were considered and treated as animals, excrements or waste, and they came to see themselves as such. I analyze those representations and also how they figure the dissolution of the limits to one's subjectivity that occurs during the internment. The fourth chapter draws on the object notion and the reification of human existence, through processes of subjective reification, which lead the narrators to perceive themselves as objects rather than people. I also examine the relation we can posit between the mind, the objects it chooses to consider, and how they affect the mind's reflexive operations. The fifth chapter reflects on the use of language, according to the theories developed by these

women writers. It also looks at the importance of the female body and femininity in the production of the texts and the ideas fostered by these concepts. My thesis demonstrates how literature gave them a space to analyze and structure both their self and thought. For these women, literature was also a place to speak from. This possibility emerges from the use of language and from the interactions between the mind, language and the world.

Key words: metaphor, internment, madness, woman, abjection, object

Table des matières

Introduction - Limiter mon propos	1
Chapitre 1 - The Bell Jar : un problème	15
Un changement — La métaphore — Le verre — Le regard étendu — La métaphore de l'esprit — La coupure — L'inconscience et le monde — Le passage vers l'ailleurs — Extensions de la cloche	
Chapitre 2 - Le corps « maison de quelqu'un d'autre » et l'esprit « carte topographique »	72
Une autre forme de cloche — L'écriture — Enfermement et errance — Ailleurs — Les lieux de l'esprit — La chambre — Une autre chambre	
Chapitre 3 - La « femme à barbe » ou le « sac de chair »	130
Nommer la porosité — L'approche de la mort — Y aller — Vivre dedans — En être — Les monstres — Devenir un sac de chair — Quitter l'humain	
Chapitre 4 - Un sac de cretonne rose pour mettre mes trésors	187
Les objets — Matérialiser la langue et la pensée — Parler des objets — La décoration — Je suis et je possède — Quand on n'en a pas — Une possession — Lorsqu'ils s'animent — Soi comme un objet — La poupée — Écrire pour ne plus être un objet	
Chapitre 5 - Le silence, le murmure d'insectes, le cri et l'écriture	244
Le langage et le féminin — Une autre castration — Le langage, la rationalité et la maladie — Se soumettre à l'écrit — Le langage, la mort et le déchet — Le pouvoir des mots — Le langage est un insecte qui survit à l'humanité — Au-delà des mots	
Conclusion - Révoquer en doute	303
Bibliographie	315

Merci à Terry Cochran pour son indéfectible soutien.

Limiter mon propos

(Introduction)

Les écrivaines dont il est question dans cette thèse, principalement Janet Frame, Susanna Kaysen, Sylvia Plath, Unica Zürn, Emma Santos, Leonora Carrington et Anne Sexton ont toutes reçu un diagnostic les identifiant comme ayant une pathologie se situant sur le plan de l'esprit. Elles ont vécu un temps à l'hôpital psychiatrique suite à cette déclaration. Elles ont traité de cette expérience dans différents genres, de l'autobiographie à la fiction. L'objet de cette thèse est de démontrer comment ces écrivaines recourent à des métaphores ayant une charge épistémologique liée à leur internement. En permettant de nommer les états limites décrits par ces femmes, la métaphore offre un soutien à l'esprit contre ce qui le menace dans ces circonstances en lui permettant une expression adéquate et puissante, ainsi qu'en révélant ce qui le forme, l'influence et l'affecte. Les personnages des textes sont représentés comme trouvant, au sein de la littérature et de l'écriture, un lieu où il est possible de continuer à vivre et à penser au-delà de l'environnement extérieur, au-delà de ce qui se nomme maladie mentale¹.

Cette problématique pose diverses questions. Il est difficile de démêler l'ensemble des discours émanant *de* ou portant *sur* la folie ou la maladie mentale. Il y a d'abord le problème du nom. Comment nommer les personnes ayant été classifiées comme telles et les états dans lesquels elles se trouvent? À quel moment deviennent-ils pathologiques? Que révèlent ces situations d'esprit au sujet de la pensée et de l'être humain? Est-ce que la maladie mentale n'est qu'une excentricité de pensée? Mon objet d'étude étant la littérature, la question de quels textes choisir pour les étudier et les représenter se pose également. La pensée des personnes présentées dans ces écrits ne s'explique pas simplement par une maladie ou un trouble. Le mot *folie*, bien que sa définition soit devenue beaucoup plus vaste et moins paralysante, instaure une dynamique. Afin de comprendre les liens existants entre la folie et la littérature, il importe de comprendre la folie comme un discours, une économie sociale dont les présupposés doivent être décortiqués.

¹ Les termes de *folie* et de *maladie mentale* réfèrent, dans cette thèse, à des mots ayant été utilisés pour décrire la forme de pensée de certaines personnes et ne reflètent pas l'opinion de l'auteur.

Il y a eu plusieurs façons d'expliquer ce qui se nomme maladie mentale, mais qui était autrefois désigné par le mot folie. Faire l'histoire de la folie dévoile comment les idées entourant la définition d'un esprit *sain* ont changé. Cela démontre également comment ceux qui furent dits fous ont longtemps été considérés comme des objets et exclus. Cette condition avait pour conséquence qu'ils n'avaient pas de parole. La situation change cependant au XX^e siècle, moment pendant lequel le recours au discours des fous devient systématique. L'explication la plus ancienne de la folie provient de la Mésopotamie où le code d'Hammourabi l'attribuait à l'influence des démons. C'est dans la Grèce Antique, période de développement des sciences, qu'est apparue l'hypothèse que le siège des *dérèglements* liés à la folie se trouvait dans le corps ou le cerveau. Un conflit, opposant un esprit qui ne dépend pas du corps, un principe immatériel, à un esprit n'étant que le résultat d'une activité cervicale, est alors né. L'hystérie, mal d'abord jugé proprement féminin, fut décrite dès l'Antiquité par Hippocrate de Cos. « Hystérique », du latin « hystericus » qui est un dérivé du grec « husterikos ou husteria », signifie utérus. L'hystérie est associée à des convulsions, un comportement excessif ou une agitation extrême. Sa définition a changé au fil du temps. Au XX^e siècle avant J.-C., les Égyptiens croyaient que ce trouble venait d'un utérus *migrateur* ou *vagabond* dont les mouvements expliquaient les *dérèglements* d'humeurs de la femme. Le *mal* provenait alors d'elle-même et se diffusait du corps vers l'esprit. Ils le traitaient en introduisant des vapeurs de plantes dans le vagin. Le mariage est cependant resté le remède le plus commun jusqu'à l'époque d'Hippocrate. Aristote dit, plus tard, que le génie contenait une part de folie. Cicéron affirma que l'erreur provenait de l'homme et devait être guérie par la philosophie. Puis, Soranus insista sur l'importance d'une relation entre le médecin et le patient, ainsi que sur la nécessité d'accorder de l'attention à ce dernier. Saint Augustin écrivit ses *Confessions* qui sont considérées comme la première psychanalyse de soi par l'écriture, établissant ainsi un lien entre l'introspection, la transformation de l'esprit et l'écrit.

Au Moyen Âge, la folie était liée à la foi et pouvait être guérie par les saints. Le péché, celui de la personne, d'un de ses proches ou encore de toute l'humanité, était la cause de son apparition. Divers champs d'étude ou de pratiques, dont la démonologie et les exorcismes, naquirent alors. Les sorciers et les sorcières commencèrent à être persécutés comme origine du mal. Il y eut parfois confusion entre la personne malade et ces figures.

L'accusation de sorcellerie permettait d'exorciser l'angoisse d'une collectivité en identifiant des femmes dont les agissements étaient jugés répréhensibles. Les malheurs du temps, par exemple les grandes pestes, étaient difficiles à comprendre et il fallait leur trouver une origine cachée, un péché hors du commun qui expliquerait la colère divine ayant causé ces fléaux. Jacob Sprenger et Heinrich Kramer, deux inquisiteurs, ont écrit *Le Marteau des sorcières*, un manuel de répression dans lequel ils lient la sorcellerie aux désirs des femmes. Ils y affirment également l'existence d'une zone d'insensibilité sur le corps, ce qui explique pourquoi les femmes identifiées comme sorcières avaient le pubis rasé, c'est-à-dire pour que le diable ne puisse pas se cacher dans les plis de leur sexe. Dérivant de fêtes religieuses et de la fête de l'Âne, la Fête des fous est apparue pour honorer ceux que la société écartait, soit principalement les fous et les pauvres. Le fait de s'occuper des pauvres et des malades est lié à l'apparition des hôpitaux ainsi qu'aux divers groupes religieux qui se sont progressivement établis dans le monde. Si l'histoire des organisations charitables offrant des soins remonte à quelques siècles avant J.-C., il a fallu attendre le XII^e siècle avant qu'apparaissent les grands centres hospitaliers dans le monde occidental. Les malades mentaux commencèrent à y être admis au XV^e siècle. Au XVI^e siècle, les soins et l'observation des malades débutèrent. La maladie mentale fut alors attribuée à une lésion du cerveau, mais une part du dérangement restait causée par une origine divine ou diabolique. La folie devint alors une possibilité pour tous et le fou fut contraint d'occuper une position hors des villes, donc hors du social. Il était nommé fou, puis exclu et condamné à l'errance.

Au XVII^e siècle, une approche plus empirique, réaliste et rationnelle de la psychiatrie se développa. Cette époque est le début de ce que Michel Foucault nomma le *grand renfermement*. Après 1657, sous prétexte de charité, les pauvres, les criminels et les malades furent rassemblés dans des établissements appelés Hôpital Général. Le péché et l'aliénation étaient traités de la même façon, comme s'ils étaient liés. Les fous eurent finalement droit à un lieu leur étant propre, c'est-à-dire l'asile ou l'hôpital psychiatrique. L'hôpital a le problème de tout inscrire dans le registre de la maladie. L'asile évoque quant à lui un abri, un refuge et une paix étant en contradiction avec les témoignages qui l'entourent. Il s'agissait cependant encore une fois d'un espace hors de la ville ou séparé de celle-ci, d'une division qui marque la différence. Ce qui s'est passé, une fois ces lieux

établis, n'était cependant pas mieux que les souffrances liées à l'errance ou au premier enfermement. La réalité était pire, en fait, parce que la personne se trouvait alors immobilisée et soumise de force à des traitements. Même si ce siècle est celui de la raison, centré sur la science, la littérature et la philosophie de cette époque ont apporté beaucoup à la compréhension des maladies mentales. La remise en question du savoir se faisait alors selon le raisonnement basé sur l'observation et l'approche scientifiques. Dans le *Traité des passions* et le *Traité de l'homme*, Descartes dit qu'il existe dans chaque personne, une *substance pensante*, l'*âme* et que celle-ci n'a aucune action sur le corps. Il concevait donc l'être humain comme composé de deux parties séparées. Pour lui, celui qui pense ne pouvait pas être fou. Le fou fut ainsi privé de la possibilité de penser, ce qui implique que les productions de son esprit n'ont pas de valeur. Spinoza s'opposa à cette séparation de l'esprit et du corps. Pour lui, ils sont liés et ce qui arrive à l'esprit peut s'expliquer par une relation de cause à effet, bien que certaines causes demeurent obscures. Robert Burton rédigea, durant ce même siècle, *L'anatomie de la mélancolie*. Il y décrit les symptômes de cet état et proposa la confession du chagrin à un ami comme traitement. Cet ami peut être remplacé par un médecin qui devient l'équivalent de la conscience. L'idée d'une guérison qui passe par la parole commença à émerger.

Au XVIII^e siècle, à la Salpêtrière, Philippe Pinel libéra ceux qu'il nommait les aliénés de leurs chaînes afin de servir ses idées. Il proposa un traitement plus humain sur le plan corporel, mais dans lequel l'aliéné devait être convaincu du fait qu'il avait tort. Ce geste, cette libération présentée comme une révolution, oubliait qu'à Valence, les chaînes avaient été enlevées aux malades au XV^e siècle. À la Salpêtrière, des prostituées, des criminelles et des aliénées, donc les femmes dites irrécupérables, se retrouvèrent regroupées, comme si elles partageaient les mêmes responsabilités et souffrances. Jean Étienne Dominique Esquirol remplaça Pinel en 1810. Il est à l'origine de la création des bâtiments qui reçurent le nom d'asile qui est devenu obligatoire en 1838. C'est également l'année pendant laquelle la loi qui devait faire officiellement du fou un malade mental fut instituée, rendant la folie moins menaçante en l'inscrivant dans le registre de la maladie. Avec l'asile est apparue, dans une forme plus définie, la discipline qui allait porter le nom de psychiatrie. Diverses catégories comme celles de curable et d'incurable furent établies, ainsi que la division des lieux par types de maladies. Celles-ci correspondaient à des

quartiers d'habitation différents. Bien que dénoncées, ces séparations furent partiellement maintenues et sont dépeintes dans les textes de Janet Frame. Les traitements dispensés dans les asiles ont longtemps semblé être destinés à punir plutôt qu'à soigner. L'asile fut rebaptisé hôpital psychiatrique en 1937.

Le XIX^e siècle fut celui de la construction des grands hôpitaux dans lesquels les écrivaines analysées dans cette thèse furent internées. Des traitements plus scientifiques et plus humains y furent offerts aux patients. L'internement féminin augmenta à partir de 1849 en raison de l'idée voulant que la supposée faiblesse constitutive du corps féminin implique une fragilité de l'esprit. La folie fut alors rattachée aux menstruations qui sont associées à la putréfaction du corps. Il y eut, à ce moment, une augmentation des internements à la puberté, après la naissance du premier enfant et à la ménopause. Dans cette vision, bien qu'elles puissent également donner la vie, les femmes portaient la possibilité de la corruption au sein de leur corps d'une façon plus marquée que les hommes. Les hôpitaux comme la Salpêtrière, ancien hôpital pour prostituées où les maladies vénériennes étaient soignées, sont reliés à une transition entre le fait de concevoir la folie comme un mal physique et celle de la penser comme provenant des idées, d'un défaut de moralité. Cette position impliquait aussi que l'appropriation par les femmes de traits, comme l'agressivité ou l'intellectualité, jusqu'alors considérés masculins, était signe de folie. Une majorité de célibataires était encore à noter parmi les internées, comme si l'absence d'un rôle social précis et fonctionnel, par exemple celui de mère et de femme au foyer, entraînait un dérangement de l'esprit. Les figures d'autorité de l'asile réprouvaient aussi l'imagination et le travail intellectuel. La littérature n'y était généralement pas permise parce qu'elle prédisposerait à la folie en risquant d'exalter l'intellect et l'imagination. Cette conception sous-tend l'existence d'un lien entre la fiction et la folie. L'alliance des idées de la nature fondamentalement mauvaise de la femme et de la possibilité qu'elle fasse un usage néfaste des livres, ou que ceux-ci accentuent ce *nuisible penchant*, n'aida pas l'intégration des femmes au sein du monde littéraire. C'est également à cette époque que le nombre d'intellectuelles augmenta. Jean-Martin Charcot finit alors de lier les femmes et la maladie mentale dans l'imaginaire collectif par ses exhibitions d'hystériques.

Le XX^e siècle a vu la naissance et le développement de la psychanalyse. Parallèlement, une autre théorie est apparue : celle du malade mental comme être inférieur devant être éliminé. L'euthanasie des malades mentaux par les nazis est un exemple des effets de cette conception. C'est après la deuxième guerre mondiale que les traitements par médicaments commencèrent. Les années soixante furent le berceau de l'antipsychiatrie selon laquelle la psychiatrie n'est pas une science et vise un contrôle de la société. Cette époque est également celle de l'apparition de la psychiatrie de secteur, qui permet de prendre en charge des malades à l'extérieur de l'institution hospitalière. Elle pose néanmoins d'autres problèmes, dont celui de l'encadrement des patients.

Cet aperçu historique des principales idées ayant accompagné la folie, puis la maladie mentale au fil du temps, montre l'origine des liens existants entre la féminité, la pauvreté et certaines différences, par exemple la criminalité. Il permet de comprendre comment des personnes ont été mises à l'écart et traitées comme des objets. Il dévoile également l'entrelacement étroit du langage et du littéraire avec l'histoire de la pensée et de ses troubles. Les exemples de représentations littéraires de la folie sont légion. Shakespeare a entre autres mis en scènes plusieurs personnages aux prises avec des conflits psychiques pouvant mener à la *perte* de la raison. Cervantès présente, dans *Don Quichotte de la Mancha*, un personnage réunissant des caractéristiques d'un esprit pouvant être dit *troublé* avec celle d'un esprit jugé plus *sain*. Le problème est qu'il s'agissait encore de représentations de fous les inscrivant comme des objets dans des récits.

À la Renaissance, en 1494, Sébastien Brandt, a écrit le poème *La Nef des fous (Das Narrenschiff)*. Ce texte montrait toutes les sortes de fous de l'humanité et était porteur d'une nouvelle conception de la folie. Dans cet écrit, le poète se déclare fou et est le premier à monter. La nef emporte à la fois les puissants, les paysans et les roturiers. Érasme publia par la suite *L'Éloge de la folie* en 1511. La folie y est dépeinte comme une femme et elle peut tout dire. Elle critique le monde et ceux qui le peuplent. La folie fait alors partie de la nature humaine. Le sens dans lequel elle est entendue est très large et peut être le sort de tous. Dans ces deux textes, chacun doit pouvoir se reconnaître dans l'image des fous offerte. Puis, dans son *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*, Philippe Pinel a exposé comment il était possible de changer la *chaîne vicieuse des idées*. Il a donc enlevé des chaînes physiques pour en mettre d'autres psychologiques.

Selon cette conception, la parole du malade n'a pas de valeur. Il doit se soumettre au langage d'un autre. C'est Freud qui redonnera de l'importance au discours du patient sur lui-même. Il le fait sous l'influence de Josef Breuer qui prônait un traitement par la parole. Il montre également la part d'inconscient qui entre dans la pensée et dans l'utilisation du langage. Freud était expert dans le maniement de la comparaison. Il fit appel à la littérature pour nommer et expliquer ses concepts et idées, ce qui traduit l'importance qu'il lui accorda en tant que révélatrice de certains aspects de la nature humaine. Dans *Le malaise dans la culture*, il remet en question le rapport de l'humain à son animalité et à ses pulsions, ce qui rejoint la conception de la raison utilisée dans cette thèse. Foucault montra ensuite, dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, comment les fous ont été exclus de la société. Il posa le problème de la dualité entre la répression et la charité liées à la figure de l'hôpital. Dans *Le pouvoir psychiatrique*, il analysa comment les dispositifs de discipline et de pouvoir réservés au traitement de la folie ont mené au *savoir* qu'est la psychiatrie.

Sur le plan de l'analyse littéraire, dans *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar décortiquèrent certaines des métaphores dominantes dans la littérature des femmes du XIX^e siècle, dont celles de l'ange et du monstre. Elles en firent une analyse féministe qui explore l'influence que ces métaphores ont eu sur le plan des idées concernant la féminité et la production littéraire qui en découlent ou s'y opposent. Dans *The Madhouse of Language: Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*, Allan Ingram a analysé la spécificité du langage des internés entre la fin du XVII^e et le début du XIX^e siècle. Ce langage s'inscrit principalement sous le signe de la répression. Il montre également les particularités du discours entourant ceux qui vivent la maladie mentale. Ce livre décrit la relation existant entre la folie et l'autorité du langage. Le langage littéraire y est conçu comme une maison alors que celui des médecins est dépeint comme une prison. Récemment, Martine Delvaux a écrit *Femmes psychiatisées, femmes rebelles, De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Dans ce livre, elle isole la part féminine de l'histoire de la folie et analyse comment la folle est un personnage construit par les institutions (psychiatrique, psychanalytique et littéraire), ainsi que l'expression de cette folle par l'entremise de la narration autobiographique. Dans son livre *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, Simone Oettli-van Delden émet

l'hypothèse que Janet Frame aurait simulé la schizophrénie afin de pouvoir intégrer le milieu de la maladie mentale pour pouvoir écrire à son propos. Elle examine les procédés langagiers utilisés par Frame pour construire ce qu'elle nomme un langage de la maladie mentale. Enfin, en 2010, Michèle Nevert a publié *Textes de l'internement, Manuscrits asilaires de Saint-Jean-de-Dieu*. Ce livre présente des lettres d'internés ayant été retrouvées dans les dossiers des anciens patients. Elles témoignent des expériences que ces personnes ont vécues et de la compréhension de leur situation qu'elles avaient. Plusieurs des métaphores analysées dans cette thèse sont présentes dans ces lettres.

Cette thèse a pris naissance au sein de tous ces discours qui remplissent très bien leurs objectifs, que celui-ci soit d'établir une définition, de proposer un traitement contre les maladies de l'esprit ou encore de tracer l'histoire des textes de l'internement et leur rôle dans l'histoire littéraire. Les textes d'Antonin Artaud diffèrent de ceux précédemment cités. Ils sont exemplaires de l'interné qui écrit, de la personne qui trouve sa voix malgré le discrédit attribué à sa parole et son esprit. Il existe enfin plusieurs autres auteurs qui ont tenté d'approcher la nature de la maladie mentale dans leurs textes. J'ai choisi de me pencher sur les écrits des femmes parce que ceux-ci présentent des particularités. Ma thèse approche les textes de l'internement d'une autre façon. Dans celle-ci, la folie désigne des états de pensée qui seront jugés extrêmes si envisagés dans une perspective au sein de laquelle la rationalité domine. Les faits sont cependant plus complexes qu'une question de perspectives divergentes. Ces états furent jugés assez *anormaux* pour que ces écrivaines soient forcées de passer une période de leur vie à l'hôpital psychiatrique.

Dans les textes principalement cités, l'hospitalisation joue un rôle central en raison de l'environnement dans lequel les narratrices se trouvent, mais aussi parce qu'elle influence la pensée. La description du temps passé à l'hôpital est la mise en scène d'un espace de la différence et de la maladie qui permet d'affirmer des idées concernant la société, la condition féminine, l'humain et la pensée. L'internement peut être rangé dans une catégorie d'expériences que je désigne comme *extrêmes*. Le terme d'expérience signifie à la fois le fait d'éprouver quelque chose et un événement vécu. Ces deux sens impliquent une transformation de l'individu. Cette métamorphose peut être un apprentissage ou une modification du savoir ou de l'état d'une personne ou encore une altération de sa perception d'elle-même. L'expérience inclut à la fois la connaissance,

l'apprentissage et l'enseignement. Le terme *extrême* suppose une limite, une fin, ce qui s'éloigne de la moyenne au plus haut point, ce qui est au-delà de toute mesure. Ces définitions mettent déjà à jour un des principaux problèmes contenus dans cette thèse : celui de la définition et des extensions métaphoriques de sens. Un mot a une définition et il a des usages. Lorsque l'usage est changé, par exemple lors de la construction d'un trope, une autre couche de sens est ajoutée. Il est fréquent de désigner cette opération comme étant celle par laquelle le mot acquiert un sens figuré. Il est trop souvent oublié que ces sens peuvent devenir propres et qu'il ne s'agit pas d'une utilisation extraordinaire du langage.

Les extrémités auxquelles ces femmes se sont trouvées confrontées sont difficiles à imaginer. Elles ont d'abord été retirées du monde, conduites dans un endroit où d'autres femmes se comportaient encore plus *bizarrement* et étant souvent sale en raison du manque de soins, mais aussi du peu de capacité à maîtriser les fonctions corporelles de certaines personnes étant jugées atteintes mentalement. Un lieu où régnait la violence sous diverses formes, dissimulées ou évidentes, où elles n'existaient pas, sauf en tant que *cas*, où leur parole n'avait aucune valeur puisque qu'elles étaient identifiées comme malades mentales. Une place où elles ont été forcées de cesser d'être qui elles étaient, ainsi que la façon dont elles l'étaient sous l'influence d'un traitement devant les *améliorer*. Ma thèse prend pour acquis que ces femmes ont vécu une situation dans laquelle l'esprit atteint une limite. Il ne s'agit pas de celle de la perte de raison, mais plutôt de celle de la perte d'humanité. Elles ont appris, noté et pensé à partir de cette expérience pour écrire des textes et retrouver un droit d'existence et de parole. Leurs œuvres sont des réflexions et des enseignements sur l'internement. D'autres ont déjà dénoncé les horreurs de l'internement avant moi. Je n'en parle que lorsque cela est nécessaire à mon argumentation, particulièrement dans les chapitres trois et quatre pour montrer comment le milieu influence les métaphores, comparaisons et autres tropes choisis ou subis lors de la rédaction des textes. Le fait d'avoir été interné imprègne l'être de ces écrivaines et ce qu'elles écrivent. Je me concentre sur les récurrences et les parentés entre ces écrits et je construis une réflexion à partir de ces points communs qui sont là, eux, quelles que soient les variations dans les détails des circonstances exactes de la rédaction des textes.

Il existe, au sein des idées, une opposition devenue classique entre la raison et la folie. Elles ont été et sont encore trop souvent pensées comme des opposés, ne serait-ce que dans une expression commune telle que « le génie frôle la folie ». Il y a alors établissement d'une limite entre les deux domaines, et ce, indépendamment du fait qu'elle puisse être mince ou poreuse. Ce genre de lieux communs est constamment véhiculé, sans réflexion, et ils conditionnent la compréhension du monde et des personnes côtoyées tous les jours. Lorsqu'une personne est dite folle, elle est recouverte de présupposés qui découlent de cette supposée division. J'espère que mon travail contribuera à effriter un peu cette limite, l'idée qu'il y a de telles séparations au sein de la pensée. Dans cette thèse, ma lecture montre ce que ces femmes ont écrit, analyse leur propos et une pensée est produite à partir de leur discours. Cette thèse se veut donc un portrait de l'écriture résultant de ces circonstances et un essai traitant de la parole et des textes des écrivaines ayant été internées, ce qui soulève également le problème du lien entre les femmes et l'écriture. L'étymologie du mot hystérie témoigne du fait que la féminité et la folie ont été liées. Il existe également plusieurs images, croyances ou idées négatives rattachées au corps féminin qui sont examinées dans cette thèse. De plus, le rapport au corps change lors de l'internement et ces changements renseignent sur son lien avec la pensée, de leurs relations réciproques. Le corps et la perception de celui-ci possèdent une influence indéniable sur l'écriture et la conception du monde. Les changements liés à l'internement et leurs représentations dans les textes informent au sujet de ce rapport entre le corps, la pensée et l'espace. Le fait de vivre l'expérience de l'internement a un effet sur la pensée. Que ces femmes aient été internées en raison d'un trouble, d'une maladie ou d'une erreur de diagnostic simplement causée par une trop grande différence d'avec les autres, reste indifférent, même si je n'en nie pas l'importance ou les effets et conséquences dans leur vie. Ils sont évidents et terriblement tristes. Il reste qu'une fois le corps enfermé, contenu, c'est l'esprit qui erre, qui cherche à se construire ailleurs et autrement, au-delà des traitements qui lui sont imposés. Il trouve son espace de déploiement dans le texte par l'intermédiaire de la métaphore, des autres tropes et de la représentation du rapport au littéraire que les personnages entretiennent.

Pour l'expliquer plus précisément, cette thèse se concentre sur le langage utilisé par ces femmes et ses particularités, comment il s'articule et crée. Une question me faisait et

me fait toujours réagir dans leur écriture. Elle se trouve au sein de ce langage, dans ce qui le constitue, l'anime et le définit, dans ce qui en fait un véhicule, un moteur et l'image de la pensée. Ces femmes ont écrit des livres avant, pendant et après avoir été à l'hôpital psychiatrique. En plus de ces expériences, ce qui les relie concerne l'usage qu'elles font des tropes, plus particulièrement de la métaphore. Cette utilisation s'explique en partie par le fait qu'il est difficile d'écrire la souffrance ou les modifications du sentiment interne, de la perception de soi, du monde, des autres ou de l'esprit. Les transformations subies se situent dans le domaine de l'affect, du senti, dans le difficilement communicable. Ce sont des changements, émotions, bouleversements, qui n'ont rien à voir avec quelque chose de connu pour la plupart des individus, ne serait-ce qu'en ce qui concerne leur intensité. Il est impossible de les nommer ou de les décrire directement. Il y aurait toujours trop de matériel et de composantes de l'expérience laissés de côté. Cette difficulté d'expression ressemble au fait de tirer et de manquer sa cible de quelques centimètres. L'objectif est visible, mais le tir reste à côté du centre. Le trope permet de l'atteindre ou de l'approcher davantage, selon les circonstances. Ces femmes ont vécu des expériences extrêmes qui ne sont pas nécessairement rationalisables, si la raison est conçue comme maîtrise, absence d'imagination, détachement du corps. Ces expériences relèvent de la raison seulement si elle est conçue autrement. Il faut, pour être en mesure de décrire et communiquer ce vécu, utiliser des tropes. Il faut, pour lire cette thèse et en comprendre la portée exacte, arrêter de concevoir les tropes comme exceptionnels ou seulement liés au littéraire. Leurs fonctions dépassent largement ce qui est identifié comme littéraire.

J'ai adopté, pour mon analyse et ma réflexion, les idées, concernant les tropes et leur rôle dans la pensée et la perception du monde, ayant été principalement théorisées par George Lakoff et ses collaborateurs, ainsi que par plusieurs chercheurs rattachés à diverses disciplines réunies sous l'appellation de sciences cognitives. Je les ai liées aux miennes, à ce que j'avais appris, pensé, et j'ai appliqué l'ensemble à l'analyse des textes des femmes ayant vécu l'internement. Ces théories, qui sortent des modèles opposant la pensée et le corps, l'homme et l'animal, permettent de penser différemment la distinction entre la raison et la folie, ainsi que les discours qui les entourent, en proposant un modèle d'esprit incarné. Ces oppositions ont engendré et justifié pendant longtemps les traitements réservés à ceux qui ont été appelés fous, ainsi que leur perception d'eux-mêmes. La raison

a souvent été considérée comme ce qui caractérisait l'humain. Ceux dont la forme de pensée ne correspondait pas au modèle dominant, n'étaient tout simplement pas des êtres humains ou étaient perçus comme inférieurs. Dans de rares cas où la folie a été conçue comme une manifestation divine ou une sagesse, ils possédaient un savoir supérieur. Définir autrement la raison permet de poser un regard différent sur les textes des personnes ayant été désignées comme folles. Cette thèse présuppose que la raison est imaginative, incarnée et métaphorique. Elle a longtemps été pensée autrement et les institutions présentes dans le monde sont encore porteuses de cette raison éthérée et froide qui divise, sépare et coupe, voire tue. En liant davantage la raison au corps, il est possible de diminuer l'écart entre l'homme et l'animal, mais pas d'une façon qui justifierait des comportements pouvant être dits *sauvages*. Il y a récupération d'une partie de la nature animale, ne serait-ce qu'en reconnaissant davantage l'influence de l'environnement et du corps sur la pensée. L'espace dans lequel se trouve la personne qui écrit ou les personnages qu'elle met en scène a donc certains effets sur la pensée et sur ce qui sera écrit. Les implications de ce rapprochement sont davantage expliquées dans le troisième chapitre.

J'ai eu recours à la théorie de la métaphore de Lakoff et Johnson parce qu'elle me donnait les bases théoriques permettant de penser ces changements dans le rapport au corps, à la pensée et au langage. Leur conception de la métaphore et des tropes de façon plus générale, m'a permis de dépasser les oppositions entre le langage littéraire et quotidien afin d'approcher de plus près les textes de l'internement. La maladie mentale affecte le rapport à soi, au monde, ainsi qu'à l'écriture. Ils présentent une vision du langage qui démontre à quel point les métaphores sont nécessaires à l'esprit et à la conceptualisation. Cela fournit les moyens d'analyser une expérience aussi totale et extrême que celle qui est racontée par les femmes dans les textes étudiés. Elle offre également un point de comparaison pour l'analyse des variations de forme de pensée et de perception présentes dans ces écrits. La remise en question de la possibilité d'être objectif qu'ils ont opéré valide quant à elle mon entreprise en mettant en lumière le fait que chacune des idées et représentations que nous croyons propres à notre pensée sont en réalité influencées par les métaphores qui les sous-tendent. L'analyse des métaphores des textes des écrivaines ayant été internées est alors nécessaire à l'atteinte d'une connaissance plus profonde de l'internement et de ses effets. La définition de la raison que je propose

provient enfin également des résultats que Lakoff et Johnson ont obtenus dans leurs recherches.

Plusieurs autres penseurs m'ont beaucoup aidée dans ma démarche. J'ai fait appel aux textes de Julia Kristeva, de Mary Douglas et de Georges Bataille pour la question de l'abjection, son origine, sa définition et les risques qu'elle présente pour le sujet y étant exposé ou se trouvant en celle-ci. L'œuvre de Mikhaïl Bakhtine, m'a fourni des concepts pour penser le rapport à soi et à l'autre, la définition et l'établissement ou la porosité des limites entre ceux-ci, ainsi que l'importance de ces notions pour la subjectivité. J'ai pu élaborer et étendre ma conception des rôles que jouent les objets pour l'esprit à partir du livre *Le système des objets* de Jean Baudrillard. J'ai également été en mesure de proposer une autre définition des limites et relations entre les sujets et les objets. Les analyses de certaines métaphores faites par Martine Delvaux, par exemple celle de l'asile comme lieu de spectacle et de monstration, ainsi que celle de la métaphore de la carte topographique dans l'œuvre de Susanna Kaysen, ont été utiles à ma réflexion et mon argumentation. Le fait qu'elle démontre, dans son livre, à quel point l'hôpital est un lieu de transformation et de mort a également influencé mes recherches.

En combinant les approches de ces différents auteurs, j'ai développé, dans cette thèse, une méthode d'analyse de texte qui s'apparente à la philosophie analytique. J'ai répertorié nombre de métaphores qui se répétaient dans les textes écrits par des femmes ayant vécu une partie de leur vie à l'hôpital psychiatrique. J'ai ensuite regroupé ces métaphores dans des ensembles à partir des idées principales qui les sous-tendaient. Ces récurrences m'ont fourni la division de mes chapitres. J'ai ensuite examiné ces idées afin d'en extraire les pensées sur le monde et sur l'internement, ainsi que sur la représentation de soi, que ces métaphores contenaient et véhiculaient. Cette analyse m'a permis de relever nombre de problèmes dont ces textes portent la trace. Le langage, par ses fonctions et les processus qu'il met en œuvre, influence ou détermine la vision du monde. L'analyse des métaphores récurrentes permet d'identifier ce qui compose l'expérience de l'internement, les liens qui sont établis avec l'expérience personnelle ou encore les vécus, qui sont imaginés ou réels, d'autres personnes représentées au sein de la littérature.

Même si ma réflexion porte également sur d'autres tropes, la métaphore, le rôle qu'elle joue pour la pensée et dans ces textes en particulier, est la question centrale de cette

thèse. La réflexion de Lakoff et Johnson s'appuie sur la conception de l'esprit incarné des sciences cognitives. Elle soutient que la plus grande part de la pensée est inconsciente et que les concepts abstraits sont largement métaphoriques. Il y a ainsi des métaphores qui sont conscientes et d'autres qui sont inconscientes. Une métaphore conceptuelle est un moyen de penser une chose dans les termes d'une autre. Les métaphores que nous utilisons trouvent leurs sources dans nos expériences physiques et culturelles et sont partagées par différentes personnes ou pas. Elles permettent de raisonner à propos de domaines qui seraient autrement impensables et facilitent donc l'appréhension de l'inconnu. Ce sont ces métaphores, lorsque nous les partageons, ou en possédons des parties, qui nous donnent la possibilité de comprendre des situations que nous n'avons pas vécues.

Dans les textes des écrivaines étudiées dans cette thèse, la métaphore possède un rôle clé dans la description du monde, des personnes et des événements. Plus encore, ces femmes utilisent des métaphores qui, malgré certaines variations, se rejoignent et peuvent être dites *parentes*. Celles-ci s'expliquent en partie par un mélange dans la communauté d'expériences, de milieux et de corps féminins. Elles sont parfois des altérations de métaphores connues et communes. Elles trouvent aussi racine dans le fait que nous possédons des cerveaux et des corps semblables qui participent à la perception et la conceptualisation du monde. Elles s'expliquent enfin par le fait que la métaphore est un mécanisme de pensée partagé et utilisé par tous et qu'il existe un *bassin* de métaphores qui traversent les cultures ou sont communes à plusieurs personnes. Ces écrivaines possèdent et utilisent des métaphores contaminées par l'expérience de l'internement et elles conditionnent leur pensée. Elles en créent également de nouvelles, mais ce qui les motive, leur contenu latent, procède d'autres métaphores existantes. Il est alors possible de les décortiquer afin de mieux comprendre ce qu'elles disent.

La métaphore est le phénomène langagier le plus présent et le plus évocateur dans ces textes parce qu'elle est un processus puissant. Elle permet un nombre incalculable d'actions sur les mots et la pensée, dont le fait de créer et d'inventer, mais aussi de rendre une expérience, autrement inimaginable, plus compréhensible pour le lecteur du texte dans lequel elle se trouve et qui a vécu cette expérience ou non. Elle représente une vision du monde, y participe, la construit, la nourrit et la traduit. Elle est en lien à la fois avec le rationnel, l'irrationnel et l'inconscient parce qu'elle n'est pas complètement contrôlée ou

maîtrisable. Les autres tropes possèdent également une très grande importance dans ces textes, particulièrement la comparaison. Ils sont nécessaires parce qu'il y a une réalité impossible à dire d'une façon directe. Un événement a eu lieu. Il s'agit d'une rupture, d'une cassure. Quelque chose s'est produit à l'hôpital, quelqu'un, un esprit, a été transformé ou est montré comme tel et cela s'incarne dans le texte.

La métaphore est très importante pour la pensée. C'est la capacité à saisir et à nommer l'insaisissable qui est le propre de cette figure. Des mots sont assemblés de façon à dire ce qui resterait indicible dans la description. La métaphore dévoile en même temps ce qui structure la pensée de diverses personnes, voire de groupes et de sociétés entières. Étudier les métaphores récurrentes dans les textes d'écrivaines ayant été internées donne la possibilité de relever et d'analyser les composantes de la mentalité qui conduit à l'internement, ainsi que le vécu qui résulte de cette expérience et ce, malgré la difficulté de la penser et d'en traduire les effets sur l'esprit.

Cette thèse se divise en cinq chapitres. Le premier porte sur la figure de la cloche de verre utilisée dans le roman de Sylvia Plath, et sur les variations de celle-ci qui existent chez d'autres écrivaines. La cloche de verre est une métaphore extrêmement puissante et efficace pour traduire la situation de l'esprit de l'internée. Ce chapitre en est une analyse détaillée visant à expliciter l'importance et le fonctionnement de la métaphore, ainsi que son rôle dans l'écriture et la pensée. Le deuxième chapitre traite des métaphores spatiales et des lieux de pensée présents dans ces textes, dont la chambre et la cellule d'hôpital. Il est un examen de comment, alors que l'esprit devient de plus en plus fragile et l'image du corps incertaine en raison des traitements subis et des conditions de vie imposées, apparaît la nécessité d'un lieu, figuré ou réel, d'où écrire et de comment ce lieu est en relation avec le langage et la structuration de l'écrit et de la pensée. J'y mets également à jour l'impasse discursive dans laquelle les femmes dépeintes dans ces textes se trouvent après le diagnostic de maladie mentale et les moyens par lesquels elles tentent d'en sortir, principalement par l'intermédiaire de la littérature. Le troisième chapitre porte sur la notion d'abjection, sur comment ces femmes sont considérées, traitées, se perçoivent et vivent comme des animaux, des excréments ou des déchets, à la fois sur le plan figuré et littéral. Il est une décortication de la manière dont les limites de la subjectivité sont représentées comme s'effritant lorsque l'individu se trouve dans le type de situation qu'est

l'internement et comment cela est traduit ou porté par le langage dans ces textes. J'y montre à quel point l'environnement hospitalier est décrit comme poussant la personne qui y vit vers la saleté et l'animalité plutôt que vers la guérison. Ce chapitre est enfin un examen des conséquences pour la perception de soi que le fait d'être placé hors du social, de ne pas correspondre aux catégories qui le composent, entraîne. Le quatrième chapitre concerne la notion d'objet et les processus qui font qu'à force d'être réifiées par les autres, ces femmes ou les narratrices de leurs textes en arrivent à se percevoir comme des choses ou des objets plutôt que des personnes. Il est un exposé des diverses façons dont cela transparaît dans leur utilisation des ressources langagières. Le rapport que l'esprit entretient avec les objets et l'importance qu'ils ont pour son fonctionnement y sont examinés. J'y analyse de quelle façon, faute de compagnie, un objet peut acquérir des caractéristiques de l'humain pour la personne isolée de force. La valeur particulière accordée aux livres permet de mettre à jour l'importance de l'écriture et du littéraire pour les narratrices présentées dans les textes. Le cinquième chapitre traite enfin des réflexions, au sujet de leur utilisation du langage, que ces écrivaines ont effectuées dans leurs œuvres, ainsi que des mots et des procédés qu'elles emploient pour les communiquer à leurs lecteurs. Il s'y dégage certaines de mes idées concernant la nature du langage. L'importance du corps féminin et de la conception de la féminité, à l'époque à laquelle ces femmes ont vécu, dans la production des textes et des idées qu'ils portent y sont examinées. J'en arrive à y démontrer à quel point, pour ces écrivaines, la vie dépend du littéraire.

Ces femmes ont réussi, subissant des traitements violents et inhumains, à transcender leur situation par l'intermédiaire du langage, plus particulièrement de la métaphore. Le texte qui suit est une invitation à lire ces écrits, à tenter de les comprendre, mais surtout à remettre certaines de vos idées en cause et à bien vous pencher sur votre discours et celui de l'autre, à vous arrêter à ce qu'il a d'incroyablement riche. Une invitation à observer comment le savoir porté *par et dans* les mots est démesuré, comment il déborde toujours, nous envahit et nous recouvre. Cette thèse analyse ce que les métaphores utilisées dans les textes de l'internement dévoilent et révèlent dans l'objectif de dépasser les idées négatives ayant entouré cette expérience, ainsi que ses effets, afin d'en tirer du savoir.

Chapitre 1

The Bell Jar : poser un problème

Il existe divers usages et fonctions à ce qui se nomme langage. Certains l'utilisent principalement au quotidien pour communiquer et se faire comprendre, d'autres s'en méfient et le transforment en symboles. Parfois certains l'étudient pour mieux comprendre son fonctionnement, d'autres lui font violence, même subtilement, dans la vie et au sein de la littérature. Continuer serait laborieux puisque, au-delà de l'usage commun d'un certain nombre de langues ayant leurs propres limitations et règles, chaque personne a un usage de sa langue qui dépend d'un rapport personnel et expérientiel au langage. Certains groupes particuliers, ayant vécu des expériences similaires ou communes, vont partager des caractéristiques encore plus précises dans leur expression et leur conception du monde. C'est le cas des personnes ayant été placées dans des situations limites, par exemple celle de l'internement psychiatrique, qui est ici étudiée au sein des particularités du langage récurrentes dans les textes des écrivaines ayant été internées.

La notion de *limite* entraîne avec elle plusieurs présupposés, par exemple la fin, l'existence de deux états distincts, quelque chose qu'il ne faut pas ou qu'il est impossible de dépasser. L'individu vit alors une expérience qui ne se traduit pas avec le langage tel qu'il existe jusqu'au moment de cette expérience, et ce, parce que celle-ci était jusqu'alors inconnue et/ou rare, voire encore très peu souvent communiquée ou pensée. Les procédés langagiers qui réussissent le mieux à dépasser cette difficulté sont ceux qui sont nommés *tropes*, particulièrement la métaphore. Le travail sur le langage impliqué dans une volonté d'écrire un livre sur une telle expérience est important. Il sert à marquer la singularité de l'expérience, ainsi que l'état et les transformations de la conscience qui la vit. Il est en quelque sorte défrichage et transgression, manipulation. L'auteur va choisir ou se faire imposer des mots, parfois des métaphores entières, puis les assembler de façon à traduire ou reproduire un vécu, à le mettre en scène pour lui-même et pour des lecteurs n'ayant pas subi la même expérience.

En raison des conditions de vie particulières, des traitements endurés et de la nature de ce qui fut souvent nommé folie, les textes de l'internement contiennent des formations alternatives sur le plan de la perception et de la cognition. Certaines d'entre-elles sont

examinées dans cette thèse. Ces textes présentent des situations subjectives particulières, expériences difficiles à traduire, mais que ces écrivaines tentent d'approcher par le langage. Elles le font par exemple par l'usage de la métaphore ou d'autres tropes. Ces écrits racontent le fait d'être différent, de se situer dans une autre perspective, de vivre des expériences à la fois physiquement et mentalement peu communes. Dans les textes choisis, les principales métaphores ont des connotations négatives liées à la mort, l'enfermement, la transformation imposée, la réification, l'animalité et l'abjection, mais sont également parfois des images et des figures servant à contrer une éventuelle désintégration, à maintenir la vie de la personne et de sa pensée. Le langage permet effectivement un rassemblement, une tenue, là où l'effondrement subjectif menace.

Sylvia Plath, Janet Frame, Emma Santos, Unica Zürn et Susanna Kaysen ont, comme de nombreuses personnes, dont quelques écrivains, vécu l'expérience de l'internement. Certaines contestent leur diagnostic, d'autres l'acceptent, certaines se situent entre les deux positions. Plutôt que de se concentrer sur la véracité du diagnostic ayant été posé sur leur cas, cette thèse est un examen des textes qu'elles ont écrits qui concernent la vie à l'hôpital et la maladie mentale. Elles ont subi cette même expérience et la racontent dans différents styles et avec divers procédés d'écriture qui traduisent à la fois un vécu, des souvenirs ainsi que des façons de survivre à cet événement et de le penser. Eugen Bleuler, le psychiatre suisse ayant introduit le terme de schizophrénie dans le langage de la psychiatrie, a observé que les schizophrènes utilisent les mêmes tropes et mécanismes langagiers que les personnes non atteintes par ce trouble, mais d'une façon plus poussée et plus fréquente. Son étude révèle que ce qui change est que les schizophrènes font moins la différence entre le littéral et le figuré et qu'ils ne se soucient pas nécessairement du style ni d'être compris. Cela signale une différence d'intensité et de volonté de communication ou de compréhension. Il existe effectivement des différences dans l'utilisation du langage qui vont de pair avec ce qui paraît être un fonctionnement différent de l'esprit ou une altération de celui-ci. Il y a un lien nécessaire entre le langage et la pensée, peu importe leur nature, forme ou état momentanés. Ils sont inextricables et s'influencent.

Cette thèse s'appuie sur l'idée, dont l'origine est plus ancienne, mais qui a été récemment théorisée par George Lakoff et de nombreux collaborateurs, voulant qu'une bonne partie du langage et de la pensée soit constituée de tropes et structurée par ceux-ci.

Cette conception trouve racine dans la définition aristotélicienne de la métaphore selon laquelle ce trope correspond à la façon de penser et d'écrire la réalité. Cette façon de concevoir la métaphore a cependant malheureusement longtemps été mise de côté au profit de celle qui restreint ce processus de pensée à une simple forme d'expression littéraire. Selon de nouvelles approches de la métaphore, les mécanismes langagiers utilisés par la plupart des êtres humains sont essentiellement tropologiques. L'expression linguistique révélerait ainsi les processus de pensée. Cela implique que la pensée serait alors également de nature tropologique. Simone Oettli-van Delden se demande, dans *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*, si la littérature n'est pas une forme socialement acceptable de langage schizophrène. Il n'est pas nécessaire de mystifier inutilement à la fois la schizophrénie et la littérature plutôt que d'en tenter une véritable approche. Cette étude démontre que l'écriture des femmes ayant été internées présente certaines particularités langagières que j'explore.

Un changement

Les narratrices des textes de l'internement sont présentées comme vivant ou ayant vécu des modifications de leur état psychique. Le cas de la jeune femme qui raconte son histoire dans *The Bell Jar* est une traduction d'une conscience de soi qui s'observe regarder le monde à distance. Esther Greenwood dit: « At first I wondered why the room felt so safe. Then I realized it was because there were no windows »². Cette phrase énonce une position subjective. Elle place la personne qui parle, et ce, à la fois physiquement et mentalement. Cette position est celle d'un individu qui se sent bien, en sécurité, dans un espace clos parce qu'il n'y a pas de fenêtres.

Une fenêtre est une ouverture qui devrait laisser entrer la lumière du jour. Les fenêtres permettent le regard de l'extérieur vers l'intérieur et inversement de l'intérieur vers l'extérieur. S'il n'y en a pas, c'est que le lien entre le monde, l'extérieur et l'intérieur, ici celui d'un bureau de psychiatre, mais également celui d'une personne, est coupé. Cette personne se sent en sécurité quand elle n'a plus de rapport avec le monde. Elle ne veut pas le voir. En fait, le seul moment où ce personnage semble vraiment se sentir bien dans le livre est quand elle est dans cette salle d'attente de psychiatre. Le terme *because* implique

² PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.122.

clairement qu'elle se sent en sécurité *parce* qu'il n'y a pas de fenêtre. Il n'y a pas de miroir ou d'images non plus, mais seulement quelques diplômes visant à prouver la compétence du médecin et à rassurer les patients. Elle ne peut pas voir l'extérieur ni ce qui le représenterait, par exemple les images de celui-ci ou des êtres qui y vivent. Les individus dehors sont dans l'incapacité de la voir. Elle ne peut pas se regarder non plus parce qu'il n'y a pas de miroir. Les murs, les tapis, les chaises et les sofas sont beiges, une couleur qui est un entre-deux, qui ne stimule pas. Elle s'attarde beaucoup à décrire l'espace. La mise en scène de ce lieu est révélatrice de l'état d'esprit de la narratrice. Il est placé en relation avec celui-ci et semble en être le reflet, ou, du moins, lui ressembler. Il y a suggestion d'un rapport, d'une correspondance entre l'esprit et l'endroit où il se déploie au sein des phrases qui rattachent le sentiment de sécurité à l'absence d'ouverture sur le monde.

Cette salle d'attente dévoile le problème d'une personne qui a un désir de stimulations très limitées, restreintes à ce qui compose la pièce qui relève davantage de l'imaginaire de la mort que de celui de la vie. La pièce donne un peu l'impression d'être dans un cercueil. Elle est silencieuse, fermée et froide. Elle crée cependant une impression de sécurité plutôt que d'étouffement ou de mort. Esther dit qu'elle n'a pas changé de vêtements, ne s'est pas lavée depuis trois semaines et n'a pas dormi depuis sept jours. Il y a présence, chez elle, d'un désir de ne pas être vue, peut-être de mort, d'avancée vers celle-ci par la perte de l'hygiène du corps et l'incapacité, voire le refus, de combler ses besoins, comportements qui impliquent un éventuel retrait du social. Elle ne l'a pas fait parce qu'il lui semblait stupide de devoir le refaire le lendemain. Elle confirme : « I wanted to do everything once and for all and be through with it »³. Elle a envie d'une fin, d'être fermée et de clore les choses, ce qui évoque une volonté de mort plutôt que de vie puisque vivre implique de faire les mêmes gestes plusieurs fois afin d'éviter un dépérissement risquant d'entraîner le décès de la personne qui se néglige. Elle désire être dans un état de suffisance complète et définitive. Qu'est-ce qui l'a conduite là?

La jeune femme qui fait cette affirmation est Esther Greenwood, la narratrice de l'unique roman de Sylvia Plath, qui est une fiction concernant l'internement psychiatrique d'une adolescente, ainsi que le récit des événements de sa vie l'ayant plus ou moins préfiguré ou ayant pu conduire à celui-ci. La phrase précédemment citée survient alors

³ *Ibid.*, p.123.

comme le contrepoids nécessaire de la figure qui réfléchit tout le roman plathien et lui donne son titre : La cloche de verre. Qu'est-ce que la cloche de verre, et pourquoi choisir cette image?

Il s'agit d'une métaphore qui apparaît dans d'autres textes de l'internement. Lauren Slater confie d'ailleurs dans *Prozac Diary*, livre racontant les dix années qu'elle a passé sous Prozac suite à de nombreuses hospitalisations : « There was a girl in a glass case, who talked to me »⁴. Avant la prise du médicament, il y avait donc une fille qui lui parlait. Elle était dans une caisse de verre à l'intérieur de l'écrivaine qui pouvait entendre sa voix. Slater établit une distinction entre elle et cette personne. Ce n'est pas elle, mais plutôt quelqu'un qu'elle porte en elle. La métaphore qu'elle utilise n'est pas exactement une cloche, mais il y a tout de même une parenté dans les représentations qui réside dans la reprise de l'enfermement et du verre. La jeune femme fait partie des huit individus présents en Slater qui lui permettent d'écrire. Elle en parle ainsi : « the glassed-in girl's high-pitched anxiety, her desire for freedom clashing with her need for the airless perfection of a crystal world »⁵. Cette fille vit un état de tension entre un désir de vie et de mort. Ce sont des images et états d'esprit qui sont également présents chez la narratrice de Plath et que je vais examiner. Pourquoi l'image de jeunes femmes prises dans des structures de verre revient-elle chez différentes écrivaines ayant été diagnostiquées comme souffrant de maladie mentale? Même si Lauren Slater a peut-être lu Plath, le fait de réutiliser l'image, la métaphore, implique qu'elle fait également sens pour elle. Cette métaphore est ainsi la représentation d'un état que plusieurs personnes peuvent connaître. Il devient alors nécessaire de la décortiquer un peu plus afin de comprendre ce qu'elle signifie pour la pensée, la conscience de soi et la littérature.

À un niveau textuel, la cloche de verre est une métaphore. Il s'agit d'une figure du langage et de la pensée utilisée dans ce texte parce qu'aucun être humain vivant ne se trouve littéralement sous une cloche de verre, encore moins la narratrice du roman. Elle dit ressentir la présence de cette cloche où qu'elle soit, ce qui implique que la cloche se déplace avec elle. L'image sert donc à représenter autre chose qu'une réalité physique directe. Elle souligne la puissance du symbolique et des figures pour la pensée et dans la

⁴ SLATER, Lauren. *Prozac Diary*. New York: Random House, 1998, p.6.

⁵ *Ibid.*, p.45.

représentation du monde. Elle vise à traduire le fait que la narratrice se sent *comme* sous une cloche de verre, qu'elle s'y sent en pensée. Il importe alors de se demander pourquoi et comment, dans quelle mesure? La métaphore n'est cependant pas nécessairement ni exactement un comparatif. Elle est une opération qui *plaque* des parties d'une chose *sur* ou *dans* une autre afin de traduire une réalité, de s'en approcher par le langage. Pour la personne qui utilise la métaphore ou celle qui la lit, il y a une correspondance qui est établie entre deux choses, êtres ou réalités, et ce, malgré les différences qu'elles présentent. Il y a des fragments de la signification des mots de départ qui correspondent à des éléments de l'image fabriquée, mais d'autres se trouvent ajoutés ou soustraits, ne sont pas pris en compte. La métaphore peut également être la mise en scène de quelque chose parce qu'elle relève d'un choix dans la façon de présenter et de disposer une réalité. Elle met en valeur certains aspects de la réalité montrée, tout en en dissimulant d'autres. Elle donne une importance et qualifie. De la même façon, certains éléments de la cloche sont retenus et d'autres non. Le recouvrement et la correspondance ne sont pas totaux, mais orientent plutôt la compréhension de l'image et sa réception.

Esther Greenwood était une adolescente plutôt brillante qui semblait avoir une *bonne* vie et avoir du succès dans ce qu'elle entreprenait jusqu'au jour où elle est refusée à un cours d'écriture. À la suite de ce refus, elle va progressivement se refermer sur elle-même et devenir de plus en plus malheureuse jusqu'au moment où elle tente de se tuer. Cette tentative la mènera à l'hôpital psychiatrique. La cloche de verre apparaît textuellement pour la première fois assez tard dans le roman afin de représenter dans quel état subjectif la narratrice se trouve alors qu'elle est transférée dans un hôpital privé après un premier séjour dans l'hôpital de la ville. Elle confie :

I knew I should be grateful to Mrs Guinea, only I couldn't feel a thing. If Mrs Guinea had given me a ticket to Europe, or a round the world cruise, it wouldn't have made one scrap of difference to me, because wherever I sat – on the deck of a ship or at a street café in Paris or Bangkok – I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air⁶.

L'état d'être sous une cloche de verre est donc en partie celui d'une forme d'insensibilité : « I couldn't feel a thing ». Elle ne sent rien, sauf la cloche et l'état limité qu'elle représente. Cette condition en est également une d'indifférence qui est indiquée par le tour

⁶ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.178.

du monde rapide que la narratrice effectue à l'aide des synecdoques du pont du bateau pour le bateau et du café de rue qui serait ou paraîtrait le même dans les villes très différentes que sont Paris et Bangkok. Cette phrase implique que l'endroit ne change rien, que l'état interne affecte la perception de l'extérieur et rend tout semblable. Les tropes lui permettent ainsi d'effectuer une réduction de l'immensité et de la diversité du monde afin d'exprimer le peu d'effet qu'il présente sur la subjectivité de celui ou de celle se trouvant sous la cloche de verre. Cette métaphore traduit également le fait que cette narratrice pense qu'il n'y a pas d'espoir de sortir de la cloche pour elle.

Cet état d'indifférenciation des éléments du monde se retrouve également dans d'autres fictions d'internement comme *Faces in the Water* de Janet Frame. Le roman raconte la longue période d'internement, ponctuée d'entrées et de sorties de différents hôpitaux, d'une jeune enseignante, Istina Mavet. La narratrice y dit :

I cried for the snow to melt and the powerful councilors to come and tear down the warning notices, and I never answered Mrs. Hogg to tell her the difference for I knew only the similarity that grew with it; the difference dispersed in the air and withered, leaving the fruit of similarity, like a catkin that reveals the hazelnut⁷.

Au moment où les médecins viennent la chercher, la narratrice de Frame est dans un état psychologique qui fait qu'elle voit l'ensemble de sa réalité comme s'inscrivant dans la similitude plutôt que la différence. Cela pose problème parce que l'esprit tend plutôt à fonctionner par une combinaison d'associations et de différenciations que par la saisie d'un grand tout semblable. Elle ne sait plus où elle se trouve : à l'école où elle enseigne ou à l'hôpital. Elle ne voit plus la différence entre les saisons non plus, ce qui implique qu'elle n'est plus consciente du passage du temps. Elle croit que c'est toujours l'hiver, ce qui la fait pleurer pour que la neige fonde. La neige devient ainsi une métaphore du fait que toute sa vie et sa subjectivité sont comme gelées, engourdies sous cette couche de blanc infini dans l'espace et interminable dans le temps : la similitude.

Simone Oettli-van Delden affirme que « Snow and ice are almost always invariably used to indicate the disintegration of the Self in Frame's writing »⁸. Ce serait alors cette désintégration qui empêcherait la différenciation en supprimant l'impression de coupure qui permet au sujet de se distinguer du monde et des autres. C'est ce qui motive le désir de

⁷ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p14.

⁸ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.178.

la narratrice que la neige fonde. La neige, qui réfère à l'hiver, correspond aussi à une période de latence, voire de mort. La fonte de la neige annonce le printemps, un retour de la vie. La narratrice espère donc une reprise de la vie qui se traduit aussi par son désir que les panneaux d'avertissement soient enlevés, lui rendant ainsi davantage de liberté et une expérience plus complète de la vie en supprimant les peurs qu'ils créent. Il y a donc à la fois pour elle indifférenciation et limites artificielles qui arrêtent l'expérience du monde et de la vie.

La désintégration du Moi mentionnée par Oettli-van Delden pose un autre problème : « Because it is commonly perceived as expressing a disintegration of the Self, madness also foregrounds preoccupations with the ways in which the Self can be conceptualized »⁹. Les textes qui racontent une expérience de l'internement contiennent effectivement des représentations des modifications de la perception de soi et de son identité. Qu'est-ce que le Moi? Est-ce simplement ce qui constitue la personnalité? Alors qu'est-ce qui est nécessaire pour pouvoir dire qu'il y a une personnalité? Comment le Moi peut-il se désintégrer? Est-ce qu'il tombe littéralement en morceaux si une partie est enlevée? Est-ce la mort qui survient alors? Ces questions ont trouvé diverses réponses au fil du temps. Il existe, à ce jour, plusieurs façons de conceptualiser le Moi, mais il est de moins en moins conçu comme une entité inébranlable ne pouvant être transformée. Il est plutôt pensé comme multiple et changeant, même si la personne en conserve un sentiment d'unité dans le temps. Ce sont le récit, les explications, données à son propos ou celui que la personne se raconte, ainsi que la temporalité qui lui confèrent cette unité. La similitude mentionnée par Istina Mavet comme étant le résultat de cette situation est tout de même conçue comme un fruit, une noix, quelque chose pouvant germer et perpétuer la vie. Elle révèle donc une forme d'espoir, ce qui n'est pas le cas de la narratrice de *The Bell Jar* qui *bout* dans son propre air vicié et se dirige donc plutôt vers la mort.

Dans la cloche de verre, la lumière passe encore. Cela pourrait être le signe d'une persistance de la raison. Il y a de l'air, mais c'est toujours le même, ce qui fait dire à la narratrice qu'elle est condamnée à une situation qu'elle décrit comme « stewing in my own sour air ». Elle *bout*, mijote, dans son propre air souillé. Elle cuit dans son air, comme une viande le ferait dans un bouillon. Cette métaphore suggère qu'elle ne s'associe plus à un

⁹ *Ibid.*, p.12.

être humain, mais plutôt à un morceau de viande ou un légume. Elle s'attendrit littéralement, se ramollit, éventuellement jusqu'à la désintégration qui est mentionnée comme ce qui arrive au Moi lorsqu'il devient fou. *Stewing* peut également servir à décrire un état de grande agitation, de fiébrilité. Elle est prise dans cet état parce qu'elle est limitée de partout par la cloche qui est hermétique, un peu comme la narratrice de *Frame* l'est par les panneaux de mise en garde. Le terme *sour* peut être entendu à la fois d'une façon littérale et d'une façon figurée. Il signifie l'aigreur, l'âcreté qui indiquent une irritation à la fois littérale et métaphorique. Cette âcreté et le fait de bouillir impliquent une fermeture. La situation qui est ainsi traduite et représentée est celle de l'enfermement dans sa propre pensée, ses idées, peu importe où Esther se trouve. Ce mot signifie aussi d'une façon à la fois physique et figurée que cette situation est désagréable et risque éventuellement de conduire à la mort.

Ce qui se passe dans la cloche n'entraîne pas l'intervention directe des autres. Ils en sont séparés par la paroi de verre, même s'ils l'ont peut-être installée. L'air devient vicié parce qu'il ne peut pas circuler. En un sens, Esther s'empoisonne elle-même en réutilisant ce qu'elle a déjà utilisé. Sur le plan de l'esprit, cela suggère qu'elle ressasse toujours les mêmes idées et qu'il y a une volonté de la maintenir dans cet état, de ne pas la laisser déborder, et ce, même si elle risque la mort. Le débordement peut alors être associé à une rébellion. Il y a cependant un problème : soit elle est laissée à découvert, n'est pas protégée et court des risques, soit elle est enfermée et court d'autres risques tout aussi menaçants. Que sont-ils?

Le ressassement implique la répétition, le fait de faire repasser les mêmes choses ou idées dans sa tête. Parfois cela peut conduire une personne à de nouvelles pensées, s'il y a découverte de nouvelles options, avenues ou informations. D'autres fois, au contraire, il ne s'agit que d'une répétition vide et improductive. La seconde description est celle qui convient le mieux à la narratrice. Elle ajoute un peu plus loin dans le récit : « The air of the bell jar wadded round me and I couldn't sir »¹⁰. L'air dans la cloche la serre, voire l'étouffe. Cela implique qu'il s'agit d'un monde trop limité, mais celui-ci a en même temps une dimension de mollesse pouvant être confortable, comme une bourrure de coton le serait. Cela empêche la narratrice de bouger. La situation serait alors celle d'une jeune

¹⁰ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.178.

femme prise dans un monde trop étroit, tout de même confortable parce que ses limites sont connues, mais qui l'empêche de faire réellement ce qu'elle voudrait faire. Dans cette image, la respiration devient l'équivalent des choix. Ils sont toujours les mêmes et ont déjà été faits. S'il n'y a pas apport d'air nouveau, il y aura intoxication. S'il n'y a pas introduction de choix nouveaux, il y aura mort.

Chez Susanna Kaysen dont le livre *Girl, Interrupted* est un essai sur la période qu'elle a passée à l'hôpital psychiatrique :

Something had been peeled back, a covering or shell that works to protect us. I couldn't decide whether the covering was something on me or something attached to every thing in the world. It didn't matter, really; wherever it had been, it wasn't there anymore.

And this was the main precondition, that anything might be something else. Once I'd accepted that, it followed that I might be mad, or that someone might think me mad¹¹.

Une des conditions, la principale selon elle, de se percevoir ou d'être perçu comme fou (mad) serait la disparition des différences, de l'apparence hétéroclite du monde au profit d'une idée d'unité, d'une interchangeabilité de tout. Se révélerait alors un lien indissoluble entre les choses, les endroits, les personnes. Cela pose un problème au niveau de la représentation de soi et du monde parce que les points de comparaison, qui permettraient la définition ainsi qu'une différenciation nette entre soi et les choses, disparaissent. Ce qui semble être enlevé est sa capacité d'établir des distinctions entre les choses et de les identifier sans ambiguïté. Elle dit que tout peut être autre chose. Comme je l'ai mentionné, la pensée fonctionne généralement par associations et différenciations et non comme le saisissement d'un amas indéterminé. La narratrice est alors incapable de reconnaître les limites. Bien que ce n'est pas ce dont elle souffre, cette création de liens entre les choses et le fait de leur attribuer plus de sens qu'elles n'en possèdent est un des troubles récurrents dans la pensée schizophrène. Selon sa description d'elle-même, elle présente donc des traits qui s'apparentent à ceux qui relèvent d'une maladie mentale.

Les textes portant sur l'internement ont ce point en commun : ils contiennent une remise en question de la manière classique de découper et de classer le monde et les individus y vivant. Ils présentent d'autres façons d'appréhender la vie, de la comprendre et de la représenter. Ainsi, peu importe où la narratrice de Plath se trouve, elle est assise sous

¹¹ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.42.

« the same glass bell jar ». Cela implique que quelque chose ne change jamais, c'est-à-dire sa situation par rapport au monde. Cela pose aussi le problème de savoir comment le Moi va se constituer à l'intérieur ou à l'extérieur de la cloche. Il s'agit d'une question particulièrement importante pour les individus déclarés fous parce qu'il leur est suggéré que leur moi doit être changé. Toutes ces narratrices ont connu des états extrêmes de pensée qui les rapprochaient d'une forme de mort. Il importe d'examiner de quelles manières et avec quels procédés ils ont été représentés.

La métaphore

La cloche de verre est une figure du langage, mais aussi de la pensée qui sert à représenter autre chose. J'ai mentionné un peu plus tôt qu'il s'agissait d'une métaphore. Ce trope est communément conçu comme une simple image littéraire, alors que ses fonctions dépassent largement ce cadre. La métaphore ne sert pas seulement à *faire joli*. Elle permet, entre autres, de rapprocher des réalités qui n'entretiennent pas de liens évidents à première vue, d'ajouter une couche de sens aux mots, un sens figuré, et de traduire quelque chose pour quoi le langage disponible jusqu'alors ne suffisait pas. Elle est définie ainsi dans le *Gradus* :

C'est le plus élaboré des tropes [...], car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.

Bien qu'il s'emploie aussi dans un sens élargi, le mot *métaphore* n'est pas, au sens strict, synonyme d'image littéraire : il en est la forme la plus condensée, réduite à un terme seulement. En effet, à la différence de l'allégorie, il a un phore unique, quoique celui-ci puisse être évoqué par plusieurs mots. À la différence de la comparaison, ce phore est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du terme¹².

Le phore est ce qui porte, qui amène le sens ailleurs, le fait passer dans un autre domaine. Il y a donc transport et transfert de sens. Les mots se retrouvent dotés d'une signification, partielle ou complète, qu'ils ne possédaient pas auparavant. Quelqu'un, l'écrivaine dans les exemples utilisés, mais cela peut également être fait au quotidien, ajoute ce sens en fonction de sa compréhension d'une expérience. Parce que la métaphore ne nomme pas toujours directement ce de quoi elle est la métaphore, les éléments comparés et comparants

¹² DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18, 1984, p.286.

ne sont alors pas nécessairement évidents, contrairement à ce qu'ils pourraient être dans la comparaison. Ils doivent être retrouvés à l'aide du contexte. La métaphore n'est pas simplement une comparaison non plus. Il y a en elle attribution de caractéristiques appartenant à une entité à une autre. Elle est un ajout, une augmentation au niveau du sens et dans les façons de présenter et de comprendre.

Le terme *opération* implique qu'il y a « Acte ou série d'actes (matériels ou intellectuels) supposant réflexion et combinaisons de moyens en vue d'obtenir un résultat déterminé »¹³. La métaphore est donc un acte qui résulte d'un choix personnel ou d'un contexte individuel déterminant les métaphores disponibles, propres à une personne. La métaphore peut correspondre à son vécu, sa perception et sa compréhension d'une chose, d'une expérience, d'un événement ou encore d'un sentiment, mais elle est également influencée par la culture et le milieu dont l'individu provient. Une personne différente pourrait choisir ou avoir recours à une autre métaphore pour désigner une situation semblable parce qu'elle la vivrait autrement ou jugerait certains éléments plus importants par rapport à ce qu'elle veut exprimer. Il est également possible que ce qu'elle vit soit tout simplement associé culturellement à d'autres métaphores. Ce processus de pensée et de langage est donc une forme de calcul, pouvant être conscient ou non, qui vise l'atteinte d'un but précis, par une personne précise, c'est-à-dire communiquer ou traduire une expérience, un vécu, une réalité ou une idée. La métaphore peut par la suite entrer dans l'usage commun à force d'être à nouveau utilisée par différentes personnes l'ayant trouvée adéquate. Il y a également des apports qui sont faits par le langage et par les idées courantes, indépendamment de la personne qui écrit.

Il n'est pas facile de dire, à prime abord, de quoi la cloche de verre est la métaphore. Elle est un type de figure qui condense en elle plusieurs éléments. En tant que lectrice, il faut que je refasse le raisonnement qui a pu conduire à la formation et l'utilisation de cette image afin d'être en mesure de la commenter, de tenter une explication de sa fonction dans le roman de Plath et de comprendre pourquoi des images *parentes* se retrouvent régulièrement dans les fictions d'internement. Il est difficile de savoir ce qui est volontaire ou non dans le choix d'une image aussi particulière. En admettant que les mécanismes de pensée correspondent aux mécanismes langagiers, ce

¹³ Le Petit ROBERT. 2011. Opération : p.1745.

choix peut être inconscient, voire instinctif, suggéré par l'esprit ou la perception. Il n'est pas nécessairement complètement réfléchi, ce qui n'implique pas que Plath, ainsi que les autres écrivaines étudiées dans cette thèse, n'ont pas vu ou entrevu certains des éléments que j'expose dans ce chapitre. Il est effectivement très complexe d'élaborer sur ce qui est délibérément choisi et ce qui ne l'est pas dans l'utilisation des métaphores. Elles sont néanmoins porteuses de sens et créent ou révèlent des liens entre les choses ou les expériences et méritent d'être examinées attentivement afin de dégager les pensées dont elles sont porteuses parce que celles-ci conditionnent la vie et le rapport à l'autre.

Au-delà de sa fonction rhétorique, la métaphore est un moyen de perception, et, par suite, un moyen de traduire cette perception à un niveau langagier en conservant sa complexité. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une façon d'appréhender et de penser une expérience pour laquelle la simple description ne suffit pas et dont la compréhension est difficile. Elle représente un débordement de sens, de pensée, de senti, que l'individu tente de rassembler dans des mots. Le lien entre ce qui a engendré la métaphore, qu'elle soit textuelle ou langagière, et l'impression, le sentiment ou l'expérience, relevant du vécu, qui la sous-tend est parfois difficile à identifier. Le sens serait plus facile à reconstruire si la métaphore contenait la mention directe de ce qu'elle sert à exprimer. Une fois la source retrouvée, cette conception de la métaphore est cependant plus proche de la réalité vécue, même si elle s'éloigne de ce qui se nomme sens propre.

La signification immédiate des métaphores peut effectivement parfois paraître incorrecte ou ne pas faire de sens. De plus, il y a différents stades de domestication de la métaphore. Comme je l'ai indiqué, celle-ci peut être voulue ou non, l'être partiellement et parfois elle met à découvert un sens qui n'était pas désiré par l'auteur, mais qui peut être cohérent avec le propos et l'enrichir ou le diminuer. C'est parce que la façon dont les pensées sont organisées est liée à la métaphore. Il y a en elle un glissement au niveau de la signification qui peut être figuré ou non. Il y a un dépassement de la connotation et de la dénotation parce qu'il y a un nouveau sens ou une nouvelle extension de sens qui sont ajoutés aux mots employés et, qu'en plus, s'y ajoute une couche conceptuelle. La métaphore devient une façon de penser le monde et l'expérience, un moyen d'entrer en relation avec eux et de les rapporter ou de les traduire. La cloche de verre est aussi une

métaphore de l'esprit, ou plutôt d'une situation particulière de celui-ci. De quoi la métaphore de la cloche de verre se compose-t-elle?

Esther dit : La même cloche de verre. Une cloche de verre est un objet plus ou moins en forme de cloche et composé de verre. La cloche est une structure qui suppose un dôme au-dessus duquel se trouve un petit renflement qui permet de la saisir de la main ou du bout des doigts pour mettre l'objet s'y trouvant en contact avec l'environnement ou de l'en séparer. Cette position sous-tend l'existence d'une volonté extérieure qui prend la décision de mettre sous cloche ou non. La cloche ainsi manipulée a pour fonction de recouvrir, de protéger. Le fait de recouvrir implique que quelque chose est découvert et ne devrait pas l'être. Le mot peut aussi servir à exprimer l'état de ce qui est entièrement couvert. Protéger est : « Aider (une personne, un animal) de manière à mettre à l'abri d'une attaque, des mauvais traitements, d'un danger »¹⁴ ou encore « Couvrir de manière à intercepter ce qui peut nuire, à mettre à l'abri des chocs, des agents atmosphériques, du regard d'autrui »¹⁵. Dans le cas de la cloche de verre, le regard d'autrui n'est pas arrêté. Il n'est pas évident de déterminer non plus si c'est la jeune fille qui doit être protégée ou si ce sont les personnes pouvant être en contact avec elle qui doivent l'être. Il pourrait y avoir contamination, il est effectivement possible que son état s'étende aux autres, perturbant ainsi l'ordre social et amoindrissant leur envie de vivre. La jeune femme se retrouve donc constamment sous le regard de l'autre, mais elle est enfermée, immobilisée et ne peut participer au monde.

Cette métaphore, cette opération du langage et de la pensée ainsi que ses implications, affirment que ce qui est ici recouvert est la jeune femme, Esther Greenwood ou, du moins, son esprit. L'image suggère qu'elle n'a plus d'intérêt pour le reste du monde parce qu'elle est enfermée dans un milieu qui risque de la tuer. Elle ne peut plus être atteinte par rien : ni par le monde ni par les personnes qui le peuplent. Qui a fait ce choix? Il y aurait les médecins, la famille, peut-être elle-même. Est-ce qu'il s'agit d'un choix? De quoi doit-elle être protégée? Du monde, des autres, des *dangers*, de la vie, d'elle-même... Toutes ces questions se posent et sont pertinentes. Elles trouvent diverses réponses au sein du roman.

¹⁴ Le Petit ROBERT. 2011. Protéger : p.2054.

¹⁵ *Ibid.*, p.2054.

En considérant que l'humain est un être vivant en société, la nécessité de cette protection apparaît comme étant très problématique. Pourquoi vouloir séparer un être de son milieu de vie? Une réponse se trouve dans un texte de Frame où elle écrit :

And so we have grouped the deaf, dumb, blind, crippled, mentally ill, in one mass in order to “deal with” them, for we must “deal with” these vast surfaces of strangeness which demand all our lives a protective varnish of sympathy.

Protective for us; against them and ourselves. It is easy to ward off their demands for patient understanding by obliterating them with a mass dull coat of generality¹⁶.

Cette énumération des personnes regroupées réunit des éléments qui peuvent être nommés des *défauts* à la fois physiques et mentaux par rapport à l'humain *idéal*. Les termes de *deal with* qui se traduit par *faire avec*, *composer avec* ou encore *tenir compte de*, impliquent que le côtoiement de ces personnes est imposé et non pas choisi. Il pourrait également être traduit par *disposer de*, *gérer*. Ce passage de Frame souligne la nécessité d'une protection qui est en même temps une coupure. L'opération est faite ainsi : ceux qui ne sont pas comme les autres sont mis dans un groupe. Les individus hors du groupe se trouvent protégés du groupe et ceux dans le groupe sont recouverts par un *vernis* de sympathie qui est cependant appliqué contre eux et les sépare du monde. Cette image traduit le fait qu'il est plus facile de gérer une foule anonyme que des individualités. Il y aurait ainsi un désir de maintenir à l'écart une partie de la population présentant des caractéristiques supposant une différence souvent jugée négative. Comment et avec quoi la séparation est-elle faite?

Il s'agit ici d'un vernis protecteur. Il est constitué par la sympathie qui serait alors un sentiment qui recouvre les individus différents, les fixant, risquant de les asphyxier malgré le sens positif du mot *protection*. L'image souligne la possibilité et la proximité de la mort. Un vernis peut cependant facilement être gratté et enlevé. Ces particularités du vernis, qui dévoile tout en protégeant et en isolant, qui est friable, donc fragile, soulignent que ce qui départage les groupes est artificiel, mais également précaire. La sympathie est tout de même un sentiment positif, bien qu'elle soit ici associée à une séparation qui relève d'une violence. Cela évoque une forme d'hypocrisie, une justification absurde d'un comportement d'écartement injuste. Il s'agit d'un vernis métaphorique puisque ces personnes différentes ne sont pas littéralement enduites de ce produit. Ce vernis est pratiquement intangible, mais néanmoins réel. Elle ajoute ensuite qu'il est possible

¹⁶ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.14.

d'effacer ces personnes avec un lourd manteau de généralités, c'est-à-dire en les traitant tous comme s'ils étaient du même plutôt qu'en s'attardant à ce qui les rend particuliers. L'image souligne le fait qu'une pensée peut être aussi dangereuse qu'une substance nocive, qu'elle risque d'entraîner la mort de l'individu ou du groupe sur lequel elle est appliquée.

Les textes de l'internement présentent des narratrices et personnages ayant été ou se trouvant coupés du monde et des autres. Cette division est représentée de diverses façons selon sa nature, soit physique comme le départ à l'hôpital, soit psychologique, lorsqu'il y a changement dans la perception et la représentation de soi. Les images utilisées suggèrent que la coupure n'est cependant pas totale. Par quoi Esther est-elle séparée des autres dans son expression de soi?

Le verre

Afin de répondre à cette question, il importe de tenter de comprendre la nature du matériau qui constitue la structure. La cloche est faite de verre. Le verre est à la base une « Substance fabriquée, dure, cassante et transparente, de structure vitreuse, essentiellement formée de silicates alcalins »¹⁷. Il ne s'agit donc pas d'un matériau naturel, mais artificiel. C'est-à-dire qu'il faut une intervention humaine pour le fabriquer et le manipuler. Il implique de donner une forme et une structure désirées. L'esprit sous cloche de verre va également subir des manipulations par des humains afin d'être modifié, forgé selon des normes. Il y a ainsi eu transformation dans la perception et la situation dans le monde de la narratrice de Plath et celle-ci a été opérée de l'extérieur.

Le verre, comme la vitre, implique la transparence, donc le fait de pouvoir voir, mais aussi la possibilité de conserver, de préserver contre le passage du temps. Pour Baudrillard :

Côté psychologique (dans son usage à la fois pratique et imaginaire) : c'est le récipient moderne idéal : il ne "prend pas le goût", il n'évolue pas avec le temps en fonction du contenu (comme le bois ou le métal) et ne fait pas mystère de ce contenu. Il coupe court à toute confusion et n'est pas conducteur de la chaleur. Au fond, ce n'est pas un récipient, c'est un isolant, c'est le miracle d'un fluide fixe, donc d'un contenu contenant et fondant par là la transparence de l'un et de l'autre¹⁸.

¹⁷ Le Petit ROBERT. 2011. Verre : p.2696.

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.57.

La pensée est régulièrement conçue métaphoriquement comme relevant de la lumière. Tout comme le verre, elle devrait être fluide, mais avoir également une structure et permettre une forme de vision. Le verre est un isolant. C'est-à-dire qu'il sépare tout en conservant dans un état particulier pendant un certain temps. La pensée devrait aussi pouvoir faire ces opérations de séparation et de conservation, mais d'une façon abstraite. Elle le fait par exemple en choisissant une idée plutôt qu'une autre, en s'y arrêtant et en examinant les détails.

Dans l'exemple de Plath, quelqu'un prend une entité dans le monde et l'isole, la sépare en la plaçant sous la cloche de verre. Il faut éviter un contact. Ce qui est habituellement isolé ainsi est une matière inanimée, morte ou ne possédant pas de conscience (végétal, matières organiques, pâtisseries et cætera). Dans le roman, il s'agit d'une personne et cela a des implications dans sa vie et des effets sur son esprit. Cette jeune femme est confinée à un espace très restreint. Ce sentiment d'isolement précède l'internement officiel et est ressenti par la narratrice peu importe où elle se trouve dans le monde. Quelles sont les conséquences et implications d'enfermer un être vivant et pensant? L'image renvoie immédiatement au dépérissement, à la souffrance, à l'ennui, voire à la mort. Celle de l'esprit autant que celle du corps. Elle implique aussi un arrêt dans le temps et l'espace. Il y a stagnation, fixation, conservation. L'esprit, comme le corps, tourne sur lui-même, n'avance pas.

La matière qui sépare du reste du monde dans cette situation est donc le verre. Celui-ci, tout comme les autres matériaux servant à construire des structures ou des limites, n'a pas la simple fonction de contenir ou de limiter, mais possède également des attributs physiques qui sont sous-jacents au choix de son utilisation dans certaines circonstances. Un de ses attributs est la transparence. Ce qui est transparent est ce « Qui laisse passer la lumière et paraître avec netteté les objets qui se trouvent derrière »¹⁹. Le verre, ainsi transparent, va laisser voir ce qu'il contient tout en le contenant. Le fait de la placer sous la cloche implique que la jeune femme doit être arrêtée à ce moment et dans cet état. Il est par la suite encore possible de la voir derrière le verre. Ainsi : « Le verre offre des possibilités de communication accélérée entre l'intérieur et l'extérieur, mais simultanément il institue une césure invisible et matérielle, qui empêche que cette communication devienne une

¹⁹ Le Petit ROBERT. 2011. Transparent : p.2605.

ouverture réelle sur le monde »²⁰. C'est ce jeu entre communication et fausse ouverture au monde qui caractérise la subjectivité sous cloche de verre. La communication se fait uniquement par le regard et la pensée.

La personne sous cloche peut voir et être vue, mais il y a enfermement en même temps parce qu'elle ne peut pas sortir de cet espace d'observation. Ses déplacements sont limités, son comportement est surveillé. Il y a immobilité et arrêt dans un état précis et particulier. Il y a coupure d'avec les expériences qui seraient possibles dans le monde. Cette situation évoque celle de l'internement lors duquel les internés sont confrontés aux mêmes types de limitations. La métaphore utilisée pour la représenter fournit des informations importantes au lecteur en ce qui a trait à la représentation de soi de la personne internée. Il se retrouve alors devant des narratrices qui risquent de mourir, que ce soit physiquement ou psychiquement, mais dont il peut observer la vie.

Le regard étendu

La transparence liée au verre revêt donc également une dimension idéologique qui touche la vision, la possibilité de voir, d'avoir accès à tout par le regard. Elle implique une conception de la connaissance qui passe par une période d'observation. Cette transparence va à l'encontre des notions de vie privée et d'intimité. Le choix de cette métaphore révèle donc aussi une vision du social dont je vais parler plus loin. Dans les passages où elle mentionne la cloche de verre, la narratrice se sent immobilisée et exposée.

La métaphore de la cloche de verre peut par ailleurs être interprétée comme la métaphore de l'écriture. Il y a mise en scène, disposition des lieux, d'un cadre de réflexion. Le texte littéraire peut parfois ainsi représenter une réalité tout en la délimitant. Il s'agit de *faire voir* au lecteur quelque chose qui est limité, parce que choisi et mis en forme, et ce, malgré l'impression de transparence. Il y a une distance qui est créée et imposée. Sur le plan littéraire, la transparence correspond à la « Qualité de ce qui laisse paraître la réalité tout entière, de ce qui exprime la vérité sans l'altérer »²¹. La vérité d'une jeune femme ayant vécu l'internement dans les années soixante? La vérité de quelqu'un vivant une crise psychique? Cela pourrait suggérer qu'il y a, dans ce texte, révélation de toute la vérité,

²⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.59.

²¹ Le Petit ROBERT. 2011. Transparence : p.2605.

sans altération. Est-ce le cas? Est-ce le même processus qui est présent chez Frame lorsqu'elle précise au début de *Faces in the Water*, que, bien qu'écrit sous la forme d'un documentaire, le texte en est un de fiction? Le nom d'Istina Mavet est également problématique. Oettli-van Delden cite le fait que Frame aurait dit que : « the name Istina Mavet 'links the Serbo-Croatian word for "truth" with the Hebrew word [Mawet] for death' »²². La vérité de la mort? La vérité d'une morte? Cela convient ici. Malgré cette prétention à la vérité, il reste qu'il s'agit d'une mise en scène, d'un choix.

La cloche de verre, tout comme la mention de la forme documentaire et de la fiction, sont des dispositifs, des cadres qui orientent et structurent l'écriture et la lecture. La forme documentaire implique une méthode narrative et un langage habituellement marqués par la fluidité et le réalisme qui sont au service d'une volonté de rapporter les faits et d'informer. Cette information est toujours au moins partiellement orientée et mise en forme, donc manipulée. Frame installe ainsi une distance entre elle, qui a réellement vécu l'internement, et le personnage qu'elle décrit comme vivant cette situation. Ce n'est pas elle qui parle, mais Istina, le personnage inventé. L'utilisation du langage de Frame est cependant loin d'être celle qui correspond au style du documentaire. Elle écrit donc un livre qui, bien qu'il soit une fiction, a l'apparence d'un document qui relaterait une expérience authentique et réelle, sans invention et sans artifices inutiles du langage, mais qui en est en fait complètement constitué. Le flou instauré par la mention de la forme du documentaire, tout en précisant la nature fictive de l'histoire racontée, permet de faire des affirmations qui auraient été plus contestables dans d'autres circonstances. Il donne la possibilité de présenter une image de l'institution plus accusatrice parce qu'elle est fictive. La forme documentaire confère aussi un certain *sérieux* au propos. Cet avertissement implique par contre qu'il ne faut pas le considérer comme une source de renseignements indiscutables sur la maladie mentale ni le confondre avec une biographie de l'écrivaine.

La mention que malgré le fait qu'il ait l'apparence d'un documentaire ce texte en soit en fait un de fiction a d'autres implications. Pourquoi ne pas simplement avoir fait un récit autobiographique de son expérience? Faire ce type de récit présenterait le risque que les autres ne prennent pas au sérieux ce qu'elle dit, et ce, même si elle conteste le

²² OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.181.

diagnostic qui lui a été attribué, puisqu'elle a été internée et que son jugement et son esprit sont par conséquent considérés comme *douteux*, mais cela soulèverait également plusieurs autres questions importantes. Le récit autobiographique, dans sa conception traditionnelle, représenterait aussi une liberté moindre, tant au niveau du contenu que de l'expression. Elle dit que son livre est plutôt une fiction écrite dans le style documentaire. Il s'agit donc d'un choix effectué par l'écrivaine.

Malgré cette déclaration de l'utilisation d'un style documentaire, Janet Frame accorde un pouvoir immense aux mots et produit une écriture où les tropes sont très présents n'ayant rien à voir avec une simple relation des faits. Il est possible, en considérant le langage et la pensée comme essentiellement tropologiques, de dire que cette relation des faits aurait tout de même été partielle et orientée. Il reste que la forme documentaire, bien que s'établissant comme mimétique, transforme ce qu'elle voulait montrer, comme le fait la fiction, mais avec des procédés différents. Dans le documentaire, des choix sont opérés. La réalité est alors limitée et mise en forme. Le fait d'utiliser la métaphore pour traduire une situation risque quant à lui d'entraîner une lecture erronée de ce que l'écrivaine tente d'exprimer. Ce serait cependant le cas également si elle choisissait une écriture où la métaphore est moins présente. Il y aurait alors perte d'une partie du sens que cette personne voulait transmettre dans son œuvre.

La position d'être derrière une structure de verre est également reprise dans la narration au moment où Esther regarde une femme accoucher avec le même Buddy Willard lui ayant montré des fœtus dans des bocaux. Elle dit qu'ils ont « a perfect view »²³ de cette femme qui « seemed to have nothing but an enormous spider-fat stomach and two little ugly spindly legs propped in the high stirrups, and all the time the baby was being born she never stopped making this unhuman whooping noise »²⁴. Elle se place donc derrière une vitre pour observer la naissance d'un enfant qui naît littéralement d'un monstre alors qu'il devrait naître d'une femme. La paroi de verre, tout comme la cloche de verre, implique la séparation, mais aussi la visibilité. L'individu regarde quelque chose à quoi il *ne peut pas* ou *n'est pas* obligé de participer. La fenêtre donne un cadre qui fait voir un événement, une réalité, selon un certain point de vue. C'est une vision du monde qui

²³ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.61.

²⁴ *Ibid.*, p.61.

sous-tend une distance et des limites, ainsi qu'une partie qui reste dans l'ombre : un inconnu. Cet inconnu, comme dans la cloche de verre, se situe dans l'incapacité de vivre l'expérience directe. Elle implique de ne pas être dans l'action, mais d'y assister. La science y devient un spectacle, une monstration de l'humain qui ne tient pas toujours compte de ce même humain.

Dans ce passage, la souffrance de cet humain est également exhibée et son intensité est sous-estimée, comme ce pourrait être le cas pour celle des patients d'un hôpital psychiatrique qui ne peuvent pas toujours communiquer ce qu'ils vivent. Cela rappelle également les présentations d'hystériques réalisées par Charcot. La narratrice explique que la drogue qui a été administrée à la femme

sounded just like the sort of drug a man would invent. Here was a woman in terrible pain, obviously feeling every bit of it or she wouldn't groan like that, and she would go straight home and start another baby, because the drug would make her forget how bad the pain had been, when all the time, in some secret part of her, that long, blind, doorless and windowless corridor of pain was waiting to open up and shut her in again²⁵.

Esther décrit la femme comme étant étendue sur une table qui a l'air conçue pour la torture et qui peut évoquer la table d'électrochocs. Esther insiste sur la conception du rôle de la femme qui est liée au fait d'inventer une drogue pour qu'elle ne souffre pas pendant l'accouchement. Il s'agit d'altérer un processus naturel en introduisant dans le corps une substance étrangère qui affecte l'esprit. Cette action relève de la force, de l'imposition d'une substance qui a pour conséquence que les femmes oublient la douleur et font ce qui est attendu d'elles. Cette mise en scène sert à illustrer la condition féminine, la souffrance et l'inconscience dans lesquelles les femmes se trouvent ou sont placées contre leur gré. L'accouchement sous influence devient leur métaphore.

La drogue décrite évoque aussi les électrochocs, un remède dont Esther dit que les médecins pensent qu'il est sans douleur, malgré le fait qu'ils n'ont pas vécu ce traitement. Esther remarque l'absurdité du fait que les autres personnes, particulièrement Buddy, le garçon qu'elle fréquente un certain temps, croient que, malgré les cris et plaintes de douleur qu'elle émet, cette femme ne souffre pas. Le bruit inhumain qu'elle produit ne peut après tout résulter que d'une douleur extrême, mais celle-ci est ignorée. Cela sous-tend une vision du patient comme n'étant pas une autorité par rapport à ce qu'il vit. Cette

²⁵ *Ibid.*, p.62.

scène contient aussi une vision de la femme qui serait alors quelqu'un d'attaché qui souffre et dont l'opinion croit qu'il est inconscient et peut-être pas tout à fait humain, voire monstrueux. Une croyance voulant que la femme soit plus proche de l'animal que l'homme à cause de son supposé rapport aux émotions et au sensible a effectivement existé longtemps. Il s'agit donc d'une critique de la condition féminine et de la perception du féminin de l'époque.

Ce passage est également une critique du rapport à la souffrance qui doit être éliminée à tout prix alors qu'elle fait partie de la vie. Elle peut même, dans d'autres situations, devenir jouissance au sens où elle est le signe de l'existence, qu'elle permet de s'en assurer. Kaysen écrit en ce sens à propos de ses souffrances : « They didn't matter a whit to the world, of course, and they tormented me, but I got a gruesome satisfaction from my sufferings. They proved my existence »²⁶. La personne, bien qu'elle trouve horrible la satisfaction qu'elles lui procurent, se définit ainsi à partir de ses souffrances plutôt qu'en fonction de ses goûts, idées, intérêts ou de sources différentes. Cette citation implique également que les autres preuves d'existence, par exemple la matérialité du corps ou sa respiration, ne suffisent pas à la convaincre qu'elle existe.

Dans le roman de Plath, la scène de l'accouchement préfigure celle des électrochocs tout en installant à la fois une continuité et une répétition des événements qui marquent le cheminement de la conscience représentée. Le médecin dit à la narratrice que l'expérience des électrochocs est la même que celle du sommeil. Elle exprime cependant un doute : « I didn't see how Doctor Nolan could tell you went to sleep during a shock treatment if she'd never had a shock treatment herself. How did she know the person didn't just *look* as if he was asleep, while all the time, inside, he was feeling the blue volts and the noise? »²⁷. Elle présente encore une fois la vision d'une souffrance invisible, mais existant bel et bien, un esprit attaqué lorsque jugé inconscient, ce qui renvoie à l'expérience de la personne jugée malade mentalement. Cela soulève également la question de l'importance des apparences dans le rapport à l'autre. Les actions du médecin tendent à soutenir l'idée que si la personne n'a pas l'air de souffrir, cela signifie que ce n'est pas le cas.

²⁶ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.42.

²⁷ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.197.

Esther décrira par la suite son expérience des électrochocs ainsi : « And she set something on my tongue and in panic I bit down, and darkness wiped me out like chalk on a blackboard »²⁸. La noirceur l'efface littéralement. Cet effacement n'a rien à voir avec le fait de s'endormir, mais plutôt avec une violence faite contre une personne. Quelqu'un choisit d'avoir cet impact sur l'esprit d'un autre. La comparaison avec l'image de la craie qui est effacée du tableau noir souligne la fragilité de la subjectivité et de la conscience, leur friabilité. Elle va dans le même sens que l'effacement de la personnalité précédant la seconde naissance qui sera examinée un peu plus loin dans ce chapitre. La narratrice de Plath pense tout de même que « if you had to have all that pain anyway you might just as well stay awake »²⁹, affirmant ainsi sa volonté d'avoir accès à la totalité de l'expérience, incluant la souffrance et la conscience.

La métaphore de la cloche de verre ne s'applique pas seulement à la narratrice de *The Bell Jar*. Elle s'étend à d'autres aspects de l'expérience. Elle est une structure qui se manifeste plusieurs fois, et ce, même avant la période d'internement. La narratrice raconte la première fois où elle a été en contact avec des fœtus morts. En évoquant cette expérience, elle représente un modèle social, celui qui correspond à l'observation scientifique. Elle présente la vision d'un monde placé sous l'œil de la science. Il y a alors dévoilement d'une société du regard, de l'analyse et de la conservation au sein de laquelle ce qui se trouve derrière le verre n'est pas considéré comme de l'humain, mais plutôt comme un objet. Esther raconte :

After that, Buddy took me into a hall where they had some big glass bottles full of babies that had died before they were born. The baby in the first bottle had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog. The baby in the next bottle was bigger and the baby next to that one was bigger still and the baby in the last bottle was the size of a normal baby and he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile.

I was quite proud of the calm way I stared at all these gruesome things³⁰.

Elle souligne son insensibilité devant ces choses horribles. Elle est fière de son calme qui vient cependant contredire la réaction d'inconfort ou de dégoût qui pourrait correspondre à cette situation d'observation de mélange de l'humain avec l'animal et de vie interrompue, donc de mort.

²⁸ *Ibid.*, p.205.

²⁹ *Ibid.*, p.63.

³⁰ *Ibid.*, p.59.

Les bocaux présentent l'éventail d'échantillons des stades qui précèdent la sortie du corps de la mère. Ils sont des exemples de vie, d'expériences arrêtées, figées. Elle compare la taille d'un fœtus avec celle de la grenouille. Un autre a un sourire qui a quelque chose de celui qu'il est possible d'imaginer pour un cochon. Ces bébés relèvent à la fois de l'animal et de l'homme, au moins dans l'esprit de la narratrice. Ils ne lui paraissent pas complètement humains ou alors elle les déshumanise par la comparaison pour ne pas être dégoûtée par eux. Elle ajoute effectivement un peu plus loin dans le roman : « Some of those babies in the jars that Buddy Willard showed me had gills, he said. They went through a stage where they were just like fish »³¹. Elle a donc vu un bébé dans une jarre qui avait des branchies, qui était comme un poisson, en avait certaines caractéristiques, ce qui implique que les séparations entre les catégories d'êtres vivants ne sont pas aussi nettes que leurs définitions le suggèrent.

Cette image sert donc à souligner la fragilité de la distinction entre l'humain et l'animal, mais aussi la relation à l'eau, la capacité de vivre dans un autre milieu qui sera perdue dans les stades ultérieurs de développement. La comparaison avec les poissons va dans le même sens que les précédentes. Parce qu'ils ne sont pas tout à fait humains, ces cadavres ne la dégoûtent pas. L'absence de réaction de rejet et de dégoût est aussi attribuable à un sentiment encore plus profond. Ainsi, c'est parce que la représentation qu'elle a de sa vie est comparable à la situation des fœtus qu'elle ne les trouve pas abjects. Comme eux, elle se croit vouée à mourir dans une cloche de verre, se sent comme si elle l'était déjà. La figure des bocaux de verre est donc également une façon de réfléchir à la finalité humaine, à la mort. L'expérience de la mort, parce qu'inconnaissable et irréprésentable, effraie. Les bébés sont des êtres humains. Il devrait y avoir identification ou empathie. Ne plus ressentir d'émotion devant leur mort implique que quelque chose a changé dans l'esprit, qu'une distance avec sa propre nature a été prise. Dans le domaine de la science, ce qui est mort devient une chose qu'il est possible de regarder, de montrer et de connaître. Plath met en scène une situation dans laquelle des scientifiques placent des humains morts dans une solution où ils seront conservés et pourront être observés. Il s'agit de la même situation que celle de la personne à l'hôpital, peinte dans un tableau, comme je le démontrerai avec le texte de Susanna Kaysen, ou vivant sous cloche de verre. Il y a tout

³¹ *Ibid.*, p.151.

de même une différence : les bébés sont morts alors que les autres personnes étaient vivantes au moment de leur arrêt et de leur observation, malgré leur état parfois altéré.

Un bébé est un être vulnérable, fragile, dont l'esprit n'est pas encore complètement formé. Certaines expériences et personnes vont participer à sa formation, son développement, qui continuera toute sa vie. Il y aura cependant un moment où, plus ou moins adulte, l'individu aura un certain pouvoir sur ce qui l'influence ou non. C'est à ce moment décisif qu'Esther se trouve recouverte par la cloche. Le bébé est aussi un être qui doit apprendre à vivre et qui serait normalement plein de promesses de vie et de possibilités. Il y a en un sens un partage de caractéristiques avec l'image d'une jeune femme avant l'internement. Celle-ci a encore sa vie devant elle et cette vie dépendra des choix qu'elle fera. La période d'internement est associée au fait d'être arrêté à ce moment précis, retiré du milieu, puis maintenu dans un certain état qui correspond alors à l'incertitude.

Par l'intermédiaire des métaphores choisies, l'internement est représenté comme un moment fixe où le sujet est immobilisé sous le regard de l'autre, comme un bébé mort dans un bocal. L'individu n'a, à ce moment, plus de pouvoir sur sa vie parce que ce sont d'autres personnes qui prennent les décisions à sa place. C'est un peu comme si une partie de lui était morte. Les métaphores de la cloche et du bocal traduisent cette mort partielle, cette vie interrompue et emprisonnée. Une part de vie subsiste cependant.

La métaphore de l'esprit

La métaphore implique un lien analogique ou une substitution. La figure de la cloche de verre sert à établir une analogie entre une situation physique et une situation psychique, un moment où l'esprit acquiert une matérialité le rapprochant d'un objet, où un nouvel état est substitué à son état passé. Une analogie est un procédé qui « unit le thème au phore »³². Toute image ou figure littéraire implique un lien analogique. Elle indique, nomme ou instaure une ressemblance, la met en valeur. La différence entre certaines figures, par exemple entre la comparaison et la métaphore est que ce lien entre le thème et le phore peut être plus ou moins marqué et de différentes natures. Une des fonctions de l'analogie est de rendre l'expression plus floue ou plus précise. Elle est parfois facilement

³² DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18, 1984, p.136.

identifiable par un marqueur, par exemple *comme, tel que...* La ressemblance est donc dans certains cas évidente et est, à d'autres moments, établie par l'imagination de celui qui crée la figure, et ce, même si les objets qui la composent peuvent sembler, ou être, très différents. Elle sert à organiser et à mieux comprendre le monde et la pensée, ainsi qu'à les qualifier.

L'auteur se sert d'une métaphore comme celle de la cloche de verre pour traduire une situation d'esprit ce qui implique à la fois une fermeture, en raison de la forme et de la structure de la cloche, une ouverture créée par la transparence et une fragilité puisque le verre peut être brisé. Il s'agit donc d'un esprit figé, rigide, dans lequel il est possible de voir, mais qui pourrait voler en éclats sous l'effet d'un choc. Cela pose problème en plusieurs points. D'abord parce que l'esprit est idéalement conçu comme quelque chose de personnel à chacun. Il ne devrait alors pas être possible de voir à travers ou en lui. La littérature permet de présenter l'intérieur de l'esprit des autres, du moins tel qu'il est imaginé par l'écrivain. Le texte écrit révèle également des éléments concernant l'esprit de son auteur.

L'image pose ensuite problème, parce que l'esprit est quelque chose qui change avec le temps et est idéalement libre. Il ne devrait alors pas être représenté par une structure fermée et rigide, bien qu'il ait une certaine structure. L'esprit est enfin conçu comme une entité intangible et immatérielle sauf au sein de ses produits que sont les écrits, les paroles, les actions et les constructions. Le fait d'utiliser une structure matérielle et fixe pour le décrire implique qu'il a changé, s'est fixé, a été arrêté ou, du moins, qu'il n'est pas comme il *devrait* être. L'existence de la possibilité d'être brisée inspirera à la narratrice du plaisir à la vue d'une substance comme le mercure. Elle décrit ainsi son expérience :

I opened my fingers a crack, like a child with a secret, and smiled at the silver globe cupped in my palm. If I dropped it, it would break into a million little replicas of itself, and if I pushed them near each other, they would fuse, without a crack, into one whole again.

I smiled and smiled at the small silver ball.

I couldn't imagine what they had done with Mrs Mole³³.

Ce passage survient suite à une description d'un repas pendant lequel Mrs Mole, une autre patiente, a montré qu'elle n'était pas en mesure de partager le moment du repas et d'avoir des interactions avec d'autres personnes. Son esprit n'est pas jugé assez *bien*. La vision du

³³ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.176.

thermomètre est ce qui conduit Esther à dire qu'elle préférerait que son corps soit malade plutôt que son trouble ne se situe sur le plan de la pensée. Elle trouve inutile le fait de prendre sa température parce qu'elle sait que son corps va bien. En brisant le thermomètre, elle détruit l'enveloppe qui contenait le mercure, ne laissant que cette substance à découvert.

Le mercure est ainsi la métaphore d'une autre vision de l'esprit, un esprit qui peut subir des chocs, mais toujours retrouver son unité par la suite et qui s'oppose, par l'allusion à ce qui peut se briser en un million de petites répliques de soi, à la vision rigide que la cloche de verre évoque. Il est plus malléable. Il est difficile de briser sa structure. Il tend plutôt à se réunifier malgré l'éclatement et après celui-ci. Le fait qu'elle sourit, comme un enfant ayant un secret, suggère qu'au fond, elle sait que son esprit est comme le mercure. Cette représentation de l'esprit dévoile que celui-ci trouve sa forme dans le langage, se développe en son sein. Ester se représente elle-même, sa pensée, comme cette boule de mercure parce que c'est comme cela qu'elle se conçoit. À côté des éclats de verre, il reste encore une substance qui tient, résiste à la violence de l'acte destructeur et possède une forme d'unité.

L'utilisation de la métaphore de la cloche de verre implique une vision de l'esprit qui est comme cristallisé, vitrifié, fixe et transparent, protégé, isolé, isolant. Tout le contraire de l'état de la vie de la pensée qui peut être conçue comme un entrelacement libre de pensées et d'idées qui sont par la suite combinées dans des buts précis pour interagir avec l'extérieur. Elle est ici maintenue dans un état particulier. La narratrice a donc l'impression d'être exposée et immobilisée, regardée et limitée. Comme quelque chose d'inanimé ou une créature morte qu'on a voulu protéger des intempéries et de la dégradation en les plaçant sous le verre. Une chose sur laquelle le passage du temps ne devrait pas agir. Cet isolement ne provoque pas l'effet escompté : le rétablissement. C'est parce qu'il s'agit en fait de la condition de la mort, ou, du moins, d'une forme de stagnation, alors qu'elle est vivante. Cette stagnation et cette immobilité posent problème parce qu'elles vont à l'encontre de la vie humaine qui est, au contraire, rangée sous le signe du changement, de l'évolution et de la maturation. Elle est plutôt une jeune femme fixée dans le temps, arrêtée.

Cette situation, le fait de représenter la vie comme un moment arrêté, d'en donner une image immobilisée et invariable, est fréquente. La métaphore choisie par Plath rejoint l'utilisation du tableau de Vermeer dans *Girl, Interrupted*. Ce livre est un essai sur la période pendant laquelle l'auteur, Susanna Kaysen, a été internée à l'hôpital McLean et diagnostiquée personnalité limite (Borderline). La narratrice de ce texte s'identifie à une peinture de l'artiste néerlandais qui présente une fille qui regarde en dehors du cadre, vers le spectateur, mais qui est tout de même figée dans la peinture. Elle observe la toile *Girl Interrupted at Her Music* lors d'une visite au Musée, lieu par excellence de la monstration. Contrairement à plusieurs autres peintures de Vermeer qui mettent plutôt en scène des personnages qui ne semblent pas conscients du fait qu'ils sont peints, la jeune fille du tableau la regarde avec ses yeux bruns. Il y a alors une rencontre entre ce à quoi elle pense et ce qu'elle voit, entre la pensée sur des yeux qu'elle avait avant de regarder le tableau et des yeux qui la regardent. Elle est saisie par ce qu'elle voit et recule (recoiled), surprise. Elle est devant quelqu'un, une jeune femme comme elle, qui regarde en dehors d'un cadre et qui la regarde elle. Il y a identification avec l'ennui qu'elle suppose chez la jeune fille par rapport à ce qu'on tente de lui enseigner et ce que Kaysen éprouve par rapport à sa vie.

Elle décrit la peinture, dit qu'elle a l'impression que la jeune femme qui y est représentée veut lui donner un avertissement : qu'elle a levé les yeux de son travail seulement pour cela. Kaysen attribue ainsi une volonté à un personnage inanimé, un rôle de préfiguration, un message dont elle aurait dû tenir compte. Elle dit qu'elle n'a cependant pas écouté ce message et est retournée à sa vie qui s'est finalement déroulée comme elle la raconte dans *Girl, Interrupted*, avec la maladie et l'hôpital. Elle voit ce moment comme étant important dans le cours de sa vie. Il est une forme de rencontre. Lorsqu'elle y retourne plus tard, sa compréhension de la peinture a changée. La jeune fille lui semble alors simplement triste et distraite, comme si ce n'était pas elle-même, sa perception, qui avait changé, mais plutôt l'image. La narratrice affirme tout de même :

Interrupted at her music: as my life had been, interrupted in the music of being seventeen, as her life had been, snatched and fixed on canvas: one moment made to stand still and to stand for all the other moments, whatever they would be or might have been. What life can recover from that³⁴?

³⁴ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.167.

Le titre de l'essai de Kaysen est donc une citation du titre du tableau de Vermeer, mais modifiée, qui implique qu'elle est coupée de tout le reste de sa vie, pas simplement de la leçon de musique. Le personnage ne peut pas sortir de cette leçon de musique dont elle est en même temps absente. Il y a impossibilité d'être dans le moment. De la même façon, Kaysen utilise cette comparaison entre la toile et sa vie pour s'approprier une partie de ce qui compose l'œuvre du peintre pour penser son existence. Elle décrit la peinture comme une vie volée et fixée sur une toile, c'est-à-dire un moment fait pour rester figé et pour *tenir pour*, représenter, tous les autres moments de l'existence, les symboliser, peu importe ce qu'ils ont été ou seront. Elle a un rôle de représentation, de recouvrement qui indique l'arrêt partiel de la vie.

Il s'agit d'une synecdoque qui est une figure « qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui »³⁵. La peinture est ainsi une partie de sa vie, mais elle l'utilise pour représenter l'ensemble de celle-ci. Elle est décrite comme une période négative et réductrice de la complexité de son existence. Kaysen représente de cette façon le fait que sa vie a été résumée à cette période particulière, lorsqu'elle était malheureuse, alors qu'elle avait dix-sept ans, comme celle de la jeune fille est réduite au moment de la leçon de piano. De plus, le terme de *recover* implique que la vie est traitée comme si elle était malade. C'est le corps ou l'esprit qui peut souffrir d'une maladie, pas l'ensemble de la vie, à moins de ne l'envisager que dans un rapport avec la mort du corps et d'associer la mort à la maladie d'une façon métaphorique et extensive.

Pour la narratrice de Plath, cette situation n'est pas permanente. Parfois la cloche se retire et l'air circule à nouveau librement. Elle dit: « All the heat and fear had purged itself. I felt surprisingly at peace. The bell jar hung, suspended, a few feet above my head. I was open to the circulating air »³⁶. Ce retour de la circulation de l'air est associé à la présence d'un sentiment de paix engendré par le fait que la chaleur et la peur se sont purgées d'elles-mêmes. En fait, elles ne l'ont pas vraiment fait *d'elles-mêmes*, elles l'ont fait sous l'effet du traitement par électrochocs imposé à Esther dans ce passage du texte. La cloche reste tout de même très proche, seulement quelques pieds au-dessus de sa tête. La *menace* est

³⁵ DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18, 1984, p.440.

³⁶ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.206.

donc encore là et peut la recouvrir à nouveau. Esther se retrouve cependant devant une autre menace.

La narratrice note effectivement qu'après les électrochocs, elle n'est plus vraiment capable de fixer sa pensée sur un objet. Elle raconte : « I took up the silver knife and cracked off the cap of my egg. Then I put down the knife and looked at it. I tried to think what I had loved knives for, but my mind slipped from the noose of the thought and swung, like a bird, in the center of empty air »³⁷. Suite au *traitement* l'ayant *libérée* de la cloche de verre, son esprit glisse sur le *nœud*, la difficulté, de la pensée et s'envole comme un oiseau dans l'air vide, c'est-à-dire sans destination connue. Autrefois elle aurait pu tenter de défaire le nœud, d'analyser ce qui le compose, mais les mouvements de pensée nécessaires à cette opération ne se produisent plus. Son esprit va plutôt *glisser*. Il n'arrêtera pas son mouvement. Elle n'est plus en mesure de choisir de se concentrer sur un problème particulier. Cette suite de métaphores et de figures exprime la perte d'emprise sur son propre esprit. Il y a présence d'une vie étrangère en elle. La comparaison avec l'oiseau suggère effectivement une volonté qu'elle ne maîtrise pas, mais aussi une liberté, une évasion. Celle-ci pose cependant problème parce qu'elle échappe à la narratrice. Il y aurait alors deux extrêmes : être enfermé dans sa pensée ou ne plus être capable de la fixer. Les deux sont insupportables et empêchent de vivre.

Selon les descriptions qui en sont faites dans ces textes, les électrochocs placeraient les personnes les subissant dans un état infantin, celui d'une grande dépendance par rapport aux soins fournis par l'entourage, qui correspond à une vision de la folie devant être rendue non menaçante. La cloche de verre est aussi un maintien dans ce genre d'état parce qu'elle arrête la personne dans le temps, ici à l'adolescence. Pour la narratrice de Frame, les électrochocs sont « la saison du danger ». Ils sont associés au froid et à la pétrification. Elle décrit son expérience : « I was cold. I tried to find a pair of long woolen socks to keep my feet warm in order that I should not die under the new treatment, electric shock therapy, and have my body sneaked out the back way to the mortuary »³⁸. Elle a donc peur des électrochocs parce qu'elle croit qu'au lieu de la guérir ils peuvent la conduire à la morgue, donc la tuer. Elle ajoute : « For in spite of the snapdragons and the

³⁷ *Ibid.*, p.207.

³⁸ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.15.

dusty millers and the cherry blossoms, it was always winter. And it was always our season of peril: Electricity, the peril the wind sings to in the wires on a gray day »³⁹. Les patientes vivent ainsi perpétuellement dans le froid, malgré le fait qu'à l'extérieur, le printemps semble être commencé. L'hiver est le moment où une partie de la vie est en suspens. Si cette saison est perpétuelle, il y a maintien dans un état qui ne change pas beaucoup, voire jamais. Ici, l'hiver persiste malgré les signes du printemps. Il y a confusion entre les différentes saisons. Le froid rapproche cette situation de la mort. Le fait de nommer cette saison celle du *péril* sous-tend qu'il y a un danger, une menace. Le péril chante et est donc animé d'une vie et d'une volonté lui étant propres. Il est impossible de le contrôler. Elle associe alors sa situation psychologique à la météo, plus particulièrement à un jour gris. Cela implique encore une fois qu'il y a tristesse, voire risque de mort.

Les narratrices des textes de l'internement sont montrées comme ayant des subjectivités en danger. Ce danger est plus souvent représenté comme une immobilité de pensée, ce qui renvoie à une proximité avec la mort. Leur pensée s'est arrêtée ou son cours a été interrompu, parfois modifié de force, comme l'exemple des électrochocs le démontre. Il existe plusieurs causes à ces situations dans lesquelles il est possible de glisser progressivement jusqu'au point où l'individu se trouve séparé du monde qu'il connaissait jusqu'alors.

La coupure

Kaysen affirme avoir été interrompue dans la musique de ses dix-sept ans. Quelque chose a été coupé, arrêté. C'est la vie, la jeunesse, son développement, autant que les risques, les difficultés, les expériences qui viennent la ponctuer, lui donner son rythme. Elle conçoit la toile de Vermeer comme un moment de sa vie cristallisé, interrompu, figé, mais qui va symboliser toute son existence avant et après. Cette image est comparable au passage par l'asile. Il l'a marquée pour toujours et devient le moment de sa vie sous lequel tous les événements sont inscrits ou par rapport auquel ils sont envisagés. La jeune fille, maintenant femme qui écrit, veut sortir de l'image, de cette représentation figée qui a été faite d'elle en la rangeant sous un diagnostic, celui de personnalité limite (Borderline).

³⁹ *Ibid.*, p.18.

L'utilisation de cette image dans la narration exprime également un autre niveau de conscience.

Comme la jeune femme qui regarde en dehors du tableau pour voir si quelqu'un la voit, c'est-à-dire un personnage d'une toile représenté comme étant conscient du fait qu'il est vu, Kaysen sait ce qui lui a été fait et écrit pour que quelqu'un la lise, le sache. Elle établit un contact avec le lecteur comme la jeune fille le fait avec ceux qui regardent la toile. Elle n'est pas dupe de l'image, du cadre dans lequel on a voulu l'enfermer. Les autres, les lecteurs, ne doivent pas non plus se méprendre sur son cas. Kaysen révèle qu'elle réalise également le fait qu'elle s'est elle-même définie par rapport à ce cadre pendant plusieurs années. Les mécanismes d'écriture qu'elle utilise visent à le dépasser, à en sortir enfin.

Le fait d'être sous la cloche de verre est comparé à être un bébé mort avant d'avoir été en contact avec la société. Esther dit : « To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream »⁴⁰. Esther se considère donc comme un être « vierge et arrêté », comme un bébé mort. Quelqu'un de « blank », une forme non-finie, vide, sur laquelle rien n'est encore inscrit. Le bébé a été arrêté avant d'avoir été en contact avec le monde. C'est une mort qui est une coupure brusque, inhabituelle et non pas le résultat d'une évolution naturelle. La décomposition aussi est arrêtée. Quelqu'un ou quelque chose a empêché la vie et le fœtus reste dans un éternel présent, conservé, comme la jeune femme dans la cloche de verre et celle se trouvant dans le tableau.

Le fœtus évoque un esprit sur lequel rien, ou presque, n'a encore eu d'influence. Être interné est le même genre d'arrêt. Esther dit que le passage par l'hôpital est comme une deuxième naissance ou presque. Elle réfléchit : « There ought, I thought, to be a ritual for being born twice – patched, retreaded and approved for the road »⁴¹. Elle se considère donc dans sa nouvelle vie comme un pneu réparé et approuvé pour la route. Il ne s'agit pas d'une renaissance, mais plutôt du fait de naître deux fois, comme deux entités différentes sans qu'il y ait nécessairement de continuité. Elle n'est pas née une deuxième fois en tant que personne, mais en tant qu'objet. Ce glissement vers l'objet naît de la notion de réparation qui provient du fait qu'elle a été conduite à l'hôpital parce que sa personnalité

⁴⁰ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.227.

⁴¹ *Ibid.*, p.233.

n'était pas jugée fonctionnelle ou sécuritaire, ni pour elle, ni pour les autres. Cela signifie que ce qui formait sa personnalité auparavant a été effacé, tué, parce que de toute évidence elle avait été en contact avec le monde pendant quelques années déjà.

La seconde naissance implique également que la période à l'hôpital en a été une de mort plutôt que de soins. Elle confirme cet état lorsque le médecin vient lui parler à l'hôpital. Elle dit : « This was the first time she had come to talk with me. When she left I would simply lapse into the old blankness »⁴². Cette phrase suggère qu'il n'y a pas assez de stimulations à l'hôpital. Les échanges humains sont presque inexistants, même si le fait de soigner une personne supposerait qu'ils aient lieu. Les patients seraient plutôt laissés à l'abandon, comme si aucun espoir de rétablissement n'était attendu dans leur cas, comme s'ils étaient déjà morts. Elle dit qu'elle retombe ensuite dans le vide, celui-ci étant donc son état *normal*, familier, c'est-à-dire celui dans lequel elle se sent hors des moments de stimulation par l'arrivée d'un médecin.

La personne sous cloche est quelqu'un que les autres peuvent regarder de l'extérieur, épier ses gestes, son état, ce qu'elle fait sans nécessairement être en contact avec elle. Martine Delvaux décrit ainsi l'asile : « Lieu du cirque, du spectacle, de la mise en scène, dans le meilleur des cas, il s'agit d'un espace transitoire, d'un réel voyage initiatique, au cours duquel la "folle" meurt afin de revivre. Et l'écriture, cette *metaphorá*, sert de véhicule à une seconde naissance »⁴³. Dans cette optique, l'asile serait un endroit où sont montrées des curiosités. C'est ce que la notion de cirque suggère. Le voyage initiatique implique quant à lui une transformation de l'esprit. Delvaux dépeint aussi l'asile comme un endroit de mort. Cela rejoint l'état de vide décrit par Plath. Comment l'écriture peut-elle permettre une seconde naissance ou, encore plus précisément, être son véhicule? Le véhicule est un moyen de porter, de communiquer, de transmettre. Il est effectivement possible de dire qu'il y a une mort, celle de l'ancien moi. La naissance implique cependant la vie alors qu'Esther se voit comme un objet. Elle ne devient en fait qu'une partie d'un véhicule : un pneu. La perception de soi comme un objet est commune à ces écrivaines et sera explorée dans le quatrième chapitre.

⁴² *Ibid.*, p.181.

⁴³ DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, Femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Synthelabo Editions, 1998, p.166.

La situation de coupure du monde que la cloche de verre évoque peut être comparée à celle, bien concrète et matérielle cette fois, de vivre à l'hôpital comme Susanna Kaysen la décrit. Elle raconte : « For many of us, the hospital was as much a refuge as it was a prison. Though we were cut off from the world and all the trouble we enjoyed stirring up out there, we were also cut off from the demands and expectations that had driven us crazy »⁴⁴. Il est possible de reconnaître la même alternance d'emprisonnement et de protection que dans la cloche de verre. Ce sont les attentes et les demandes du monde, des autres, qui sont identifiées comme ayant causée la venue à l'hôpital. C'est la protection contre elles qui devient le principal avantage de l'hôpital, malgré les murs, les barreaux et la surveillance qui pourraient le rapprocher d'une prison. Il est donc à la fois refuge *et* prison. Kaysen dit : « The hospital shielded us from all sorts of things. We'd tell the staff to refuse phone calls or visits from anyone we didn't want to talk to, including our parents »⁴⁵. Il s'agit des mêmes problèmes qui étaient présents chez Plath, c'est-à-dire une volonté d'échapper aux attentes extérieures et une coupure d'avec une famille difficile. Il reste cependant problématique que les patients aient un tel pouvoir de s'isoler eux-mêmes.

La condition du fait de pouvoir rester à l'hôpital s'énonce ainsi : « As long as we were willing to be upset, we didn't have to get jobs or go to school. We could weasel out of anything except eating and taking our medication »⁴⁶. Il y a donc tout de même un important prix à payer pour échapper aux obligations : celui d'accepter de se montrer continuellement contrarié et de consentir à manger et à prendre une médication jugée essentielle. Ces actions sont associées à la belette et donc au fait de se faufiler adroitement, de pouvoir s'extraire habilement d'une situation indésirable. Il y a tout de même encore réponse à certaines attentes, mais il y a une part de décision dans la possibilité de répondre à celles qui sont choisies. La médication implique cependant d'accepter qu'une instance exerce un contrôle, ou du moins un effet, sur l'esprit. La nourriture est l'équivalent sur le plan du corps, mais elle est essentielle à la vie. S'en priver, l'accepter ou en abuser est néanmoins le choix de chacun et peut parfois être perçu comme un moyen de pouvoir, de contrôle, par exemple dans certains cas d'anorexie.

⁴⁴ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.94.

⁴⁵ *Ibid.*, p.94.

⁴⁶ *Ibid.*, p.94.

Ces acceptations et l'état qui en résulte ont pour effet que la narratrice dit tout de même que : « In a strange way we were free. We'd reached the end of the line. We had nothing more to lose. Our privacy, our liberty, our dignity: All of this was gone and we were stripped down to the bare bones of our selves »⁴⁷. Elles sont privées, dépouillées, de ce qui constitue partiellement l'esprit, du moins dans la sphère sociale : l'intimité, la liberté, ici physique au sens de la liberté de mouvement, mais aussi mentale en raison de la médication absorbée, et la dignité. Il y a donc également des facultés et notions qui ont été perdues. C'est effectivement le fait d'enlever des composantes immatérielles de la vie, soit la liberté et la dignité, qui les dépouille d'une dimension charnelle figurée, de ce qui les envelopperait et en ferait des personnes vivantes, les poussant en même temps vers une proximité avec la mort.

Kaysen considère cette position comme celle de n'avoir plus rien à perdre, que chaque parcelle de soi a été enlevée jusqu'au point où elles se retrouvent mises à nu jusqu'à l'os. Il s'agit d'un dépouillement total qui évoque effectivement la mort par l'intermédiaire des composantes du squelette qui est une des structures de base des êtres vivants. Le terme *stripped* souligne que c'est une autre volonté qui enlève ce qui les composait ou ce qui les revêtait. Il s'agit d'un dépouillement à la fois métaphorique et concret. Cette supposée liberté, qui correspond au fait d'être libéré du monde, implique cependant ensuite que : « Naked, we needed protection, and the hospital protected us. Of course, the hospital had stripped us naked in the first place – but that just underscored its obligation to shelter us »⁴⁸. C'est donc à la fois l'hôpital qui dénude et protège. Il devient ainsi un cercle vicieux comme la cloche de verre qui coupe tout en protégeant. Cette position correspond au fait de se situer en dehors de la vie, dans un monde autre, à part, séparé. Comment, par la suite, sortir de cet extérieur du monde? Comment rejoindre les autres? Le faut-il?

Être interné correspond à être placé dans un lieu qui est coupé du monde même s'il se trouve en son sein. Il représente donc une forme de mort sociale et contient la possibilité de l'arrêt de la vie psychique. Les textes de l'internement mettent en scène des narratrices vivant cette situation. L'hôpital devient alors un microcosme dans lequel elles doivent se

⁴⁷ *Ibid.*, p.94.

⁴⁸ *Ibid.*, p.94.

construire une vie. Cette vie diffère cependant un peu de celle qu'elles ont connue à l'extérieur et comprend à la fois des apprentissages et des sacrifices.

L'inconscience et le monde

Le point de vue de l'intérieur de la cloche est également présenté dans le texte de Plath : le monde apparaît comme un mauvais rêve. La métaphore de la cloche correspondrait à un sentiment d'irréalité du monde extérieur. Esther le dit clairement : « To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream »⁴⁹. Or ce qui est habituellement fait avec un mauvais rêve est de tenter de l'oublier, de le chasser de son esprit comme sa mère le lui demande. La figure du rêve parcourt tout le roman. Cette image n'est cependant pas positive et serait plus proche du cauchemar. Le rêve désigne une version modifiée ou altérée du réel, un sentiment d'étrangeté. La métaphore du sommeil y est utilisée pour représenter le passage d'un état à l'autre.

Tout au long du roman *The Bell Jar*, le sommeil revient effectivement comme un motif. La narratrice oscille entre l'incapacité de dormir pendant plusieurs jours (21) et le fait d'être plongée dans un long sommeil profond et souvent involontaire dans la mesure où il résulte la plupart du temps de *traitements* comme l'insulinothérapie ou les électrochocs. Ces sommeils profonds sont parfois associés à l'eau par exemple lorsqu'elle écrit : « Slowly I swam up from the bottom of a black sleep »⁵⁰ ou encore « I woke out of a deep, drenched sleep »⁵¹, ce qui suggère le passage *dans* et la sortie *de* quelque chose d'indifférencié que l'eau représente efficacement. Cet indifférencié peut être relié à sa situation psychologique au début du roman, celle de quelqu'un qui ne sait pas trop quels sont ses objectifs dans la vie, qui n'a pas vraiment de désir et qui se laisse plus ou moins flotter d'une expérience à l'autre. Il s'agit d'un état de conscience qui serait un entre-deux : soit entre la veille et le sommeil sans jamais entrer complètement dans aucun des deux états. Il peut aussi conduire à la mort.

Sa mère dit qu'elles vont faire comme si son passage par l'asile n'était qu'un mauvais rêve : « 'We'll take up where we left off, Esther,' she had said, with her sweet,

⁴⁹ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.227.

⁵⁰ *Ibid.*, p.47.

⁵¹ *Ibid.*, p.206.

martyr's smile. 'We'll act as if all this were a bad dream.' »⁵². Sa mère voudrait donc nier l'existence de ce moment, faire semblant que ce n'est pas arrivé. C'est une façon devenue traditionnelle de concevoir la maladie mentale. Freud en traite dans *L'interprétation des rêves*. Après avoir fait la liste des points communs entre la psychose et le rêve, il écrit : « Les malades guéris de leur délire disent souvent que toute leur maladie leur apparaît maintenant comme un mauvais rêve, ils disent aussi quelquefois que, pendant leur maladie, ils ont eu le sentiment d'être en train de rêver, comme cela arrive pendant les rêves »⁵³. Cela implique qu'une partie de la conscience a été perdue pendant un temps, mais qu'une autre partie subsistait tout de même et qu'il est possible de s'en rappeler, même si le souvenir est douloureux. Il y a des capacités qui sont altérées, une diminution de la perception des sens et de la conscience. L'image du rêve suggère également que la maladie ne possède qu'une réalité partielle et est associée à un état de conscience différent de celui de l'état de veille.

Le personnage de Plath ne pense pas qu'elle pourra oublier comme sa mère le lui demande. Elle croit plutôt qu'il devrait y avoir un éventuel engourdissement de ses souvenirs, comme celui que pourrait causer le froid d'une fine neige, mais qu'ils vont toujours faire partie de son *paysage*. Elle dit :

I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig-tree and Marco's diamond and the sailor on the common and Doctor Gordon's wall-eyed nurse and the broken thermometers and the negro with his two kinds of beans and the twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea like a grey skull.

Maybe forgetfulness, like a kind snow, should numb and cover them.

But they were part of me. They were my landscape⁵⁴.

Elle exprime sa subjectivité comme un paysage. Ce qui la constitue en tant que sujet ce sont des souvenirs dans lesquels elle peut se déplacer. Ils forment cependant la totalité de l'espace qu'il est possible de voir et de parcourir et semblent donc constamment présents. Cela pose problème parce que le modèle de la subjectivité est plus souvent conçu comme un parcours dans le temps avec des événements et des évolutions dans sa constitution, une avancée, un défilement. Pour Esther, ce serait plutôt comme si le temps était anéanti,

⁵² *Ibid.*, p.227.

⁵³ FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987, p.86.

⁵⁴ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.227.

arrêté, qu'elle était condamnée à cet endroit très limité et souffrant. Il s'agit d'une image géographique de l'esprit, de la pensée, donc encore d'une matérialisation de celle-ci, mais pas dans le même sens que la cloche de verre. Il est fréquent de considérer l'esprit comme étant un lieu ou quelque chose qui contient. Au sens figuré, le paysage est l'ensemble des dispositifs de l'activité intellectuelle d'une personne ou de sa situation. Esther est alors prise dans le passé, peu importe dans quelle direction elle regarde.

L'image utilisée par Plath évoque encore une fois Freud, mais cette fois la comparaison qu'il effectue entre la vie animique et la ville de Rome dans *Le malaise dans la culture*. Il décrit Rome comme un être psychique « qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc, rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures »⁵⁵. Cette comparaison repose sur l'hypothèse voulant que « dans la vie d'âme, rien de ce qui fut une fois formé ne peut disparaître, que tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre et peut, dans des circonstances appropriées, par ex. par une régression allant suffisamment loin, être ramené au jour »⁵⁶. Cela implique que tout coexiste en même temps, même si certaines parties sont dissimulées. Elles peuvent être récupérées ou affecter l'esprit même si inconscientes. Il fait cette comparaison afin d'essayer de comprendre comment l'esprit fonctionne, mais il finit par avouer l'insuffisance de cette image.

L'esprit se compose de souvenirs, complets ou non, authentiques ou modifiés, qui peuvent être réactualisés ou pas. Il est possible de se les remémorer dans une certaine mesure et avec des efforts. Il existe également une part d'inconscient ainsi qu'une part de refoulé qui sont très difficiles, voire impossibles à atteindre volontairement ou directement. L'esprit est donc plus complexe que le moyen que Freud a choisi pour l'exprimer, mais l'image choisie donne tout de même une idée de son fonctionnement. Or, ici, Esther porte sans cesse ce de quoi sa mémoire est constituée. Elle le voit constamment. Elle ne semble pas avoir la capacité de le repousser ni de l'oublier, mais elle est quand même comme la ville qui contient tout son passé en elle. Au lieu d'être dans ses fondations, il forme son horizon. Il n'y a pas de nouvelles constructions. Ces événements sont l'entièreté de ce

⁵⁵ FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p.11.

⁵⁶ *Ibid.*, p.10.

qu'elle nomme son paysage. Il en résulte qu'elle est toujours confrontée à ce qui serait du matériel à refoulement en raison de la dimension traumatisante des événements vécus. Cela marque la profondeur de l'impression que cette partie de sa vie a laissée en elle.

Pour Esther, les souvenirs sont un peu comme des débris traînant au sein de son esprit et qu'il est impossible de déplacer, de dépasser. Ce sont des souvenirs de tout, tant des cadavres, des amitiés, de son agression, des fictions qui la définissent, des médecins, des accidents, des mauvaises rencontres, des changements en elle, de son désir de mort, donc des souvenirs désagréables. Ce sont des pensées, concernant des personnes et des événements du passé, qui deviennent comme des objets, aussi présentes et matérielles qu'ils le seraient. Elle utilise une métaphore de la nature, le paysage, dans laquelle elle peut se déplacer tout en portant avec elle tout ce qui l'a constituée, mais elle ne peut pas aller très loin. Il s'agit encore une fois d'un espace limité par l'absence de nouveauté, comme la cloche l'était. Elle compare l'oubli à une neige qui devrait éventuellement recouvrir et engourdir ses souvenirs. Cela suppose néanmoins qu'ils resteront présents en dessous. L'oubli est une couche mince qui peut dissimuler, mais n'efface pas. Le froid engourdi, rend moins sensible, mais il ne détruit pas. Il peut par contre conduire à la mort. La comparaison avec la neige implique cependant aussi qu'il peut fondre comme elle, mettant les souvenirs à découvert. Ces images sont utilisées pour représenter le fait que ces pensées concernant le passé ne peuvent pas être assimilées, ni être reléguées hors de son esprit. Le froid suggère aussi qu'elles vont rester dans le même état, fixées, plutôt que d'être réexaminées pour créer de nouvelles constructions et aller vers le futur, comme la comparaison de Freud avec la ville de Rome le suggère.

Pour la narratrice de Plath, le monde, l'expérience qu'elle en a fait, serait donc un vécu négatif, peut-être davantage que celle de la maladie. Kaysen présente également ce rejet du monde. Elle écrit :

My ambition was to negate. The world, whether dense or hollow, provoked only my negations. When I was supposed to be awake, I was asleep; when I was suppose to speak, I was silent; when a pleasure offered itself to me, I avoided it. My hunger, my thirst, my loneliness and boredom and fear were all weapons aimed at my enemy, the world⁵⁷.

⁵⁷ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.42.

Elle veut donc signifier son rejet du monde en faisant tout le contraire de ce qui est attendu d'elle ou de ce qui pourrait faire d'elle une *partie* du monde. Le rejet du monde est fait par l'accumulation de refus d'actions jugées essentielles et par des comportements contraires à la vie en société. Elle donne cette explication de son désir : « So the opportunity to be incarcerated was just too good to resist. It was a very big No – the biggest No this side of suicide »⁵⁸. Cela implique qu'elle ne veut peut-être pas mourir. Elle voudrait plutôt dire non. Il y a recherche d'une autre alternative. Dans ce passage, elle parle d'incarcération au lieu de désigner cette époque comme celle de son internement. Elle voit l'hôpital comme une prison plutôt que comme un endroit de soins. Cela signifie qu'elle n'y est pas de son plein gré, que ce qu'elle y subit est une punition alors qu'elle devrait recevoir un traitement.

Pour le personnage de Plath ce n'est pas nécessairement la maladie mentale qui est un mauvais rêve. Elle s'est trouvée des deux côtés, à l'intérieur et à l'extérieur de la cloche de verre. Elle dit plutôt que c'est le monde qui est un mauvais rêve, parce que, tout au long du roman, le personnage est dans un état de conscience altéré. Elle est toujours au bord de l'endormissement, de la perte de conscience ou encore de l'incapacité de se lever. Elle raconte des expériences diverses qui ne tiennent ensemble que parce qu'elles lui sont arrivées à elle et par l'idée de la maladie. Elle est ce qui relie les événements et les personnes, un peu à l'image du ciment solidifié évoqué dans l'exemple de l'agglomérat que Freud utilise pour décrire la structure du discours du rêve.

Peter Schwenger résume la théorie freudienne en disant que l'ensemble du rêve peut lui-même être pris à tort pour une narration cohérente. Il dit que Freud pensait qu'en général, mieux valait éviter de tenter d'interpréter une partie du rêve par une autre comme si le rêve était construit de la même façon qu'une narration. Ce serait au contraire l'image d'un agglomérat, composé de plusieurs fragments de diverses roches tenus ensemble par ce que Freud nomme « une sorte de ciment solidifié » qui traduirait le mieux la nature du rêve. La forme qui apparaît à l'extérieur est forgée par des morceaux de différentes roches qui y sont intégrés, mais ne se limite pas à ceux-ci. Les fragments du rêve peuvent de la même façon être des éléments narratifs détachés de leur contexte et mélangés.

Freud écrit en fait :

⁵⁸ *Ibid.*, p.42.

Quand on y regarde de plus près, on découvre, dans le discours du rêve, des parties plus nettes, plus compactes, à côté d'autres qui servent de lien et ont probablement été ajoutées pour compléter les premières — de même qu'en lisant nous ajoutons des lettres et des syllabes que nous avons d'abord omises. Ainsi le discours du rêve est construit comme un agglomérat dans lequel des fragments plus importants d'origine diverses sont soudés par une sorte de ciment solidifié⁵⁹.

La conception de la subjectivité et le discours qu'elle se tient, présentés dans le roman plathien, correspondent alors à ce modèle. La subjectivité est comme le monde, le rêve, la narration. Elle est l'unité qui relie et porte en elle la diversité malgré l'éclectisme, contient le passé et le présent dans un même moment au même endroit par l'intermédiaire du discours, du récit.

Il s'agit d'une des représentations de la vie d'internée, de l'état dans lequel cette expérience met la subjectivité. Le rêve, l'inconscience, font partie du réel et du monde, mais ils sont des versions altérées de la conscience, comme l'est la maladie mentale. Celle-ci est cependant très souvent exclue du social ou contrôlée par médication. Il y a un cheminement qui mène vers cette transformation de l'esprit.

Le passage vers l'ailleurs

L'entrée dans l'état qui justifie l'internement peut se faire progressivement. Plath présente donc une narratrice se trouvant dans une immobilité de pensée qu'elle illustre de façon physique par l'intermédiaire de la métaphore de la cloche de verre. Quelques transformations ont précédé cet état. Peu avant l'internement la jeune femme devient effectivement presque incapable de lire. Elle dit : « I didn't know why I had never bought any of these papers before. They were the only things I could read. The little paragraphs between the pictures ended before the letters had a chance to get cocky and wiggle about »⁶⁰. Les seuls textes qu'elle est encore capable de lire sont donc les journaux à sensation, textes conçus pour être brefs et attirer l'attention, ne serait-ce que par la disposition des informations sur la page. Dans les textes plus longs ou plus soutenus, elle dit que l'écrit prend vie. Les lettres sont impudentes et se tortillent. Elles s'agitent. Il y a

⁵⁹ FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987, p.357-358.

⁶⁰ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.131.

donc un problème au sein de la capacité de produire un sens à partir d'un stimuli, ici l'écrit.

Cette difficulté est dans la durée puisqu'elle dit qu'elle peut finir le paragraphe « avant que les lettres aient une chance de... ». Les textes ne sont pas vivants habituellement. Ils sont écrits dans une tonalité, mais ils n'ont pas de personnalités comme le fait d'être impudent ou suffisant le suppose dans cette description. Il y a des interactions avec eux pendant la lecture, mais au sens où ils appellent ou font naître des pensées dans l'esprit. Il est donc normalement possible d'entrer en relation avec les textes. Ils ne se gaussent cependant pas de leur lecteur et ne le fuient pas non plus. Dans ce passage, la relation avec l'écrit devient impossible pour la jeune femme. Il y a alors personnification qui attribue une volonté indépendante aux textes. La réalité s'anime et se moque d'elle. La personnification est le fait d'attribuer des propriétés humaines à un animal ou une chose. Elle peut être une forme de métaphore ou de comparaison. Dans ce passage, le fait de donner une vie au texte sert à exprimer que la jeune femme est en perte de contrôle de son esprit.

Esther devient également incapable d'écrire. Elle raconte : « But when I took up my pen, my hand made big, jerky letters like those of a child, and the lines sloped down the page from left to right almost diagonally, as if they were loops of string lying on the paper, and someone had come along and blown them askew »⁶¹. Elle perd la capacité et la maîtrise nécessaires au fait de tracer correctement les lettres, de mettre sa pensée sur le papier. La narratrice considérera ces changements dans ses capacités comme des signes, voire des preuves de la perte de son esprit et de son état incurable. Ils sont le signe d'une difficulté dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, dans la communication et le lien au monde. La comparaison avec l'enfant traduit quant à elle un sentiment d'impuissance. L'écrit serait alors une preuve de la capacité à être en relation avec le monde.

La cloche de verre met aussi en scène des bouleversements se situant au sein de la perception comme ceux qui relèvent du rapport à la lecture et à l'écriture. Il en existe d'autres. Peu avant sa sortie de l'hôpital Esther réfléchit : « But I wasn't sure. I wasn't sure at all. How did I know that someday – at college, in Europe, somewhere, anywhere – the

⁶¹ *Ibid.*, p.125.

bell jar, with its stifling distortions, wouldn't descend again?»⁶². Le verbe « descend », dans ce passage, suggère que la narratrice n'a pas de contrôle sur la cloche de verre. Elle affirme aussi être incapable d'une certitude quant à ses mouvements. Cette volonté étrangère représente une partie du monde ou de soi que l'individu ne peut pas maîtriser et qui est sous le signe du doute perpétuel, de la peur. Elle suppose une force à laquelle il semble impossible de se soustraire. Il y a des déformations imposées par le matériau, le verre et, par extension, par la structure qui enserme l'esprit et l'influence, la cloche. S'il devrait permettre une sorte de transparence, le verre ici est incurvé en raison de la forme de la cloche. Celle-ci permet cependant de voir dans presque toutes les directions, sauf sous soi, si elle repose sur une surface opaque.

Le verre pourrait aussi être altéré par la saleté comme il l'est chez Janet Frame dont la narratrice dit : « I know that the linen room was very often my sanctuary. I looked through its little dusty window upon the lower park and the lawns and trees and the distant blue strip of sea like sticky paper pasted edge to edge with the sky »⁶³. Elle est donc cachée dans une petite pièce et observe l'extérieur qui a l'air artificiel, irréel derrière la vitre sale. Ce qu'elle fait exactement est : « I wept and wondered and dreamed the abiding dream of most mental patients – The World, Outside, Freedom; and foretasted too vividly the occasions I most feared – electric shock treatment, being shut in a single room at night, being sent to Ward Two, the disturbed ward »⁶⁴. Elle rêve du monde. Pour rêver de quelque chose, il faut en être coupé, ne serait-ce que par un état d'esprit différent comme lors du sommeil. Il est possible de dire que personne ne se situe complètement en dehors du monde s'il est considéré comme une totalité englobant tous les individus. Cela ne correspond pourtant pas à l'expérience de ces écrivaines dont les métaphores signifient qu'elles se sentent exclues.

Kaysen propose cette explication qui se veut en même temps une mise en garde : « And it is easy to slip into a parallel universe. There are so many of them: worlds of the insane, the criminal, the crippled, the dying, perhaps of the dead as well. These worlds exist alongside this world and resemble it, but are not in it »⁶⁵. Elle suggère donc qu'il

⁶² *Ibid.*, p.230.

⁶³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.37-38.

⁶⁴ *Ibid.*, p.38.

⁶⁵ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.5.

existe plusieurs mondes parallèles à celui connu et note la ressemblance entre ce monde et les autres. Elle souligne qu'ils ne sont pas en lui. La notion de parallèle implique effectivement l'existence simultanée de deux choses, côte à côte, qui ne se rencontreront jamais. Il faut qu'une personne ou que quelque chose force la rencontre, torde les cours des mondes, défasse leurs limites afin qu'ils puissent communiquer. La métaphore et les autres tropes permettent d'effriter les frontières et créent éventuellement la possibilité d'une rencontre.

Kaysen dit que ces autres mondes existent. L'énumération qu'elle en fait prouve leur pluralité et renseigne à propos des personnes qui y vivent. Ces mondes enferment un bon nombre d'individus particuliers, c'est-à-dire des êtres qui ne sont pas considérés comme tout à fait humains, ce qui rappelle le passage de Frame cité plus tôt. Les mondes s'organisent effectivement à partir d'une qualification principale. Ce sont tous des états dans lesquels il y a une déviation d'avec la norme, soit sur le plan du corps, soit sur celui de l'esprit. Ce sont des états jugés socialement négatifs, nuisibles ou différents. Ce sont les criminels, les handicapés, les malades, les mourants. Ces mondes sont en fait des lieux qu'il est possible de désigner comme des microcosmes, des petits ensembles à côté d'un grand ensemble qui les exclut. Même s'ils sont à première vue invisibles, ils correspondent à un vécu quotidien pénible et souffrant. Ceux qui s'y trouvent savent très bien qu'ils ne sont pas dans le monde, mais plutôt un peu en marge, à côté, en dessous, à l'écart.

Baudrillard ajoute qu'il

y a par ailleurs dans le verre, à la fois la symbolique d'un état second et celle d'un degré zéro du matériau. Symbolique de la congélation, donc de l'abstraction. Cette abstraction introduit à celle du monde intérieur : sphère de cristal de la folie, à celle de l'avenir : boule de cristal de la voyance – à celle du monde de la nature : par le microscope et le télescope, l'œil accède aux mondes différents⁶⁶.

L'abstraction est associée à ce qui conduit vers la folie. Celle-ci est représentée par une sphère de cristal. Le cristal est une forme de verre transparent. La sphère implique cependant une autre forme d'enveloppement que la cloche. Elle doit être brisée parce qu'elle ne peut être soulevée. Le verre permettrait donc d'accéder à un autre monde. C'est ce modèle qui sous-tend celui de l'observation médicale et qui peut en partie expliquer

⁶⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.57-58.

l'apparition d'une image comme celle de la cloche de verre. Que sont ces mondes différents?

Susanna Kaysen note que lorsque quelqu'un se situe en dehors de la vie, par exemple dans le *monde de l'insanité*, son esprit peut subir certaines altérations. Elle écrit à propos du passage d'un monde à l'autre : « But most people pass over incrementally, making a series of perforations in the membrane between here and there until an opening exists. And who can resist an opening? »⁶⁷. Il y a alors une part volontaire dans ce changement de monde et plusieurs personnes seraient en mesure de traverser la membrane. L'image de la perforation de celle-ci évoque la paroi de la cloche de verre dans laquelle des trous seraient percés. Dans la citation de Kaysen, des individus font des petits trous qu'ils agrandissent jusqu'à ce qu'une ouverture, par laquelle ils peuvent passer, existe. La question qu'elle pose ensuite suggère qu'il est tentant de se jeter dans l'ouverture. Il est cependant d'abord utile de se demander ce que signifie le fait de faire un trou? Que sont ces trous? Comment les percer?

Kaysen dit qu'une membrane existe entre les mondes. Une membrane est une séparation, constituée par une pellicule généralement mince. Cette enveloppe protège et coupe. Elle représente une limitation, une différence entre des milieux. La membrane implique enfin l'idée d'une limite entre les mondes, celle-ci pouvant être traversée si une personne lui fait violence, la coupe, la fend, la perce. Le fait de la perforer est une métaphore. Il n'y a pas de pellicule que je puisse toucher, percer ou fendre qui séparerait mon Moi ici d'un Moi devenu criminel qui s'amuserait à mener une vie sauvage de l'autre côté, dans l'autre monde. La possibilité que je pose la ou les actions qui me feront basculer dans l'autre monde et devenir une criminelle existe néanmoins, de même que les risques et circonstances qui pourraient faire de moi une malade, et ce, physiquement ou mentalement. Elle utilise l'adjectif *incrementally* pour décrire la façon dont les trous sont faits. *Incrément* est un terme qui vient des sciences et qui désigne l'ajout d'une valeur minimale, d'un infiniment petit. Il implique une progression dans le temps. Cela signifie que l'ouverture ne se fait pas du jour au lendemain. Kaysen ne s'est donc pas retrouvée dans un état nécessitant l'internement, sa séparation d'avec Le monde, d'un seul coup. Elle explique ce

⁶⁷ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.5.

qu'elle nomme les pré-conditions qui provoqueraient la perception d'elle comme différente, voire malade et devant être hospitalisée.

Elle affirme d'abord qu'elle concevait le monde comme son ennemi. Il y a personnification du monde. Celui-ci la détesterait et chercherait à lui nuire ou, inversement, elle se comporterait ainsi face au monde. Il y aurait alors apparemment un double mouvement de rejet, c'est-à-dire qu'elle rejette un monde dont elle ne veut pas, monde qui ensuite l'exclut de son sein pour la forcer à vivre ailleurs. Elle explique comment c'est arrivé dans ce passage que je cite à nouveau :

My ambition was to negate. The world, whether dense or hollow, provoked only my negations. When I was supposed to be awake, I was asleep; when I was suppose to speak, I was silent; when a pleasure offered itself to me, I avoided it. My hunger, my thirst, my loneliness and boredom and fear were all weapons aimed at my enemy, the world⁶⁸.

Le fait de rejeter le monde, d'avoir des armes tournées contre lui a des conséquences. Cette façon de voir la vie semble relever d'une crise d'adolescence ou encore d'un pur entêtement à nier ses besoins ou à faire le contraire de ce qui est attendu. Ce n'est pas le cas. Ces refus d'obéir aux conventions nécessaires pour vivre dans le monde sont en fait de petits trous qu'elle perce dans la structure des jours et de ce qui est considéré comme la réalité.

Les trous, qui sont peu à peu agrandis à chaque nouveau refus ou à chaque persistance dans l'un d'eux, représentent une forme de préparation, de passage lent et progressif vers un ailleurs. Cette vision de comment elle est devenue malade implique également une conception de la société et de ce qui fait que quelqu'un s'en trouve exclu. Kaysen cherche à prouver qu'elle n'aurait pas dû être internée. Elle veut faire comprendre que cela peut arriver à tout le monde et en souligne la facilité en énumérant des actions relativement simples comme ne pas se lever ou ne pas manger, actions qui étaient également refusées par le personnage d'Esther. Ces refus, apparemment anodins si faits de temps à autre, deviennent problématiques lorsque répétés. Ils entraînent un risque de mort sociale, physique ou psychique. C'est elle qui fait le choix. Il y a donc une part volontaire dans ce changement de monde et plusieurs personnes seraient en mesure de traverser la membrane.

⁶⁸ *Ibid.*, p.42.

Ces négations ne sont pas les seuls changements qui se manifestent chez la narratrice de ce texte. Il se produit un glissement subtil vers autre chose, un autre état accompagné de changements dans la perception. Une fois passé dans l'autre monde, l'esprit peut adopter différentes vitesses, que Kaysen divise en deux types, soit lente ou rapide, qu'elle nomme la viscosité ou la vélocité. Dans la forme lente, c'est-à-dire la viscosité : « Experience is thick. Perceptions are thickened and dulled. Time is slow, dripping slowly through the clogged filter of thickened perception. The body temperature is low. The pulse is sluggish. The immune system is half-asleep. The organism is torpid and brackish »⁶⁹. Cette description de l'expérience implique la présence d'eau ou d'humidité. C'est le temps qui devient comme de l'eau. Il peut goutter. Il s'agit d'une façon de donner la matérialité de l'eau au temps qui serait normalement conçu comme immatériel. Il l'est effectivement, même s'il est souvent pensé à partir de considérations matérielles comme la durée d'un événement ou d'un déplacement. Elle le fait pour marquer un changement dans la relation qui est entretenue avec lui. Le temps peut échapper à la personne internée tout comme il peut l'écraser. Il peut passer rapidement ou lentement, mais il est plutôt conçu comme une continuité. Dans la situation décrite par Kaysen, il est entrecoupé, ralenti et séparé au point où il devient comme des gouttes. Dans cet état, la perception est quant à elle décrite comme collante. Quelque chose empêche sa fluidité, la ralentit et la retient. L'expérience évoque une maladie, voir un glissement vers l'inanité, peut-être la mort.

Au contraire, la forme rapide, la vélocité :

endows every platelet and muscle fiber with a mind of its own, a means of knowing and commenting on its own behavior. There is too much perception, and beyond the plethora of perceptions, a plethora of thoughts about the perceptions and about the fact of having perceptions. Digestion could kill you! What I mean is the unceasing awareness of the processes of digestion could exhaust you to death. And digestion is just an involuntary sideline to thinking, which is where the real trouble begins⁷⁰.

Il y a encore personnification. Chaque partie du corps devient intelligente et capable de juger, ainsi que de commenter son fonctionnement, comme s'il y avait plusieurs intelligences dans le même corps. Cela a pour effet que les phénomènes qui se passent dans le corps et qui sont habituellement plus ou moins conscients prennent une importance

⁶⁹ *Ibid.*, p.75.

⁷⁰ *Ibid.*, p.75-76.

démessurée et deviennent épuisants. Alors que dans l'autre situation, la perception était ralentie, retenue, là elle fonctionne de façon excessive, elle est trop stimulée.

Le texte met en scène le fait de devenir conscient de ces processus corporels, mais aussi de l'enchaînement des pensées, ainsi que de leur traduction dans le langage. Cela peut arriver à tout le monde à différents degrés. Quand une personne pense, certaines pensées ou idées retiennent son attention et d'autres passent simplement. Elle peut en général choisir, à quelques exceptions près et malgré le surgissement d'autres idées ou pensées s'immiscant dans sa réflexion, les pensées auxquelles elle va accorder davantage de temps et d'importance. Le corps envoie quant à lui des signaux qui donnent des informations sur son état, mais qui n'empêchent pas de faire autre chose, à moins d'être gravement blessé ou trop affaibli. Un événement très grave peut tout de même causer une perte de maîtrise de ces dimensions d'une personne, mais il devrait y avoir un retour à un fonctionnement plus *normal* après un certain temps.

L'utilisation de ces images permet de traduire une situation physique et psychique qui serait autrement très difficile à comprendre pour ceux ne l'ayant pas vécue. Chaque personne, en autant qu'elle connaisse le mot, possède une certaine conception de la vitesse ou de la viscosité. La plupart des êtres humains ont vécu des expériences qui leur donnent une idée de ce que peuvent être la vitesse et la lenteur de l'esprit, mais d'une façon temporaire lorsque joyeux, enthousiastes, malades ou fatigués. Ce sont cette conception et ces expériences qui permettent d'imaginer le vécu de Kaysen et celui des personnes qu'elle a vues à l'hôpital.

La narratrice raconte quant à elle une situation dans laquelle il devient absolument impossible de ne pas prendre conscience du fonctionnement de l'esprit et du corps, des phénomènes qui sont normalement mis de côté pour vivre, pour être fonctionnel. Une fois qu'un individu en est trop conscient, cela a pour conséquence qu'il lui devient impossible de vivre parmi les autres. Les erreurs de perception peuvent arriver à tout le monde, mais il serait risqué de diminuer ou de simplifier leur portée comme le fait James Mangold, réalisateur du film basé sur *Girl, Interrupted* qui essaie de traduire cette situation ainsi : la maladie mentale *n'est que* l'amplification de situations communes. La question qui ouvre le film donne le ton, la conception de la maladie mentale qui y sera présentée. La narratrice y demande aux spectateurs s'il leur est déjà arrivé de penser qu'un train est en marche

alors qu'il est arrêté. Cette image est un euphémisme lorsque comparée aux expériences décrites par Kaysen qui utilise effectivement cet exemple, mais plutôt pour rendre compte du fonctionnement du cerveau. Elle écrit :

Think of being in a train, next to another train, in a station. When the train starts moving, you are convinced that your train is moving. The rattle of the other train feels like the rattle of your train, and you see your train leaving that other train behind. It can take a while—maybe even half a minute—before the second interpreter sorts through the first interpreter's claim of movement and corrects it. That's because it's hard to counteract the validity of sensory impressions. We are designed to believe in them⁷¹.

Sa narration implique que les êtres humains seraient conçus de façon à croire en leurs perceptions sensorielles. Elle illustre, en même temps, dans ce passage, comment celles-ci peuvent être trompées ou déroutées et comment cela est déstabilisant pour l'individu si cela se produit.

L'hypothèse de l'amplification avancée par le réalisateur est cependant tout de même intéressante. L'amplification est le fait de « Développer les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force »⁷². Il s'agit d'un étoffement, d'une multiplication, d'un soulignement volontaire. Elle touche aussi l'exagération. Dans un texte ou un film, ce procédé peut servir à impressionner ou à toucher le lecteur ou le spectateur en traduisant ce que le personnage du film vit. La maladie mentale serait alors une situation où l'amplification se produit au niveau du corps et de l'esprit sans que l'individu l'ait nécessairement désirée et sans que ce soit pour *faire du style*, mais simplement pour rendre compte d'un vécu dont l'intensité est grande. Dans cette situation, une impression ou un détail prend toute l'importance et l'attention du sujet qui la vit. Il manque cependant la cause de cette amplification qui pourrait alors fournir d'autres informations sur la maladie mentale. Cette amplification peut être liée à l'utilisation des métaphores qui permettent également de mieux représenter le vécu des internés.

Il est possible que les modifications au sein de la perception prennent plusieurs formes différentes. Kaysen décrit sa fascination et son déchiffrement d'images au sein de

⁷¹ *Ibid.*, p.140.

⁷² DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : 10/18, 1984, p.41.

motifs répétitifs et donne cette représentation du fonctionnement de son esprit à cette époque :

I was having a problem with patterns. Oriental rugs, tile floors, printed curtains, things like that. Supermarkets were especially bad, because of the long, hypnotic checkerboard aisles. When I looked at these things, I saw other things within them. That sounds as though I was hallucinating, and I wasn't. I knew I was looking at a floor or a curtain. But all patterns seemed to contain potential representations, which in a dizzying array would flicker briefly to life. That could be... a forest, a flock of birds, my second-grade class picture. Well it wasn't – it was a rug, or whatever it was, but my glimpses of the other things it might be were exhausting. Reality was getting too dense⁷³.

Son récit présente son esprit comme ayant un problème se situant au niveau de sa capacité de sentir et de percevoir. La réalité devient trop dense parce qu'il y a trop d'informations à analyser, trop d'éléments à voir et à comprendre. Il s'agit d'une représentation d'un esprit qui ne parvient plus à choisir entre une lecture ou l'autre. Il est *fasciné, hypnotisé*. La réalité est compacte, épaisse. Il n'y a pas d'espace où la pensée pourrait prendre forme. Il faut être en mesure de prendre du recul pour pouvoir penser. Malgré cet état, Kaysen savait quand même qu'elle regardait un plancher ou un rideau et non pas les autres images qu'ils lui suggéraient. Il y avait donc un objet qui déterminait sa perception. Cela ne correspond alors pas à la définition de l'hallucination comme une perception sans objet. Les motifs semblent plutôt contenir des représentations potentielles dont son cerveau fait la lecture à ce moment. Elle n'est plus en mesure de réduire les possibilités de signifiants pour arriver à une signification.

Kaysen dit, peu après, que les visages tendent quant à eux à perdre leur sens, à devenir flous, leurs traits sont de moins en moins distincts ou ne forment plus un ensemble cohérent. La narratrice de *The Bell Jar* se mettra elle-même dans un si mauvais état qu'elle ne se reconnaîtra plus dans un miroir même si elle le tient dans sa main, comme si le lien entre les sensations et soi était coupé. Ainsi : « At first I didn't see what the trouble was. It wasn't a mirror at all, but a picture »⁷⁴. Elle croit regarder *une* image plutôt que *son* image. Il y a un problème au niveau de la conscience de soi. Les traits du visage sont ce qui permet de reconnaître quelqu'un, sont une partie de son identité. S'ils changent ou deviennent flous, il y a perte d'identité ou disparition de la capacité de reconnaissance. Si

⁷³ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.40-41.

⁷⁴ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.168.

cela est généralisé, ils deviennent l'équivalent du paysage, des choses, de ce qui est conçu comme extérieur à soi. Dans ce passage, même si Esther fait le geste de tenir le miroir, elle doute de l'objet plutôt que d'elle-même alors que ce devrait être l'inverse selon les théories de la perception. Elle ne croit pas en ce qu'elle voit ni en ce qu'elle fait. Même si ces phénomènes se produisaient, Kaysen dit au contraire avoir été tout à fait consciente des *déformations* de sa perception. Elle ne croyait pas que ce qu'elle voyait était réellement là, caché, intentionnellement ou non. Une autre définition des hallucinations correspond à une croyance erronée. Ce n'est donc pas le cas ici. Elle pense en fait que ces distorsions sur le plan perceptif sont le résultat de ses malaises internes projetés sur le monde.

L'écrivaine dit donc qu'elle comprenait toutes les nouvelles activités bizarres de sa perception. Cette *clarté* au sujet de ses altérations perceptives, le fait qu'elle les comprenait, faisait qu'elle pouvait se comporter normalement. Cela implique une distance entre ce que les sens suggèrent et la pensée au sujet de ces suggestions. Elle raconte, après avoir expliqué qu'elle était consciente des déformations de sa perception : « This clarity made me able to behave normally, which posed some interesting questions. Was everybody seeing this stuff and acting as though they weren't? Was insanity just a matter of dropping the act? »⁷⁵. Kaysen a donc été capable de se comporter *normalement* pendant un certain temps, jusqu'à sa tentative de suicide qui serait ce qu'elle nomme « dropping the act » soit : Arrêter de faire semblant. Plusieurs personnes sont effectivement sujettes à ces expériences. Il existe également des images faites pour les provoquer. L'écrivaine suggère que si chacun arrêta de jouer son rôle, de faire comme si ces phénomènes n'existaient pas, elle n'aurait peut-être pas été déclarée malade.

Kaysen note cependant que les bouleversements mentionnés plus tôt, la vélocité et la viscosité, se produisent à un niveau cellulaire : cela touche le corps et ses perceptions dans chacune de leurs parties, cela part du corps pour s'étendre à l'esprit ou parfois de l'esprit pour s'étendre au corps, comme dans le cas du problème d'écriture d'Esther Greenwood. Cela ne se limite pas à l'un des deux. L'utilisation des termes « niveau cellulaire » implique que ce malaise est ancré très profondément dans ceux qui le vivent. Aussi, malgré le fait qu'elles soient opposées, la vélocité et la viscosité donnent l'impression d'être la même chose. Elle dit qu'elles ressemblent au silence et au calme, à

⁷⁵ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.40.

l'immobilité pour la personne qui regarde de l'extérieur. La personne qui les vit en est cependant très perturbée. Il y a une rupture dans le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Cette situation évoque celle d'être sous la cloche de verre, elle est un peu comme une mort. Même s'il est possible de voir la personne, l'accès à ce qui se passe en elle est refusé. Il s'agit de la même situation que celle de la maladie mentale. Le médecin suppose extérieurement de ce que la personne vit dans sa cloche de verre, mais ne peut pas connaître cette expérience exactement, la faire sienne pour l'expliquer et la soigner par la suite, aider le patient à décortiquer ce qui se passe en lui pour arriver à en sortir, à rompre l'enchaînement de pensées l'ayant placé dans cet état.

Ainsi, Kaysen décrit la situation des deux formes d'altération de la pensée comme étant une *stillness* : c'est-à-dire une immobilité, une imperturbabilité, un calme. Elle dit : « Viscosity causes the stillness of disinclination, velocity causes the stillness of fascination. An observer can't tell if a person is silent and still because inner life has stalled or because inner life is transfixingly busy »⁷⁶. Il y a à la fois écart et attraction, malgré un aspect de calme. Cette apparente immobilité, cette paralysie, peut être vécue intérieurement avec un rythme de lenteur ou de vitesse. Il y a une « Stillness of disinclination », c'est-à-dire une indétermination, un rejet, un refus de tout ce qui pourrait retenir l'attention, ou une « stillness of fascination », donc quelque chose qui fixe la pensée, sur laquelle la pensée est fixée sans qu'il soit possible de l'en déloger. Cette immobilité est physique, mais aussi psychique d'une façon métaphorique. La pensée ne bouge pas, même si elle en donne l'impression. C'est la personne qui pense qui qualifie son activité de mouvement parce qu'elle *va* d'une idée à l'autre. Il y a mouvement au sens où il y a changement, glissement ou saut. En d'autres termes, les métaphores et figures utilisées soulignent que la pensée des personnes décrites ne suit plus de cours, ne *bouge* pas, reste prise.

Les métaphores spatiales conviennent à la description de la pensée. Elles y sont associées. Il est fréquent de considérer le fait de penser à un sujet comme de se déplacer dans un lieu et ses environs. Dans ce passage, c'est comme si la personne se déplaçait dans un tout petit lieu dont elle ne peut pas sortir. La pensée répétitive, donc une forme de relative immobilité de pensée, serait commune aux deux états d'esprit mentionnés plus

⁷⁶ *Ibid.*, p.77.

haut. Ces situations évoquent également l'avant et l'après électrochoc tels que décrits par Plath en ce qu'elles sont à la fois arrêt et perte de contrôle. Ainsi :

Something common to both is repetitive thought. Experiences seem prerecorded, stylized. Particular patterns of thought get attached to particular movements or activities, and before you know it, it's impossible to approach that movement or activity without dislodging an avalanche of prethought thoughts⁷⁷.

Les expériences et pensées semblent préenregistrées et stylisées, comme si elles avaient déjà été vécues d'une façon qui se serait modifiée et peaufinée avec le temps pour ensuite devenir automatique. Il y aurait des schèmes de pensée qui sont attachés à certains mouvements ou activités particulières et ils sont inextricables et réglés, un peu comme des rituels. L'image de l'avalanche traduit que ce mouvement est plus fort que la personne, incontrôlable. Si les pensées sont déjà pensées, elles impliquent une limitation, une stagnation de l'expérience et du savoir.

Il serait tout de même nécessaire de briser ces schèmes d'une façon ou d'une autre sinon la personne revit constamment des états d'esprit qui sont prévisibles, mais qui ne font plus vraiment de sens à cause de la répétition. C'est par exemple le cas lorsqu'une seule pensée occupe toute une journée. Elle dit :

These thoughts have no meaning. They are idiot mantras that exist in a prearranged cycle: I'm no good, I'm the Angel of Death, I'm stupid, I can't do anything. Thinking the first thought triggers the whole circuit. It's like the flu: first a sore throat, then, inevitably, a stuffy nose and a cough.

Once, these thoughts must have had a meaning. They must have meant what they said. But repetition has blunted them. They have become background music, a Muzak medley of self-hatred themes⁷⁸.

Les mantras ont habituellement un rôle de protection de l'esprit pour la personne qui les répète. Ici, les pensées répétitives sont clairement négatives. Elles ont plutôt pour effet de détruire la personne ou risquent de le faire en raison de leur contenu malgré le fait que Kaysen affirme qu'elles perdent leur sens. Elles maintiennent du moins dans un état vulnérable et négatif.

L'utilisation de l'image du mantra renseigne à propos du pouvoir des mots sur l'esprit. La répétition est le fait d'employer plusieurs fois les mêmes termes ou de faire à plusieurs reprises les mêmes actions ou gestes. Elle est également le fait d'être envahi

⁷⁷ *Ibid.*, p.77.

⁷⁸ *Ibid.*, p.78.

psychiquement par le retour des mêmes pensées et des mêmes événements. La répétition peut avoir pour conséquence qu'un mot ou qu'un geste perdent leur sens comme dans la situation décrite. Kaysen dit en ce sens que la répétition a *émoussé* (blunted) ses pensées. Ce procédé peut s'appliquer à quelque chose dont il faut s'imprégner, dont il faut se souvenir, sur lequel il faut insister, mais il peut effectivement aussi être le signe d'un blocage, d'un arrêt, du fait que la personne revit constamment des pensées et expériences similaires. C'est par exemple le cas dans l'obsession ou encore dans l'hystérie dont une interprétation des crises est que la personne rejoue toujours la même scène dans l'espoir de la résoudre. Cette situation évoque également celle de la cloche de verre. Kaysen compare cette activité incessante de l'esprit à une musique ambiante : une mélodie que l'individu n'entend plus par la force de l'habitude, mais qui est quand même toujours présente à l'arrière-plan. Il faut faire un effort pour briser l'habitude, se forcer à en prendre conscience et à en remarquer le déroulement pour retrouver la mélodie et ce qui la structure.

En utilisant les figures comme la répétition, la métaphore, la personnification et la comparaison, Plath et Kaysen parviennent à mettre en scène et à rendre intelligibles les modifications d'état des consciences des personnes représentées dans leurs textes. Leurs œuvres dévoilent l'efficacité des tropes pour traduire les situations limites de l'esprit. La fonction des procédés utilisés par les écrivaines possède cependant une portée encore plus large.

Extensions de la cloche

La cloche de verre devient, à la fin du roman, le symbole de la condition féminine des années soixante lorsque la narratrice affirme : « What was there about us, in Belsize, so different from the girls playing bridge and gossiping and studying in the college to which I would return? Those girls, too, sat under bell jars of a sort »⁷⁹. Les filles dites normales seraient donc également sous une cloche de verre, ce qui implique que leurs vies sont limitées et placées sous le regard d'autrui. Ce n'est pas si simple pour Plath. La cloche de verre n'est effectivement pas seulement la métaphore de la condition de celui ou celle qui a

⁷⁹ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.227.

vécu l'internement, pas uniquement celle des femmes non plus, mais celle de chaque être humain. Elle écrivait déjà dans son journal en 1952 :

The responsibility, the awful responsibility of managing (profitably) 12 hours a day for 10 weeks is rather overwhelming when there is nothing, no one, to insert an exact routine into the large unfenced acres of time – which is so easy to let drift by in soporific idling and luxurious relaxing. It is like lifting a bell jar off a securely clockwork-like functioning community, and seeing all the little busy people stop, gasp, blow up and float in the inrush, (or rather outrush,) of the rarefied schedule atmosphere – poor little frightened people, flailing impotent arms in the aimless air. That's what it feels like: getting shed of a routine⁸⁰.

Dans ce contexte, la cloche de verre semble être une structure qui recouvre un microcosme figuré. La routine et l'habitude sont ce qui clos et contient ce monde : la cloche. Si elle est enlevée, les personnes ainsi libérées vont avoir peur et ne plus savoir quoi faire. L'image sert à traduire le fait que même si l'individu ne le sait pas, il est toujours enfermé dans quelque chose qui le coupe d'autre chose, mais qui lui donne son équilibre, le structure, le protège et lui permet de vivre en un sens. Elle représente aussi la petitesse et l'absurdité du monde, de la société et de ce qui la régit. Cela traduit également le fait qu'une grande partie de l'expérience est refusée ou évitée pour vivre d'une façon ordonnée. Sans cette coupure, plusieurs personnes sont emplies de peur, de désarroi : elles errent. Cette structure révèle enfin l'existence d'un pouvoir extérieur à l'individu qui place la cloche de verre sur lui. L'instance que la cloche représente est variable. Il peut s'agir par exemple du gouvernement, de la société, de la famille, des médecins, de lois, de règles ou de mentalités. Quand une cloche est enlevée ou brisée, une autre peut la remplacer. Plath a choisi cette métaphore pour intituler son livre afin de mettre en scène une question. Le roman est ainsi un appel à vivre en dehors de ces limitations qui régissent la réflexion à la place de chacun, à briser les cloches pour laisser l'air circuler, la pensée et la vie aussi.

Après les nombreux aspects plus ou moins inconfortables reliés au fait de se trouver sous la cloche de verre, il devient aisé de comprendre pourquoi la pièce sans fenêtre paraissait rassurante au départ. La jeune femme est incapable de faire le saut. Elle navigue entre deux choses qui s'excluent comme elle le dit : « If neurotic is wanting two mutually exclusive things at one the same time, then I'm neurotic as hell. I'll be flying

⁸⁰ PLATH, Sylvia. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: First Anchor Books Edition, 2000, p.118.

back and forth between one mutually exclusive thing and another for the rest of my days »⁸¹. Ce problème d'hésitation est également présent chez Kaysen qui écrit :

The floor of the ice cream parlor bothered me. It was black-and-white checkerboard tile, bigger than supermarket checkerboard tile. If I looked only at a white square, I would be all right, but it was hard to ignore the black squares that surrounded the white ones. The contrast got under my skin. I always felt itchy in the ice cream parlor. The floor meant Yes, No, This, That, Up, Down, Day, Night – all the indecisions and opposites that were bad enough in life without having them spelled out for you on the floor⁸².

La narratrice est tellement obsédée par la nature double de tout que même l'environnement devient porteur des signes de sa difficulté à faire des choix. Il les matérialise. Le fait de faire un choix entraîne nécessairement des conséquences et le délaissement d'autres options. Lorsque poussées à l'extrême, l'incertitude et l'incapacité de trancher provoquent l'immobilité, mais une immobilité agitée qui peut conduire à se trouver séparé de la vie, en enfermant en soi. Son malaise intérieur est tel qu'il se traduit par une démangeaison qui relève du physique. Elle a envie de se gratter, mais risque de le faire à l'infini puisque la cause n'est pas corporelle. Il y a nécessité de créer des positions qui ne soient pas aussi limitées.

L'image de la cloche de verre est donc toujours porteuse à la fois de l'impression d'avoir un esprit malade et de la condition féminine. Elle est une perspective sur un vécu qui réunit ces deux éléments. Elle représente ce que la narratrice a expérimenté comme le fait d'avoir été arrêtée, figée, aveuglée et le transpose dans le langage. Celui-ci contient et dépeint un portrait de la maladie qui conserve la dimension de pouvoir être observée de l'extérieur, par exemple par les médecins qui considèrent la jeune femme comme une créature morte, voire un objet. Le langage permet de traduire l'impression d'être sous cloche et la vie de la pensée qui s'y trouve prise. Cette métaphore de la cloche de verre est étendue à l'ensemble de la condition féminine, puis à celle de chaque être humain afin de souligner que plusieurs personnes en sont prisonnières même si elles n'en sont pas toujours conscientes. L'image est celle d'être enfermé dans un monde très limité, un monde qui est transparent aux autres et qui implique leur surveillance, l'effet de leur regard sur la pensée

⁸¹ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.89-90.

⁸² KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.52.

et la vie. La cloche de verre est à la fois la métaphore de l'enfermement en soi, dans sa pensée, dans une institution psychiatrique et dans un rôle dicté par la société.

Le mélange de fragilité et de rigidité de la cloche de verre évoque l'image de la statue de sel chez Frame qui écrit : « I will describe salt forms, and comfort Lot's wife and Lot by reminding them that whether the turning is backward or forward, or toward or away from, or in or out, possession of a fixed salt being is no disaster; it is the essence of having turned or attended »⁸³. Cette image sert à traduire le fait d'avoir assisté à quelque chose qui vous cristallise et vous rend friable, mais qui valait quand même le risque, par exemple une expérience saisissante dont il est impossible de se remettre. Qu'ont-elles vu? À quoi ont-elles assisté? Qui viendra les reconforter?

Les réponses à ces questions se trouvent dans les chapitres suivants. L'examen exhaustif de la métaphore de la cloche de verre a permis de mettre à jour les mécanismes impliqués dans l'utilisation du processus de pensée et de langage qu'est la métaphore. Il a également fourni une description des questions soulevées par l'utilisation des tropes de façon plus générale. Il a enfin conduit à la découverte de similarités et de récurrences au sein des textes de l'internement. La répétition de métaphores parentes dans des textes ayant été écrits par des personnes éloignées géographiquement et temporellement peut surprendre. Ces métaphores arrivent cependant à une conjecture sur la nature de la subjectivité et de la propagation des idées, ainsi que des liens qu'elles entretiennent avec le fonctionnement du langage. Elles contiennent une représentation de l'esprit lorsqu'il est en situation de proximité avec la mort.

Les narratrices de ces textes se sentent effectivement comme des avortons dans des jarres, c'est-à-dire des êtres n'étant pas encore tout à fait devenus des personnes, morts avant d'avoir pu vivre et qui sont examinés par d'autres. Les textes contiennent donc des personnages qui ont besoin d'une forme de coquille, de carapace, pour survivre, mais celle-ci est également leur mort. Elle l'est parce qu'elle implique que ces personnes ne sont plus affectées par le monde. Cette représentation traduit le fait que ces individus sont poussés vers la mort, que ce soit par les idées qu'ils portent ou encore celles qui régissent la marche de monde. Il existe plusieurs autres métaphores récurrentes dans les textes de l'internement. Celles-ci permettent de traduire la nature de cette expérience et d'y survivre.

⁸³ FRAME, Janet. *Living in the Maniototo*. New York: George Braziller, 1979, p.14.

La suite de cette thèse est un examen de ces métaphores. J’y analyse les images qui reviennent le plus souvent dans ces textes, celles qui sont les plus pertinentes pour démontrer les rôles que le langage et la littérature y tiennent, ainsi que celles qui traduisent les représentations de soi intégrées lors de l’internement.

Chapitre 2

Le corps « maison de quelqu'un d'autre » et l'esprit « carte topographique »

Dans les textes de l'internement, qui présentent des personnes ayant été internées qui écrivent, les liens entre l'esprit, le corps et l'espace sont très évidents. Ils sont également malmenés à la fois par les conditions de vie dans lesquelles les femmes présentées doivent vivre et par les traitements qu'elles subissent. Elles sont contraintes dans des espaces et des limites spatiales leurs sont imposées. Celles-ci ont une incidence importante sur leur possibilité de bouger, mais également de penser et de vivre. Communiquer les expériences et modifications que ce confinement entraîne pose problème. L'esprit est difficile à représenter parce qu'il est abstrait. Il est possible d'énumérer ses fonctions et activités, mais dès qu'il y a volonté de comprendre son fonctionnement d'une façon plus complexe et globale, il est rare que l'entreprise réussisse sans l'intermédiaire de métaphores. C'est parce qu'il est invisible et que son activité est difficilement mesurable. Bien qu'il en existe quelques autres types, les métaphores étant très souvent utilisées pour le représenter sont celles qui sont regroupées sous l'appellation de métaphores spatiales. L'une des explications motivant cette situation est le fait que la perception de l'espace entre de façon métaphorique dans la constitution de la pensée.

Ces représentations de l'esprit posent problème lorsque les conceptions, perceptions ou états du corps et de l'esprit sont bouleversés ou modifiés. Le corps est souvent représenté comme le siège, la maison de la subjectivité. Lorsqu'une personne présente un trouble apparenté à ce qui se nomme maladie mentale, la perception et le lien au corps risquent de se trouver altérés. Cela a également des conséquences sur le rapport à l'environnement et sa perception. Le fait qu'une personne ait un esprit jugé anormal entraîne aussi des différences dans sa façon de représenter son esprit et son corps. L'écriture, activité et production liant l'esprit et le corps, entretient par conséquent des liens avec l'espace. La chambre est devenue une des figures traditionnelles pour représenter cette activité, tout comme elle est la possibilité de sa réalisation. Ce chapitre examine le rapport au corps, les matérialisations de l'esprit par l'intermédiaire de métaphores spatiales, ainsi que la figure de la chambre tels qu'ils sont représentés, mis en

scène et véhiculés dans les textes de l'internement. Il aborde des illustrations textuelles des bouleversements vécus, ainsi que des figures importantes montrant les liens existants entre la pensée et l'espace. Ces représentations spatiales de l'esprit deviennent cruciales pour des personnes dont l'esprit est jugé différent et est assailli par divers traitements.

Une autre forme de cloche

Emma Santos, une écrivaine ayant passé une partie de sa vie à l'hôpital, raconte :

Droguée par les médicaments, j'ai l'impression d'avoir deux corps, je nage, un corps de verre qui me bloque.

Je flotte entre ces deux corps froids et durs.

Je me dédouble.

Je n'ai plus de peau chaude malgré l'été.

Je suis enfermée dans une camisole invisible, la camisole chimique⁸⁴.

Ce passage suggère qu'il arrive que l'étau de la cloche de verre se resserre pour former ce qui ressemble à une deuxième enveloppe corporelle, mais cette enveloppe reste une prison, tout comme la cloche l'était. La narratrice de ce passage n'a plus de peau. Celle-ci est considérée comme l'enveloppe qui ferme le corps. Santos est alors *ouverte* si plus rien ne la ferme. Elle se constitue de chair exposée. C'est une limite artificiellement imposée de l'extérieur qui va venir la fermer. L'écrivaine le nomme la « camisole chimique ». Elle est un deuxième corps qui bloque le premier tout en le recouvrant. La camisole chimique est la métaphore utilisée pour décrire l'emprise des médicaments sur l'esprit. Elle est un *vêtement*, quelque chose d'artificiel, qui recouvre le corps et diminue sa possibilité de mouvement. La cloche de verre était une structure qui représentait plusieurs éléments et problèmes, dont ceux qui entouraient la *fragilité* de l'être s'y trouvant. Elle posait enfin les questions ultimes de savoir s'il fallait la briser, de comment le faire et de ce qui arriverait par la suite à l'être *libéré*. L'expérience vécue par ces femmes a diverses conséquences à la fois sur l'esprit, la représentation et la perception de soi, ainsi que sur l'écriture. Ce sont ces questions que j'explore dans ce chapitre par diverses métaphores structurelles et structurantes comme le corps, l'iceberg, la carte topographique, la chambre ou encore la maison.

⁸⁴ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.144.

L'écriture

L'activité d'écriture provient de l'esprit, bien qu'elle nécessite certaines actions du corps et du matériel pour pouvoir être accomplie. Il y a alors un lien, un mouvement qui part de l'esprit et passe par le corps pour devenir une écriture qui peut ensuite être considérée comme une matérialisation de l'esprit, son incarnation. L'écriture entretient également un lien avec l'endroit où elle se produit. Il y a d'abord le corps, duquel la pensée doit sortir, mais les pièces où l'écriture est réalisée ou encore celles qui la meublent, possèdent également une importance et une influence. Parfois le lieu nécessaire à la création n'existe pas d'une façon physique. La littérature et le langage donnent alors les images ou les moyens nécessaires à la création de ce lieu. Ils permettent de le penser et de le créer. Cette position dépend par contre de l'acceptation d'une autre hypothèse concernant le langage.

Dans le premier chapitre, je me suis penchée principalement sur la métaphore comme moyen de traduire ou de conceptualiser l'expérience. La métaphore n'est cependant pas le seul trope ayant cette caractéristique ou capacité. La comparaison, la synecdoque et la métonymie, donc plusieurs autres tropes, le peuvent également. Les écrivains vont généralement avoir recours à différents procédés littéraires pour construire et travailler leurs œuvres. Dans les textes que j'analyse, les procédés utilisés le plus souvent sont la répétition, la métaphore, la synecdoque, la métonymie, la personnification, les bouleversements chronologiques, les anagrammes ainsi que la narration extérieure et intérieure. Ces femmes n'écrivent pas toujours dans une prose linéaire. Il y a parfois insertion de poésie ou alors la poésie est utilisée directement comme forme dominante dans des recueils. Elles utilisent enfin également la dramatisation, l'amplification et la défamiliarisation. Ces différents procédés servent à représenter les variations et changements que connaît l'esprit interné, ou encore à désigner et qualifier les lieux où il se trouve. Ce qui caractérise principalement ces textes, est la nature des images utilisées. Les écrivaines ici analysées se rencontrent en ayant recours à plusieurs figures similaires ou parentes, par exemple celle de la cloche de verre précédemment explicitée.

Simone Oettli-van Delden commente ainsi le travail d'Eugène Bleuler :

Bleuler's work suggest that the language mechanisms in schizophrenic patients are very similar to those of people who are not diagnosed as schizophrenic, and that the manner in which language is used is likely to be determined by their situation and

their consequent emotional state. It also suggests that these mechanisms are essentially tropological and that, if we endorse the assumption that linguistic expression reveals our thought processes, our way of thinking is therefore also tropological⁸⁵.

Bleuler écrit, dans son étude, que les schizophrènes utilisent des figures inappropriées la plupart du temps. Il reste cependant que ces figures suggèrent une persistance des processus tropologiques de pensée. L'erreur d'expression se situant par exemple dans la verbalisation d'un concept très proche de celui que la personne voulait exprimer à l'origine. Ce sont les composantes semblables ou parentes des concepts qui semblent motiver l'expression d'une idée à la place d'une autre.

L'idée qu'il existe un lien entre le fonctionnement de la pensée et celui du langage a été particulièrement développée par George Lakoff et Mark Johnson dans leur livre *Metaphors We Live By*. Ils y expliquent longuement et de façon détaillée, comment la métaphore joue un rôle clé dans l'utilisation du langage et, par extension, dans la structuration de la pensée. Ils donnent ainsi une dimension *ordinaire* à la métaphore et étendent son utilisation au quotidien, ce qui s'oppose à la conception voulant qu'elle relève seulement de la rhétorique ou du littéraire, donc qu'elle ne soit qu'un procédé habile et superflu. La façon dont le système conceptuel humain fonctionne serait partiellement métaphorique, ce qui correspond à la façon dont les humains pensent, expérimentent et parlent ou écrivent. Une autre partie serait plutôt métonymique. D'autres tropes vont finalement correspondre à d'autres mouvements et activités de l'esprit lorsqu'il pense, vit des expériences ou entre en contact avec le monde.

Un autre de leurs livres, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, affirme l'importance du corps et de l'expérience dans la formation et la nature des métaphores. Ils ajoutent alors, à leur théorie initiale concernant la métaphore, une dimension cognitive et scientifique, permettant de montrer que la métaphore est bel et bien un mécanisme de l'esprit humain qui permet et structure l'acquisition de connaissances, et non pas un simple artifice du langage ou une façon *imagée* de dire les choses. Elle est un moyen de connaître le monde, de le comprendre et de le traduire. Dans ce livre, ils ne proposent pas simplement que le corps est nécessaire à la

⁸⁵ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington : Victoria University Press, 2003, p.99.

pensée, mais plutôt que les propriétés des concepts résultent de la façon dont le cerveau et le corps sont structurés, ainsi que de la façon dont ils fonctionnent dans les relations interpersonnelles et dans le monde physique. La métaphore permettrait alors d'utiliser l'imagerie mentale conventionnelle provenant des domaines sensori-moteurs pour les domaines de l'expérience subjective. C'est par exemple le cas lorsque l'expression *saisir*, qui vient du domaine physique, est appliquée à celui de la compréhension⁸⁶.

Comme je l'ai écrit un peu plus tôt, l'utilisation des tropes permet de rendre plus concrète une expérience autrement difficile à traduire. Un des problèmes est qu'il y a toujours un glissement de sens qui ajoute ou enlève des éléments de signification. Ces variations peuvent être volontaires ou non ou encore l'être à différents degrés. Parfois une personne infère un contenu dans ce qu'elle veut exprimer sans en être consciente. Ce qui est véhiculé par les tropes réunit l'intention de l'auteur, mais également tous les sens littéraux et figurés des mots, ainsi que le contenu conceptuel leur étant associé. Dans *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor*, George Lakoff et Mark Turner font une description de ce qui caractérise l'utilisation que les écrivains font de la métaphore. Ils écrivent :

It is commonly thought that poetic language is beyond ordinary language—that it is something essentially different, special, higher, with extraordinary tools and techniques like metaphor and metonymy, instruments beyond the reach of someone who just talks. But great poets, as master craftsmen, use basically the same tools we use; what makes them different is their talent for using these tools, and their skill in using them, which they acquire from sustained attention, study, practice⁸⁷.

Cette description vise à faire comprendre que la métaphore fait partie de la quotidienneté. Elle maintient cependant certains mythes au sujet de l'écrivain et laisse de côté diverses possibilités qu'offre le littéraire. La littérature est un endroit où l'esprit se montre de différentes façons. Elle en témoigne. Elle permet d'autres formes de pensées. Elle véhicule certaines conceptions du monde, tout comme elle peut les changer. Ce n'est pas une simple question qui relèverait d'un *art* ou d'une maîtrise. Ils ajoutent que l'écrivain crée l'œuvre ou le poème, mais pas les métaphores de bases sur lesquelles ils sont construits. La personne qui écrit étend ainsi les métaphores de nouvelles façons, les enrichissant et les

⁸⁶ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p.37. Je résume et traduis.

⁸⁷ LAKOFF, George, and TURNER, Mark. *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p.xi.

modifiant. L'utilisation de la métaphore antérieure est parfois inconsciente. De plus, des personnes n'ayant pas d'aspirations à devenir des écrivains célèbres peuvent néanmoins avoir recours à la métaphore lorsqu'ils écrivent. Celle-ci leur permet alors de nommer, de comprendre et d'expliquer ce qui resterait autrement difficile à énoncer.

L'activité d'écriture est liée à l'esprit. Il importe alors de se questionner au sujet de ce qui la fait différer de l'activité quotidienne de celui-ci, ou de s'il existe une telle différence. Virginia Woolf, ayant, elle aussi, vécu une courte période d'internement après la mort de son père, décrit ainsi les conditions *idéales* de l'écriture :

Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness. There must be freedom and there must be peace. Not a wheel must grate, not a light glimmer. The curtains must be close drawn. The writer, I thought, once his experience is over, must lie back and let his mind celebrate its nuptials in darkness⁸⁸.

Woolf précise qu'il faut que la totalité de l'esprit repose grand ouvert, pour que naisse la possibilité de sentir que l'auteur exprime entièrement son expérience. Il ne doit alors pas se laisser freiner par les catégories, limites ou autres structures qui pourraient empêcher l'intégralité de l'expérience ou, du moins, son approche. C'est cette ouverture qui est la condition de la création.

Écrire requiert la déconstruction des cloisonnements qui encadrent le monde, la vie et leur expérience. Les autres éléments qu'elle énumère suggèrent qu'il faut qu'il y ait beaucoup de stabilité pour arriver à produire un texte. Elle dit encore qu'il y aurait nécessité d'un mariage entre les opposés. Cette description évoque l'oxymore qui implique une telle alliance de contraires afin de former une unité. Ce que cherche Woolf n'est cependant pas une image contradictoire, mais plutôt une unité au-delà des oppositions. Elle demande en effet non seulement un mariage, mais la *consommation* de celui-ci, c'est-à-dire une fusion des deux parties comme dans la métaphore. Cette précision renvoie à l'acte charnel qui devrait suivre le mariage pour le *finaliser*, accomplir l'union entre deux êtres. La métaphore de l'union charnelle pour l'écriture impliquerait qu'il y a présence de deux personnes ne devenant qu'une par l'intermédiaire de l'acte d'écrire, qui sont alors une nouvelle unité, ici le texte. Cela indique qu'il faut entre autres dépasser les catégories de masculin et de féminin pour écrire.

⁸⁸ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992, p.136.

Woolf mentionne que l'activité d'écriture doit s'effectuer dans le noir. Les rideaux clos évoquent également une forme d'intimité, une pièce complètement fermée. Cette description suggère que l'écriture est quelque chose de secret et d'illicite, qui n'est pas visible pour les autres et doit leur être dissimulé. Le fait que les rideaux soient fermés et qu'elle utilise le terme « darkness » pour décrire l'état de la pièce où se trouve l'écrivain implique qu'il s'agit d'une activité qui doit se dérouler dans le noir, alors qu'il serait plus facile d'imaginer l'écriture comme étant liée à la lumière en raison du lien qui a culturellement été établi entre elle et la raison. Le fait d'écrire ne relève cependant pas seulement de la rationalité. Cela signifie qu'une partie de la production n'est pas maîtrisée, par exemple celle portée par la pluralité de sens possibles des mots et de leur agencement. Cette situation pourrait être comparée à celle de la chambre noire qui révèle autre chose, parfois de l'inattendu. La même situation peut se produire pour le texte, entre autres par l'intermédiaire des métaphores qu'il contient. Pour plusieurs personnages de *Frame* aussi la plénitude se trouve dans l'obscurité. Cette situation renvoie également au passage de *Faces in the Water* que je citerai à la fin de ce chapitre, dans lequel les consciences s'activent dans le noir, comme si l'obscurité était la condition de la pensée. L'écriture des femmes présentées dans les textes de l'internement peut être associée à l'obscurité en raison de la situation qu'elles vivent, c'est-à-dire qu'elles ont été identifiées comme des êtres qui ne possèdent pas la lumière de la raison, n'ont pas la liberté, ne sont plus reconnues comme ayant une identité.

Les narratrices des textes utilisés dans mon analyse n'ont pas de lieu propre ou figuré où écrire. Elles se trouvent à l'hôpital, dépouillées, nues, maltraitées. Parfois, il leur est même interdit d'écrire pendant leur hospitalisation. Ou alors elles le font après avoir vécu l'expérience de l'internement. Les textes montrent que le désir de le faire ne les quitte cependant jamais. Dans ces conditions et avec ces limitations, il y a une nécessité de créer un lieu, où l'écriture soit possible, qui apparaît. Il y a également mise en scène de ce lieu. En le décrivant, elles nomment ou placent les éléments qui le composent de façon à organiser un environnement où les êtres et leur pensée se déplacent. Elles se servent également de ces lieux pour traduire des idées, des impressions ou encore des états d'âme.

Pour les personnes narrant ces textes, une autre des raisons rendant nécessaire la création d'un lieu, par une matérialisation de la pensée, est que l'esprit, en plus d'être

normalement abstrait, est conçu comme étant très fragile. Les représentations qu'elles produisent impliquent que l'esprit peut être effacé (wiped out), comme la craie sur un tableau, comme le suggérait Esther Greenwood après l'électrochoc. Il faut alors trouver une façon de le faire sortir de la cloche et de le faire tenir, surtout si le reste, soit le corps et l'environnement, tend à s'écrouler, à être perçu comme se démantelant ou à être d'une nature contaminante et néfaste, par exemple l'hôpital décrit comme malpropre.

L'activité d'écriture possède un mouvement double. Écrire est ainsi à la fois ce qui enfonce en soi et permet d'en sortir. L'écriture sépare du reste du monde par l'isolement utile pour sa réalisation et met en contact avec lui par la publication qui facilite la communication de soi ainsi que de sa pensée aux autres. Santos commente en ce sens le but de son écriture : « J'espère le retrouver par les mots. J'espère retrouver C dans les mots, le reconquérir, je lui offre l'image d'un corps dans un livre »⁸⁹. Ce sont alors les mots ou le livre, le texte, qui deviennent des façons de s'incarner autrement ou de créer un lieu imaginaire pour penser ou pour aller à la rencontre de l'autre, et ce, peu importe qui il est.

Enfermement et errance

La position d'être sous la cloche de verre mélangeait l'impression d'être immobilisé ainsi que celle d'être sous observation. Le problème d'une dynamique oscillant entre l'enfermement et l'errance posé par la cloche de verre conduit à celui de l'absence d'un espace d'où articuler la subjectivité ou le langage. Je dis errance parce que la personne est alors placée hors de soi, hors de la normalité et hors du monde. Elle n'a plus de *place*. Celle-ci est contestée jusque dans sa forme la plus abstraite : l'esprit. Les textes de l'internement mettent en scène différents espaces qui servent de lieu d'ancrage pour pouvoir exister et écrire. Il ne s'agit cependant pas toujours vraiment d'une place que ces écrivaines peuvent occuper, mais plutôt d'une place qu'elles appellent ou créent progressivement par l'intermédiaire de la production de récits. Les textes de l'internement présentent des narratrices enfermées. Il s'agit d'un enfermement réel, mais également d'un enfermement idéal dans la mesure où leurs pensées sont contrôlées, examinées, jugées inadéquates. L'enfermement suppose des limites qui ne peuvent être franchies. L'individu

⁸⁹ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.56.

est alors soumis à certaines conditions qu'il lui est impossible de dépasser pour un temps. Il y a l'enfermement physique qui correspond au fait d'être une patiente à l'hôpital, mais aussi l'enfermement de l'esprit, comme le traduisait la cloche de verre.

Pour Martine Delvaux, les récits autobiographiques de l'internement

déploient une série de tactiques au moyen desquelles les auteures s'approprient un espace, symboliquement ou effectivement situé hors des murs, afin de libérer leurs discours et d'échapper à un enfermement causé par les stratégies épistémologiques des formulations de diagnostics et des descriptions médicales⁹⁰.

Est-ce la même chose pour la fiction? Comment l'écriture devient-elle, un espace, un lieu? Y a-t-il d'autres lieux en elle et hors d'elle? Cet espace est-il vraiment atteint? Les récits concernant l'hôpital psychiatrique mettent en scène ce qui se passe entre ces murs, comment les narratrices l'ont vécu et perçu. Il est possible de créer des lieux par l'écriture. Le fait d'être enfermé peut également entraîner le désir d'être ailleurs. Cet espace *correspond à et permet* un retour dans le monde. Pour Martine Delvaux : « Contre l'impression d'irréel qu'engendre l'asile, l'impression de la "cloche de verre" (Plath) qui consiste à être "scellée à l'intérieur de [s]oi-même" (Ségonzac78), survient l'écriture »⁹¹. L'écriture, en tant qu'activité et production, serait pour elle un moyen de se définir en dehors de la cloche et sans elle, pour en sortir. Qu'en est-il des autres moyens, ainsi que de la nature et de la forme de ce qui est écrit?

Dans le texte de Sylvia Plath, la cloche est ce qui donne une structure tout en enfermant. Elle représente un territoire et une identité connus. La casser correspondrait au fait d'entrer dans l'inconnu, comporterait des risques et entraînerait d'autres problèmes. Au-delà de la cloche, si celle-ci éclatait ou si la personne en sortait, il faudrait trouver une autre structure où forger la parole, quelque chose qui fasse tenir la personne qui énonce. Un autre problème existe : celui du corps auquel la subjectivité ne se rattache pas. Les femmes présentées dans ces textes, ou les narrants, entretiennent un rapport particulier à leur corps. Celui-ci peut-être menaçant, étranger, malade. Il n'est pas la maison qu'il devrait être. Le corps occupe un rôle important dans l'imaginaire quotidien, mais il est encore plus crucial dans celui entourant la maladie physique et mentale. L'idée d'un lien entre l'intérieur et l'extérieur du corps est ancrée dans l'imaginaire par l'intermédiaire des

⁹⁰ DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Synthelabo Editions, 1998, p.144.

⁹¹ *Ibid.*, p.166.

actions effectuées par le sujet qui devrait sentir que le corps dans lequel il habite est le sien, mais ce n'est pas nécessairement le cas pour les femmes ici présentées. Le corps est aussi affecté par les conditions dans lesquelles il doit vivre, par exemple la saleté.

Avant de considérer plus précisément le rapport à l'environnement immédiat ou étendu, je vais donc aborder la question du corps. Celui-ci peut être considéré à la fois comme intérieur et extérieur d'une façon très immédiate. Les textes des internées suggèrent que les êtres étant identifiés comme ayant un problème sur le plan de l'esprit présentent souvent un rapport au corps difficile. Santos décrit le sien de la sorte : « Je bouge, gesticule, je me désarticule. Je suis en carton-pâte. Je vois chaque partie de mon corps détachée, nette, découpée, précise, isolée, séparée des autres : le nez, la bouche, l'œil, l'autre. Je répète : la bouche, le nez, l'œil, l'autre »⁹². Elle se décrit comme étant faite de carton-pâte, soit de déchets de carton et de chiffon. Son corps ne lui apparaît plus comme constitué de tissus organiques. Le sujet se trouve également, dans ce passage, loin de la position caricaturale du Moi unifié conscient de ses limites. C'est un autre type de subjectivité et de représentation de soi qui implique une distance et une dispersion des éléments composant le corps. Malgré la subsistance d'une idée du corps, les limites s'effritent plutôt et le corps se détache mentalement en pièces isolées, si bien que la narratrice doit nommer les parties de celui-ci et les répéter pour arriver à les réunir, ne serait-ce que par l'intermédiaire du langage. Comment survit une personne dont le corps est en morceaux, même s'il ne l'est que d'une façon figurée? Elle le fait ici au moyen de l'écriture puisque c'est le livre qui devient son corps.

Le corps peut même se transformer en quelque chose de menaçant dont il serait désirable de s'échapper pour pouvoir vivre. Santos écrit encore : « Moi j'attendais l'expulsion, l'explosion dans mon ventre. Après le chirurgien accepterait de m'opérer. J'ai pris le crayon. J'ai écrit un petit texte naïf. Il y avait déjà ces mots FUIR ET QUITTER SON CORPS. Écrire pour quitter son corps. »⁹³. Dans son cas, le corps doit être déserté à cause de la souffrance qu'il provoque. L'écriture apparaît ainsi comme le moyen de la fuite. Santos raconte effectivement qu'elle a commencé à écrire alors qu'elle attendait de vivre un avortement. Elle croit que ce serait la souffrance du corps qui l'aurait conduite

⁹² SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.63-64.

⁹³ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.18.

vers l'écriture. Il y aurait alors un mouvement qui fait que le sujet se détourne de l'extérieur et de la matérialité pour se tourner vers l'intérieur, l'abstraction et leurs produits. Il n'est cependant pas vraiment possible de quitter complètement son corps, sauf, éventuellement, au moment de la mort. Il faudra alors s'en détacher partiellement ou le nier et ce détachement ou cette négation entraînent des problèmes. Parfois l'absence de lien au corps va jusqu'à l'impression de perte. Ainsi : « J'écris au lit avec une machine. J'ai définitivement perdu le corps »⁹⁴. Je dis *impression* parce qu'elle n'a pas complètement perdu son corps puisqu'elle écrit avec lui. Qu'arrive-t-il lorsqu'un sujet perd son corps? D'où parle ou pense-t-il alors? Ou encore quand celui-ci devient poreux? Cette absence de fondement et de limite menace la subjectivité.

Unica Zürn vit quant à elle une expérience pouvant être dite de possession/dépossession. Elle écrit, pendant une crise allergique durant laquelle son corps est couvert de taches rouges :

Quelqu'un qui voyage en moi me traverse. Je suis devenue sa maison. Dehors, dans le paysage noir à la vache mugissante, quelqu'un prétend exister. Vu sous cet angle le cercle se rétrécit autour de moi. Traversée par lui au-dedans c'est là ma nouvelle situation. Et cela me plaît⁹⁵.

Elle se sent habitée par quelqu'un d'autre. Elle a également l'impression qu'elle est contrôlée par les autres, de l'extérieur, qui exercent une action sur sa vie et sur son corps. Il serait trop facile de dire qu'il s'agit simplement d'un délire. Ce serait plutôt la représentation d'une expérience de possession et de dépossession. Il y a dépossession du corps puisqu'il ne lui appartient plus. Il y a possession au sens où une autre personne habite ce corps, cette maison. Dans ce passage, cela lui plaît. À d'autres moments du texte, elle en sera plutôt effrayée. Plusieurs théories de la subjectivité considèrent le corps comme une maison, une demeure. C'est à partir de cette demeure que le monde est appréhendé. Ce serait parce que la maison est conçue à l'image du corps, comme une extension de celui-ci. L'image est ensuite intériorisée et utilisée pour parler du corps ou le penser. Le corps est un chez soi. Le corps est la demeure de l'esprit. Ici, il est la maison de quelqu'un d'autre. Il n'a alors plus exactement sa fonction d'abri. Elle est dénaturée. Ce

⁹⁴ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.56.

⁹⁵ ZÜRΝ, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.17.

quelqu'un est conçu comme voyageant *dans* Zürn et la traversant. Son corps n'est alors plus limité ou fermé.

Sylvia Plath décrit, dans la nouvelle *Tongues of Stone*, une scène où le personnage de l'histoire, pensionnaire d'un hôpital en attente d'une réaction au traitement à l'insuline, n'a plus que son corps :

There was nothing to her now but the body, a dull puppet of skin and bone that had to be washed and fed day after day after day. And her body would live on for sixty-odd years or more. After a while they would get tired of waiting and hoping and telling her that there was a God or that some day she would look back on this as if it were a bad dream.

Then she would drag out her nights and days chained to a wall in a dark solitary cell with dirt and spiders. They were safe outside the dream so they could jargon away. But she was caught in the nightmare of the body, without a mind, without anything, only the soulless flesh that got fatter with the insulin and yellower with the fading tan⁹⁶.

Ce corps est particulier. Il est celui d'une poupée de peau et d'os. Il est donc vivant, mais est dépourvu de volonté et incapable de bouger, ce qui fait qu'il doit être lavé et nourrit jour après jour. La narratrice n'a plus le contrôle de son corps. Elle n'effectue plus elle-même les actions qui permettraient de le maintenir en vie. Elle décrit cette situation comme être prise dans le cauchemar du corps, sans esprit, sans âme, sans rien d'autre que sa chair. J'avais soulevé la conception de la maladie mentale comme mauvais rêve dans le premier chapitre. C'était alors plus précisément le monde qui était un mauvais rêve. Ici, il s'agit du corps. Le rêve serait la maladie. Les personnes qui se trouvent hors du rêve sont en sécurité, saines. Il y a également présence d'un double emprisonnement pour la narratrice, à la fois dans le corps et dans une cellule sale.

Santos raconte :

Avant la psychiatrie, c'était d'enfermer les folles dans des chambres sales et de les obliger au ménage jusqu'à l'épuisement. Quand la cellule était propre le psychiatre renversait un seau d'ordures. On passait son temps à nettoyer les dortoirs qui n'étaient jamais propres. On nous occupait. On était folle avec des balais et des serpillières dans les mains, des sorcières⁹⁷.

Cette idée de la folle ménagère remonte à un passé lointain. Elle est liée à celles qui entourent les questions de la maladie mentale résultant d'un défaut dans l'hygiène de vie,

⁹⁶ PLATH, Sylvia. "*Tongues of Stone*." *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1979, p.268.

⁹⁷ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.46-47.

du corps, dans une maladie corporelle et dans une vie désordonnée. Le fait d'occuper les malades *sainement* à une tâche comme celle du ménage devait ramener un certain *ordre* dans l'esprit égaré. Il y a habituellement une opposition plutôt claire entre ce qui est propre et ce qui relève de l'ordure. Dans cet extrait, les ordures sont le réel. Elles sont ce qui prend tout l'espace et sont renouvelées indéfiniment. Le psychiatre apparaît comme celui qui maintient dans la saleté et donc, par extension, dans la folie.

Les cellules sont normalement les lieux de vie des moines et des prisonniers. La cellule correspond à l'intériorité. Elle est un endroit où il est possible de se retirer et de réfléchir. Celle-ci doit être rendue propre, sans tache, sans péché ou vice, donc à la fois concrètement et métaphoriquement. Si la chambre, la cellule, est sale, alors l'intérieur de la personne aussi est sale. Par extension, la saleté risque de conduire à la maladie ou au mal. Ce lien entre l'intériorité et la saleté est aussi présent dans les textes de Janet Frame, particulièrement au sein de la figure du pot de chambre que j'explorerai un peu plus loin dans ce chapitre.

L'image de la prison revient à plusieurs reprises dans ces textes. Elle pourrait aisément correspondre à l'asile ou à l'hôpital, mais elle change parfois de nature, comme dans l'exemple tiré de Plath où c'est le corps de la patiente qui l'emprisonne. Unica Zürn représente ainsi une conversation avec un psychiatre : « “Je me sens comme dans une prison”, a-t-elle dit un jour à un psychiatre qui lui a répondu : “C'est vous-mêmes qui êtes votre propre prison.” »⁹⁸. Ce qu'elle fait dire au psychiatre dans sa mise en scène de celui-ci implique que l'individu pourrait devenir lui-même sa prison, et ce, involontairement. La personne porterait alors à la fois le sentiment de l'emprisonnement et la faute de celui-ci. Est-ce l'individu qui se conduit lui-même à cette extrémité? Martine Delvaux affirme :

L'expérience de l'institutionnalisation psychiatrique est celle d'un double enfermement, à l'intérieur d'une prison corporelle (physique et/ou chimique) et d'une cellule psychologique. Non seulement la personne “folle” est retirée des sphères d'activité sociale, mais elle est enlevée à elle-même, exilée de ses propres facultés intellectuelles, rendue étrangère à ses capacités d'analyse, d'observation, de jugement et d'expression [...]⁹⁹.

⁹⁸ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.170.

⁹⁹DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Institut Synthélabo, 1998, p.165.

Cette situation d'être étranger à soi dépend en partie des traitements reçus et de la séparation d'avec le monde. La métaphore de la « cellule psychologique » traduit efficacement les effets de confinement et d'isolement. La patiente se situe alors plutôt dans l'errance.

La cellule psychologique est formée par les attentes des médecins et des proches, ainsi que par les idées du patient. *Faces in the Water* montre que cet enfermement n'est pas efficace. L'institution psychiatrique joue un rôle dans cet emprisonnement de soi en soi, conduisant la patiente à se refermer plutôt qu'à s'ouvrir. Cela entre en contradiction avec la conception voulant que pour guérir, le malade mental doit être en mesure de comprendre et de raconter son histoire. Il est alors possible de pencher en faveur de l'hypothèse voulant qu'un souci important de l'intériorité et du fonctionnement de la subjectivité découle de cette fermeture sur soi. Cet enfermement conduit également à trouver d'autres lieux où être libre, par exemple au sein de l'écriture, bien que celle-ci implique un autre enfermement. Parfois le patient perd le contact avec son corps. Il se trouve alors pris dans un flottement qui ne peut le conduire nulle part.

Ailleurs

Ces textes sont aussi un message qui est présenté comme parvenant d'un autre monde (Carrington, Kaysen, Zürn), d'un univers parallèle coupé de celui-ci ou non. L'hôpital ou le « monde des fous » sont parfois conçus comme d'autres mondes. C'est par exemple le cas pour la narratrice de *Faces in the Water*. L'esprit va également devenir ce lieu, cet autre monde dans ces textes. Diverses métaphores et nombre d'autres tropes vont alors servir à le représenter.

Dans *A State of Siege*, la narratrice de Janet Frame, Malfred Signal dit qu'elle a une pièce dans sa tête qu'elle considère comme l'endroit où son talent et sa créativité se situent. Ce rapport à l'esprit entraîne chez elle une difficulté dans l'appréhension de la réalité. C'est ce qui se trouve dans cette pièce, dans sa tête, qui est le plus réel pour elle et non ce qu'elle produit ou le monde qui l'entoure. Le roman montre comment le basculement de son esprit se fait progressivement. Ce renversement est lié à une séparation du monde et des autres. Il s'agit d'une coupure à la fois volontaire, parce qu'elle s'isole, et involontaire parce qu'elle relève d'une fascination pour ce qui se trouve dans son esprit.

Le personnage principal du roman étant une peintre vivant seule, elle considère que c'est dans cette « room two inches behind the eyes » que se situe sa vision personnelle, celle qui doit l'amener à être une artiste, soit un être qui peint sa *vision* personnelle et particulière du monde, son unicité de pensée. Elle réalise, au cours du roman, qu'elle a peur d'entrer dans cette chambre, qu'elle ne veut pas y faire entrer la lumière parce que celle-ci révélerait la composition de la chambre. Elle considère également que les *vraies* images sont dans son esprit, ce qui établit une distance avec ce qui est jugé comme étant le *monde réel*. Cette peur de confronter ce qui compose l'imagerie personnelle, dans la pensée, réfère à la volonté que l'esprit et l'inspiration conservent une part de mystère. Elle peut cependant être dépassée. Elle serait amplifiée chez Malfred, jusqu'à empêcher les contacts ou les rencontres avec les autres et rendre l'intériorité encore plus réelle qu'elle ne l'est déjà, d'en étendre les limites au détriment de ce qui est extérieur pour en faire le réel dominant.

Il est expliqué, dans le livre, comment Malfred a constaté ce problème alors qu'elle tentait de choisir quelles toiles elle allait apporter avec elle lors de son déménagement.

Ainsi :

It was when she was trying to limit her choice of paintings that she realized (though she had known it for years, passively) how sentimental, colorless, were the images she had made of the scenes that were dearest to her; the true images were in her mind; she could stare at the mouth of the Waitaki in early winter without having to burden herself with a pile of dusty canvases that would remind her less of the scenes depicted than of the years spent "teaching" art, pouncing on the faulty "shadows," trying to instill the "sense of proportion" that in her probationary years meant persuading schoolgirls to "match" the sides of shovels and vases, to make distant mountain distant, near faces near; but which meant to her now an attempt to rearrange her own "view," set against the measuring standards not of the eye but of the "room two inches behind the eyes"¹⁰⁰.

Cette pièce, cette chambre imaginaire, contient donc les normes et les *vraies* images, alors que celles qu'elle a produites, peintes, lui rappellent davantage les règles qu'elle a enseignées, les mesures conventionnelles des distances, de la composition et de la profondeur, que ce qu'elle a vu. Elle a donc une vision personnelle dont les normes sont établies par cette pièce dans son esprit. L'imagination comme vision, ainsi que l'œil de l'imagination, sont des métaphores pour une façon de penser et de concevoir le monde,

¹⁰⁰ FRAME, Janet. *A State of Siege*. New York: George Braziller, 1980, p.10.

ainsi que pour désigner la faculté de représentation de l'esprit. Ces métaphores proviennent de l'association entre la vision et la connaissance qui est une extension du fait qu'il y a acquisition de certaines informations par l'intermédiaire de la vue. Il y a un niveau d'éloignement plus grand d'avec le *réel* lorsque la personne considère cette vision comme un lieu physique existant dans sa tête. Ces images peuvent être des souvenirs qui sont eux-mêmes retravaillés par l'imagination. Elle n'a ainsi pas besoin d'apporter toutes ces toiles poussiéreuses avec elle puisqu'elle en possède des images plus *vraies* dans sa tête. Il s'agit alors d'un personnage qui choisit de vivre dans son imaginaire.

Malfred raconte aussi comment elle est entrée en contact avec cette chambre :

She had at first imagined that her sudden change of vision, the release of material from her room "two inches behind the eyes" had been a sudden gift of body chemistry. She knew now that it was a cunning means of escaping from the inevitable change by taking the responsibility of the change upon herself. Not I am dying, but I die; not I am born, but I bear¹⁰¹.

Elle a donc d'abord cherché une cause organique à l'apparition de la chambre, mais elle s'est aperçue que ce n'était pas si simple. La chambre devient ainsi une façon d'échapper à quelque chose : au changement inévitable, tout en l'assumant davantage en le vivant d'une façon immédiate, comme les précisions de temps de verbes qu'elle fait le suggèrent. Elle n'est par exemple pas en train de mourir, mais meurt. Elle n'est pas née, mais naît. Elle place tout dans un présent et dans une immédiateté qu'elle est toujours en train de vivre. Elle est continuellement en train de naître et de mourir. Il y a une intensification de la vie par la représentation qu'elle s'en fait.

Cette chambre peut cependant devenir une prison. Il y a effectivement un subtil glissement d'un mot à l'autre dans le texte. Elle dit : « I'm free, I'm free at last, she thought, as getting by, like all human beings, with the necessary self-deception, she entered the prison "two inches behind the eyes" »¹⁰². Elle ressent pourtant une impression de liberté alors qu'elle dit s'enfermer dans cette prison. Elle quitte un monde pour un autre. Ce qui était un *don* devient ainsi ce qui emprisonne tout en libérant. Il implique cependant un aveuglement concernant le fait qu'il s'agit d'une prison. Il s'agit de la même dynamique que la cloche de verre. Cela suggère encore une fois que l'être humain doit toujours être enfermé dans un système d'idées ou une représentation du monde pour pouvoir vivre.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.40.

¹⁰² *Ibid.*, p.40.

Susanna Kaysen disait qu'il existe plusieurs univers parallèles et qu'il est facile de glisser dans l'un d'eux. Elle soutenait aussi que la plupart des individus font des perforations dans la membrane séparant les deux mondes jusqu'à ce que l'ouverture existe et qu'il était très difficile de résister à une ouverture. La maladie mentale, lorsque vue superficiellement, peut sembler une voie facile puisqu'elle est déresponsabilisation partielle, fuite du monde connu et des obligations qu'il implique, malgré les souffrances qu'elle suppose. Sylvia Plath aussi parle d'une ouverture, mais vers la mort. Il y a la notion d'un passage vers autre chose, un autre état qui est aussi un endroit. Esther Greenwood, le personnage de *The Bell Jar* connaît des distorsions de la perception, mais elles se situent principalement dans sa capacité de lire et d'écrire. Une fois qu'elle est passée dans l'*autre monde*, dans le monde de la maladie mentale, elle voit qu'une ouverture, vers le savoir du monde qu'elle a quitté, existe encore. Cette ouverture correspond à une capacité de se concentrer pour lire, mais seulement certains types de livres. Pour elle, l'autre monde est la mort parce qu'elle pense être incurable et que si elle va à l'hôpital, elle finira par être traitée comme un animal. Elle préfère alors choisir la mort. Elle dit : « The only thing I could read, beside the scandal sheets, were these abnormal psychology books. It was as if some slim opening had been left, so I could learn all I needed to know about my case to end it in the proper way »¹⁰³. Elle n'est plus tout à fait dans le monde. Tout ce qu'elle voit par l'ouverture est ce qui peut lui apprendre à mourir de la bonne façon, une fois pour toutes. La réponse se trouve dans les livres qui deviennent ainsi liés à la mort.

Après la création volontaire d'une ouverture, Kaysen décrit une façon de passer, cette fois involontaire, dans cet autre monde en écrivant que sa co-chambreuse, Georgina, regardait un film, dans une salle de cinéma, quand une « tidal wave of blackness broke over her head »¹⁰⁴. Elle a été engloutie sans que cela soit apparent pour les autres personnes dans le monde. L'eau est souvent l'image de la folie en raison de son lien avec l'indifférencié. Le monde a été *oblitéré* pendant quelques minutes. Il y a eu une interruption, une coupure, un noir, un recouvrement de son esprit. Il s'agit d'une vague métaphorique parce qu'elle n'est pas constituée d'eau, mais plutôt de noirceur. Elle représente un changement dans l'état de l'esprit qui est alors englouti, submergé, assombri,

¹⁰³ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.153.

¹⁰⁴ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.5.

à la fois métaphoriquement et concrètement. Le recouvrement est réel dans la narration, mais il n'est que *semblable* à ce qu'il serait sous l'eau ou encore l'obscurité, bien que la noirceur recouvre d'une façon métaphorique. Kaysen dit que Georgina savait qu'elle était devenue folle. La noirceur du théâtre était *trop* lorsque mise en relation avec la noirceur dans sa tête, ce qui la conduit à vouloir sortir de la salle. Elle précise qu'elle pouvait cependant toujours voir les personnes à qui ce n'était pas arrivé, comme s'il y avait une distance entre elle et l'état fou. Il y a une légère modification de la perception qui entraîne une sensation de différence entre soi et les autres. La vague est aussi quelque chose qui se brise sur elle, ce qui permet d'affirmer que le recouvrement n'est pas nécessairement total ou permanent. L'engloutissement serait plutôt temporaire, mais certains de ses effets persistent puisqu'elle se retrouve ensuite à l'hôpital.

Afin de faire comprendre au lecteur comment l'autre monde est constitué, Kaysen se sert de ce que Martine Delvaux a nommé la *métaphore de la carte topographique* dans son livre *Femmes psychiatisées, femmes rebelles, De l'étude de cas à la narration autobiographique*. La carte topographique est en lien à la fois avec une façon de percevoir, de concevoir l'espace et d'essayer de le représenter. Lakoff et Johnson disent :

We experience space as structured by image schemas (as having bounded regions, paths, centers and peripheries, objects with fronts and backs, region above, below and beside things). Yet we know that space in itself has no such structure. The topographic maps of the visual field, the orientation-sensitive cells, and other highly structured neural systems in our brains not only create image-schematic concepts for us but also create the experience of space as structured according those image schemas¹⁰⁵.

L'expérience de l'espace ne correspondrait donc pas à sa nature. Il y a des divisions qui sont instaurées par les systèmes perceptuels et conceptuels. Chez Kaysen, la métaphore de la carte topographique va venir structurer à la fois l'espace hospitalier et l'expérience subjective. Si elle n'utilisait pas cette représentation, ce qu'elle tente de communiquer, par exemple les différentes idées et valeurs associées aux divers espaces, resterait partiel et difficile à penser.

¹⁰⁵ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p.508-509.

Le premier chapitre du livre de Kaysen se propose effectivement comme une route *vers* une topographie de cet univers parallèle qu'elle établit dans l'ensemble du livre. Elle y explique les règles de cet univers :

In the parallel universe the laws of physics are suspended. What goes up does not necessarily come down; a body at rest does not tend to stay at rest; and not every action can be counted on to provoke an equal and opposite reaction. Time, too, is different. It may run in circles, flow backward, skip about from now to then. The very arrangement of molecules is fluid: Tables can be clocks; faces, flowers¹⁰⁶.

La principale caractéristique de cet univers est donc que les règles qui sont habituellement considérées stables dans la conception du monde ne le sont plus. Les lois qui étaient conçues comme immuables prennent un autre aspect, se révèlent d'une autre nature. Le temps suit par exemple un cours différent. Les choses ne sont plus solides et peuvent changer. Une autre caractéristique se distingue sur le plan visuel :

Another odd feature of the parallel universe is that although it is invisible from this side, once you are in it you can easily see the world you came from. Sometimes the world you came from looks huge and menacing, quivering like a vast pile of jelly; at other times it is miniaturized and alluring, a-spin and shining in its orbit. Either way, it can't be discounted.

Every window on Alcatraz has a view of San Francisco¹⁰⁷.

Cette image n'est pas sans évoquer celle de la cloche de verre. Il y a enfermement, mais liberté du regard. Elle effectue également dans ce passage une analogie avec la prison Alcatraz. Dans celle-ci, l'alternance entre le fait d'être reclus et la présence constante de la ville à l'extérieur agit sur l'esprit du prisonnier. Cette comparaison implique également que les personnes à l'hôpital sont comme des détenus, entre autres par le fait que leurs déplacements sont limités et surveillés. Même si, dans le monde *normal*, l'univers parallèle est invisible, Kaysen dit que quand quelqu'un est dans l'univers parallèle, il peut très clairement voir le monde d'où il vient. La visibilité n'est alors pas dans les deux sens. C'est un peu comme si les individus pris dans le monde *normal* étaient *aveuglés* par quelque chose. Ce monde, à l'extérieur de l'hôpital, a parfois l'air énorme et menaçant ou alors, à d'autres moments, tout petit et attirant. Il y a donc alternances et changements sur les plans du point de vue et de la perception. Il est cependant impossible d'en faire abstraction, il demeure présent, flotte dans la pensée tout en étant visible à l'extérieur.

¹⁰⁶ KAYSSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.6.

Dans ce livre, l'hôpital est comme une prison dont les fenêtres, incluant la télévision, permettent de voir ce qui se trouve à l'extérieur. Cette citation implique aussi que le fait d'avoir changé de monde n'est pas perceptible pour ceux n'ayant pas vécu le changement.

Dans le premier chapitre, Kaysen identifie les différences entre le monde jugé normal et celui de la maladie mentale. Elle place les éléments importants pour aider le lecteur à comprendre ce qu'elle a vécu en se servant de l'idée du monde. L'idée de monde désigne normalement l'ensemble de la réalité, une diversité qui est comprise comme une unité. Il y a toujours présence d'une idée unifiante, par exemple la folie, la maladie, la mort... C'est la même chose conceptuellement pour l'idée d'univers, mais il est difficile de se représenter son ampleur. Le monde fut souvent compris comme une sphère qui englobe la totalité de l'expérience, sur le modèle de la terre ou de la terre entourée d'une sphère transparente qui montre sa fermeture. Les panneaux extérieurs du triptyque *Le jardin des délices* de Bosch en sont une bonne représentation. L'univers implique la notion d'humain d'une façon un peu moins centrale que celle du monde. L'idée d'univers est plutôt comme un champs au sein duquel il y a ce monde-ci. Elle comprend l'idée de système solaire et la possibilité d'autres mondes.

Les modèles du monde et de l'univers permettent de penser le réel. Dire qu'il y a un monde ou un univers parallèle implique qu'il y a une autre réalité et que celle-ci fonctionne possiblement selon des lois différentes. Kaysen emploie donc un exemple connu pour faire comprendre quelque chose qui est difficile à penser pour ceux qui ne le connaissent pas. Elle étend le sens des mots. Ces idées, ces images (le monde, l'univers) sont cependant aussi difficiles à penser parce qu'elles sont un peu abstraites, bien qu'il en existe des modèles réduits visibles. C'est ce qui motive l'utilité de l'image de la carte qui est une représentation visuelle avec des indications, une image plus concrète que des idées. Les mondes, ici mentionnés, sont ceux des humains qui sont différents, qui ont des défauts. Elle veut montrer que leur réalité est un monde en soi, séparé, auquel ils sont confinés en raison de leur différence.

À l'aide de ce qu'il est possible de nommer, avec Delvaux, *la métaphore de la carte topographique*, Susanna Kaysen veut dresser une topographie de l'univers parallèle qu'est la maladie mentale pour faire comprendre sa structure au lecteur. En ce sens, plusieurs titres de chapitres font référence au domaine de la topographie. Une topographie

est une description d'un lieu et le fait de faire une carte. Une carte est une représentation d'une partie du monde comme si elle était plane. Une carte topographique en diffère parce qu'elle est une tentative de reproduire exactement les reliefs et l'échelle des distances, alors que sur une carte ordinaire les routes pourraient simplement être représentées de façon plus prononcée que ce qui les entoure. La carte topographique se voudrait plus *objective* ou plus proche de la *réalité* d'un lieu. Elle tient compte de plus d'aspects de celui-ci. Dresser la carte topographique de l'univers parallèle implique qu'elle y mettra à la fois la disposition des lieux physiques, mais également des règles, lois et pensées qui le constituent.

Kaysen poursuit la métaphore de la carte, mais la modifie un peu en affirmant que les tunnels qui sont sous l'hôpital, par l'intermédiaire desquels il est possible de se déplacer d'un endroit à l'autre lorsqu'il fait trop froid, sont comme se trouver dans une carte. Elle dit « It's like being in a map—not reading a map but being inside a map. [...] Like the plan of something rather than the thing itself. »¹⁰⁸. Être dans les tunnels serait comme être dans le plan de la chose au lieu de la chose elle-même. Un plan est un objet, une feuille sur laquelle est représenté en deux dimensions ce qui en possède normalement trois. Il donne une vue d'ensemble de quelque chose et en dévoile les structures. Cela peut servir à construire un endroit, une bâtisse, ou tout simplement à y retrouver son chemin. La comparaison des tunnels avec la carte de l'hôpital, doublée du fait qu'elle affirme s'y sentir bien, va dans le sens d'une interprétation les différenciant de l'hôpital parce qu'il est quelque chose où l'individu stagne, est pris, ce qui l'effraie. Elle veut avoir la possibilité de se déplacer et de se perdre, comme dans le monde.

Les tunnels vont également être utilisés comme une allégorie qui évoque *L'allégorie de la caverne* de Platon, à laquelle elle fait d'ailleurs référence. Elle dit à propos d'eux : « It's like the essence of the hospital down here »¹⁰⁹. Les tunnels sont donc l'essence de l'hôpital même s'ils en sont une partie. L'essence est ce qui constitue une chose et la fait telle qu'elle est. Ils sont ainsi les éléments fondateurs de l'hôpital, mais sans les *accessoires* qui ont été rajoutés, par exemple la surveillance constante. Ils sont ce que l'hôpital devrait être, c'est-à-dire un endroit où l'individu se sent bien, au chaud, protégé,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.121.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.121.

alors qu'il n'en est qu'une ombre, une version déformée. Elle demande à son thérapeute : « Remember the shadows on the wall of the cave? »¹¹⁰. Elle réfère ainsi directement à la connaissance indirecte des choses. Elle insiste ensuite plus précisément en citant Platon : « Plato said everything in the world is just the shadow of some real thing we can't see. And the real thing isn't like the shadow, it's a kind of essence-thing, like a [...] Like a super-table »¹¹¹. Bien qu'elle souligne la faiblesse de sa comparaison, celle-ci informe tout de même à propos du cheminement de son raisonnement. Elle tente d'utiliser la philosophie pour penser son rapport à l'hôpital et aux tunnels. Elle utilise une histoire mettant en scène un lieu fictif pour penser un lieu réel et comprendre la façon dont il est organisé.

Une allégorie est le fait de raconter une histoire pour faire comprendre une notion plus abstraite ou complexe. Il s'agit d'une histoire dans laquelle une image se présente comme vraie, mais possède en fait une autre signification. Cette seconde signification doit être retrouvée par le lecteur. L'allégorie est une forme de métaphore plus complexe et plus longue que la définition de la métaphore ne l'admet. Si elle est très longue, elle peut être nommée métaphore filée. Kaysen effectue une reprise de *L'allégorie de la caverne* afin d'expliquer comment elle se sent et les changements se produisant dans son esprit. Elle l'articule ainsi : dans le monde extérieur, il n'y a pas toujours d'indications concernant la marche à suivre ou la route à prendre, comme c'est le cas dans les tunnels. L'individu s'y sent bien et libre d'aller où il veut ou presque, mais il est possible de se perdre. Dans le livre, elle devient obsédée par ces tunnels qui sont sous l'hôpital. Elle a très envie d'y être. Elle demande que des personnes l'y accompagnent parce qu'il n'est pas possible qu'elle y aille seule. Elle risquerait de se perdre. Les tunnels sont un peu comme le monde, mais ils ne sont pas le monde. Elle ne peut pas y aller seule parce qu'ils ne contiennent pas les explications complètes nécessaires au fait de se rendre d'un point A à un point B et qu'elle n'est pas jugée apte à y retrouver son chemin, comme elle n'est pas jugée apte à être dans le monde. Elle décrit ainsi ce qui se passe dans les tunnels :

And there they were, always hot and clean and yellow and full of promise, always throbbing with heating and water pipes that sang and whistled as they did their work. And everything interconnected, everything going on its own private pathway to wherever it went¹¹².

¹¹⁰ *Ibid.*, p.122.

¹¹¹ *Ibid.*, p.122.

¹¹² *Ibid.*, p.121.

Ce qui s'y passe évoque la conduite des individus dans le monde, leur liberté de faire à leur guise. Ils sont donc, en un sens pour Kaysen, une préparation à l'entrée dans le monde, une répétition de la vie dans celui-ci.

Elle dit encore que l'hôpital serait comme un ventre maternel et fait une comparaison entre l'hôpital et l'utérus. Le docteur croit qu'elle dit que les tunnels sont comme un ventre maternel parce que leur chaleur et leur tranquillité pourraient évoquer la nostalgie que certains thérapeutes identifient chez des personnes par rapport au ventre maternel. Pour Kaysen, ce n'est pas du tout le cas. Le ventre maternel est plutôt un endroit qui lui évoque le fait d'être pris dans quelque chose de bruyant dont il est impossible de sortir. L'hôpital serait comme cela. La caverne aussi. Les tunnels sont quant à eux le contraire de cette image. Ils sont le début du monde intelligible, le fait de se trouver devant le feu, un début de vie dans le monde réel. Ils sont le moment où l'individu commence à reconnaître que les choses ne sont pas telles qu'il les croyait. Le chapitre se termine sur le fait qu'elle dit qu'elle en a assez de tripoter des ombres, ce qui implique qu'elle veut aller dans le *vrai* monde.

Être dans la folie pourrait effectivement être vu comme le fait de se trouver parmi un type d'ombres avant d'avoir conscience qu'elles sont des ombres. Les ombres peuvent cependant changer de nature. Elle dit : « A year after I got out of the hospital, I quit. I'd had it, finally, with all that messing about in the shadows »¹¹³. Elle arrête parce que la thérapie était comme de manipuler des ombres, de se concentrer sur elles pour les comprendre alors qu'elles ne correspondent pas exactement à la réalité. Elle en a eu assez de le faire et souhaitait confronter la vie d'une façon plus directe. La thérapie peut aussi être vue comme la lente traînée vers la lumière et les débuts au soleil quand l'individu commence à comprendre, mais qu'il trouve cela encore difficile et douloureux. Cette démarche comprend effectivement une part de souffrance et de difficulté qui vont disparaître avec le temps. L'individu en thérapie, qui ne se trouve pas encore dans le monde mais dans une répétition préparatoire de celui-ci avec son thérapeute, va être un peu maladroit en tentant d'y retourner, mais, après un certain temps, il ne voudra plus retourner dans le monde des ombres. Ce sont deux modes de perception et de connaissance différents, impliquant des avantages et des inconvénients.

¹¹³ *Ibid.*, p.122.

À un certain moment dans le texte, il y a un retournement de situation. Les individus étant dans le monde sont alors comme ceux qui sont étant dans la caverne. Ils vivent dans l'illusion sans savoir qu'elle existe. C'était aussi le cas de Kaysen avant son internement. Sa représentation de son arrivée à l'hôpital traduit comment elle doit s'habituer à ce nouveau milieu où elle ne comprend rien. Quand elle retourne dans le monde, elle a conscience des illusions et alors ceux qui sont dans la caverne sont ceux qui n'ont pas été internés, ceux à qui il manque un savoir qu'elle possède. L'internement fournirait ainsi un certain champ de connaissances sur le monde, informations étant impossibles à voir ou connaître pour ceux ne s'y étant pas aventurés. L'écriture de ces femmes fait que le lecteur peut s'en approcher. Malgré les difficultés dans la logique du raisonnement de Kaysen, l'analogie permet de donner une idée des différences existant entre le monde et l'hôpital, ainsi que les transformations s'opérant dans l'esprit de la personne qui passe de l'un à l'autre.

Tout au long du séjour à l'hôpital, Kaysen va donc essayer de dresser la carte de l'endroit où elle se trouve pour se donner des repères, comme il est possible de le faire avec une carte d'un lieu physique et de ce qui le constitue. Il s'agit d'un lieu qui a quelque chose à voir avec une transformation de l'esprit. Un autre chapitre se nomme *Applied Topography*, ce qui signifie « Topographie appliquée ». Il montre comment la vie se déroule dans l'hôpital et contient une description de la disposition des lieux. Quand une personne arrive quelque part, elle cherche à comprendre comment cet endroit est construit pour pouvoir se déplacer et retrouver l'endroit d'où elle vient et où elle va. La section de l'hôpital où les internées vivent est séparée en deux : les lunatiques à gauche, les employés à droite. Il n'y a pas de mélange. La disposition spatiale place les patients sous le regard constant du personnel soignant. La narratrice en conclut que la liberté est le prix de l'intimité. La métaphore produit ainsi une idée de comment la vie à l'hôpital se déroule.

Le lieu peut enfin avoir un effet sur l'esprit. Pour cette raison, l'étude spatiale de la narratrice s'étend ensuite à l'ensemble de l'hôpital et à sa position dans le monde. Sa notion de l'espace concerne donc également ceux qui ne sont pas à l'hôpital. Elle écrit : « The hospital was on a hill outside of town, the way hospitals are in movies about the insane »¹¹⁴. Cette position de l'hôpital à l'extérieur de la ville correspond également aux

¹¹⁴ *Ibid.*, p.48.

descriptions historiques des anciens lieux de traitement des maladies de l'esprit. Aujourd'hui, à défaut d'être à l'extérieur de la ville à cause de la croissance urbaine, ils sont dans des lieux éloignés des habitations, ou alors entourés par de vastes terrains régulièrement délimités par de hauts murs. L'hôpital, écarté d'abord pour des raisons d'hygiène, était également ainsi situé de façon à constituer à la fois une présence et une absence qui agit sur l'esprit. Sa position a pour conséquence qu'il est toujours possible de le voir. Cette omniprésence peut aider à maintenir l'ordre dans les comportements des personnes qui ne s'y trouvent pas. De l'intérieur, au travers des fenêtres et parfois des barreaux, le patient voit le reste du monde, qui se déroule sans lui, mais il est condamné à en être séparé, comme dans la cloche de verre. Kaysen mentionne que l'endroit est bien aménagé, mais que les patients n'ont pas le droit de s'y promener sauf lors d'événements spéciaux qui sont considérés comme des *gâteries*, par exemple une sortie pour aller acheter de la crème glacée. Ces *promenades* sont cependant faites sous surveillance. Les patients se trouvant, de cette façon, toujours dans une forme de liberté surveillée, comme des prisonniers le sont.

Yannick Ripa présente ainsi l'asile tel qu'il a été construit au XIX^e siècle, confirmant l'impression de Kaysen :

l'architecture asilaire suffit à terroriser. La malade peut connaître et reconnaître les murs immenses, le portail et la chapelle de la Salpêtrière. Si elle appartient à la ville de l'hôpital, elle ne peut en ignorer la masse imposante. Même rejeté à la périphérie, sur les terrains incultes que les nomades lui disputent, l'asile est omniprésent. Certes, il peut avoir été bâti comme à Leymes sur la berge inondable, mais le plus souvent les lieux surélevés l'accueillent. Remarquable, ce choix du site : en fixant l'hôpital spécial hors de la ville, la société indique qu'elle exclut la folie; l'éloignement protège le reste des habitants de la violence supposée des malades mentaux et de leur contagion; en le construisant sur un site élevé, elle le rend visible : absent de la sociabilité, mais pesant de son ombre menaçante¹¹⁵!

La structure architecturale et la position géographique de l'asile correspondraient donc à un jeu de présence et d'absence en même temps. L'endroit où il est situé offre une visibilité de la structure, mais dissimule ce qui peut se passer entre les murs. Cela reproduit le regard posé par les médecins et les personnes *saines* sur les patientes. Le fait qu'il soit visible, mais séparé a également une valeur idéologique et un pouvoir sur

¹¹⁵ RIPA, Yannick. *La ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*. Paris : Aubier, 1986, p.103.

l'esprit. Ripa utilise la métaphore de l'ombre pour traduire ce pouvoir. Une ombre est immatérielle, mais présente peu importe où l'individu se trouve en autant qu'il y ait de la lumière, comme peut l'être une idée dans un esprit. La présence de l'hôpital psychiatrique aux limites d'une ville affecte la pensée. Il y a alors une possibilité de contenir les comportements par la peur qu'il provoque. L'asile est à la fois hôpital et prison parce qu'il soigne, mais enferme. Le livre de Kaysen permet d'avoir une idée de comment cet hôpital est vécu de l'intérieur.

Les lieux de l'esprit

Les métaphores qui suivent servent à tenter de penser l'esprit. J'ai discuté de certaines des représentations spatiales de celui-ci dans le chapitre précédent, plus particulièrement de la cloche de verre. Il peut également être pensé comme un contenant dans lequel il est possible de mettre ou d'enlever des choses. Cette question sera discutée plus loin. L'ensemble ou les activités de l'esprit peuvent aussi être personnifiés. Il semble enfin y avoir une nécessité de le matérialiser afin d'en parler ou d'entrer en rapport avec lui.

À la fin du livre, Kaysen déplace la métaphore de la carte à l'esprit. Elle dit que l'homme veut croire qu'il possède quelque chose de plus grand que la somme de ses neurones qui l'anime : l'esprit. La notion d'esprit implique qu'il y a un principe qui donne vie à l'homme qui n'est pas nécessairement corporel, une énergie vitale qui ne dépend pas simplement des organes et de leur fonctionnement. Cela peut paraître absurde ou évident selon la conception de chacun. En tant que principe pensant, l'esprit est à la fois intellectuel et affectif. Kaysen fait une description de la mémoire et des humeurs, puis tente d'expliquer le fonctionnement du cerveau à partir de ses composantes biologiques. Elle dit ensuite :

It's a long way from not having enough serotonin to thinking the world is "stale, flat and unprofitable"; even further to writing a play about a man driven by that thought. That leaves a lot of mind room. Something is interpreting the clatter of neurological activity¹¹⁶.

Elle s'aperçoit que « la route est longue » entre le fait de manquer de sérotonine et celui d'avoir une conception négative du monde et encore plus pour écrire au sujet de quelqu'un

¹¹⁶ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.137.

qui a cette idée du monde. Elle utilise l'image de la route pour traduire les opérations complexes effectuées par le cerveau. Écrire à propos d'une situation implique de métaphoriquement se mettre à distance de celle-ci et d'y réfléchir. Kaysen dit que, malgré ces tâches, états ou occupations, il reste beaucoup d'*espace d'esprit*, c'est-à-dire qu'une grande part de l'activité de l'esprit demeure inconnue. Elle effectue ainsi une mise en abîme de sa propre situation d'écrivaine en opposant les activités complexes, que sont l'écriture et la pensée qui la permet, au modèle simpliste du cerveau qui est généralement proposé dans les vulgarisations. Elle personnifie presque l'esprit dans ce passage. Elle dit effectivement que quelque chose interprète l'activité neuronale. Il y aurait alors une autre activité au-dessus ou en dessous de celle qui accomplit consciemment cette tâche.

Dans le chapitre intitulé *Elementary topography*, topographie élémentaire, elle place les circonstances de sa vie et les éléments d'elle-même qui l'ont inscrite dans cet univers parallèle. La pensée de la personne y devient quelque chose *dans quoi* il est possible de se retrouver et de se déplacer plutôt qu'une entité immatérielle. Il y a donc quelque chose qui a changé dans sa perception. Kaysen admet qu'elle savait qu'elle n'était pas folle. Son ambition était plutôt de nier le monde et tout ce qu'elle faisait ou ressentait était dirigé contre lui. Elle justifie cette situation en disant qu'elle voulait se construire autrement et en arrive à la conclusion qu'à cette époque, ses souffrances provoquaient son existence. Kaysen affirme également que son intégrité reposait dans le fait de dire non. Comme elle l'a dit dans un passage que j'ai cité plus tôt, pour elle, le fait d'être incarcéré/interné est le plus grand *non* possible de ce côté-ci du suicide, la plus grande rébellion. Elle a signé elle-même son certificat d'entrée à l'hôpital. Elle a donc choisi de se retirer du monde même si elle ne l'a pas vu de cette façon à ce moment. Ce passage suggère qu'elle est un individu, un sujet, qui se construit par la négation. Elle explique donc, dans ce chapitre, le *chemin* qu'elle a emprunté pour *sortir* du monde, d'abord par de simples actions qui ont affecté sa pensée.

Elle suggère un peu plus loin comment il faudrait faire pour rendre l'esprit visible. Elle écrit : « If the entire network of simultaneous tiny actions that constitute a thought were identified and mapped, then "mind" might be visible »¹¹⁷. Pourquoi rendre l'esprit visible? La pensée est abstraite et cette abstraction peut poser problème lorsqu'il y a

¹¹⁷ *Ibid.*, p.137.

volonté de la penser. Elle peut inquiéter, particulièrement lorsqu'un médecin se propose de traiter l'esprit par l'intermédiaire d'actions touchant le cerveau. À la différence du corps dans lequel il est possible de sentir ou sur lequel il est possible de voir les blessures ou maladies, les altérations, troubles ou maladies de l'esprit restent en général invisibles, sauf quelques exceptions. La seule façon de les détecter est dans l'observation des agissements et des interactions ainsi que des paroles de la personne supposée malade. La nécessité de matérialiser l'esprit proviendrait également d'une volonté de comprendre son fonctionnement. Il est cependant important de bien analyser la figure utilisée pour le représenter, parce que celle-ci risque d'inférer des informations dans la façon dont il sera considéré par la suite.

Il existe plusieurs figures possibles pour traduire la pensée et l'esprit. Kaysen raconte comment :

For nearly a century the psychoanalysts have been writing op-ed pieces about the workings of a country they've never traveled to, a place that, like China, has been off-limits. Suddenly, the country has opened its borders and is crawling with foreign correspondents; neurobiologists are filing ten stories a week, filled with new data. These two groups of writers, however, don't seem to reach each other's work.

That's because the analysts are writing about a country they call Mind and the neuroscientists are reporting from a country they call Brain¹¹⁸.

Un des problèmes rencontrés dans l'explication de ce qui se passe dans la tête de l'humain serait donc les différences de croyances qui engendrent des différences de vocabulaire, d'explications et de représentations de l'esprit et de ce qui le rend malade. Ces opinions divergentes engendrent malheureusement des rapports et traitements différents. Elle compare la situation des multiples conceptions de l'esprit à la situation réelle de la Chine de son époque. Elle dit clairement que le problème serait en fait que les différentes personnes qui tentent de traiter les maladies mentales, nomment ce qu'ils traitent comme s'il s'agissait de deux pays différents, soit le cerveau et l'esprit. L'utilisation de la métaphore des pays permet de comprendre les relations qu'entretiennent les différentes disciplines entre elles, mais aussi avec leur objet d'étude. Elle traduit également certains des progrès qui sont faits par l'intermédiaire de l'image de l'ouverture des frontières.

Il y aurait donc une différence entre l'esprit et le cerveau, ou, du moins, ils sont deux façons de représenter ce qui se passe dans la tête de l'être humain. Chacune d'entre

¹¹⁸ *Ibid.*, p.142-143.

elles a des implications. Kaysen dit qu'elle voudrait une carte de l'esprit pour qu'il soit visible. Parmi les nombreuses explications qu'elle propose afin d'illustrer le fonctionnement de la pensée, elle croit qu'il y a une instance qui interprète l'activité neurologique, une entité qui est plus que du simplement biologique. Afin d'expliquer sa théorie, de la rendre plus facile à comprendre, elle invente des personnages qui composent l'esprit, qui semblent avoir une volonté propre qui échappe au sujet et qui se refusent à être réduits à de simples fonctions biologiques et chimiques. Dans ce passage, elle tente de penser l'esprit différemment, c'est-à-dire en utilisant l'idée qu'il existe dans le cerveau des interprètes effectuant des tâches qui se complètent. Chaque interprète dépend d'une autre instance d'interprétation, ce qui a pour conséquence d'entraîner une conception infinie. Elle dit que cette représentation ressemble quand même à l'expérience quotidienne de la conscience.

Cette expérience impliquerait qu'il y a la pensée et le fait de penser aux pensées. Ce sont deux activités différentes. Kaysen écrit que le cerveau se parle et qu'en se parlant, il change ses perceptions. Elle met alors en scène un dialogue entre des interprètes afin d'illustrer le processus d'évolution et de discussion d'une pensée. L'écrivaine émet l'hypothèse que la maladie mentale est un problème de communication entre les interprètes, par exemple lorsqu'un des interprètes n'écoute plus les corrections apportées par l'autre. Kaysen ajoute que les êtres humains seraient conçus pour adhérer à leurs perceptions sensorielles. Celles-ci permettent de s'orienter, d'éviter des dangers, de trouver à manger, de rester en vie, et cætera. Malgré certaines théories mettant en garde contre leur peu de fiabilité, il serait très difficile de ne pas les croire. Cela entraîne des problèmes si quelque chose les trouble ou les fausse comme dans les exemples que j'ai cités au chapitre précédent. Il y a ainsi personnification des activités neuronales par l'intermédiaire de la figure des interprètes. Elle continue la métaphore de l'esprit en affirmant que la folie est un sol, une terre (ground) où les fausses impressions ont les marques distinctives de la réalité.

Kaysen mentionne ensuite que Freud a dit que les psychotiques ne peuvent pas faire d'analyse parce qu'ils ne font pas la différence entre la réalité et le phantasme, la fantaisie, et que l'analyse fonctionne précisément sur cette distinction. Sans doute, il n'y a pas de possibilité d'analyse. Le doute ouvre une brèche dans la pensée et le réel. Il permet des ajustements et le discernement. Freud a aussi présenté des modèles spatiaux de la

subjectivité comme celui de la ville de Rome précédemment cité. Dans celui qui est souvent représenté comme un iceberg, l'esprit est divisé en trois sections : Surmoi, Moi et Ça. Kaysen tourne ce modèle en dérision dans son livre. Elle raconte comment elle dit à son analyste à propos des voitures qu'il possède :

“It’s the psyche!” I said. I was excited. “See, the station wagon is the ego, sturdy and reliable, and the sedan is the superego, because it’s how you want to present yourself, powerful and impressive, and the sports car is the id—it’s the id because it’s irrepressible and fast and dangerous and maybe a little forbidden”¹¹⁹.

Elle utilise la théorie freudienne de l'appareil psychique pour essayer de comprendre les comportements de son analyste, ses achats. Chez Freud, le Ça : est la troisième instance, la plus inaccessible et la plus importante. Dans la représentation de l'iceberg, il est situé complètement sous l'eau pour symboliser qu'il est inconscient, inconnu et difficile d'accès. Il entretient des relations étroites et conflictuelles avec « le moi et le surmoi, qui en sont des modifications et des différenciations »¹²⁰. Apparaissant dans la 2^e théorie de l'appareil psychique, il remplace l'inconscient qui devient une des propriétés du Ça. C'est en lui que s'affrontent la pulsion de mort et la pulsion de vie. Ses processus sont régis par la satisfaction pulsionnelle. Il a des contenus inconscients qui proviennent de différentes origines, comme l'hérédité, l'innéité, le refoulé et les faits acquis.

Le Moi s'est différencié du Ça sous l'influence du monde extérieur. Englobant le conscient et le préconscient, il contient une part d'inconscient. Dans l'image de l'iceberg, il est représenté comme étant à moitié immergé et partiellement à l'air libre. Il est la représentation de la personne comme unité. Pour Freud, le sujet possède une part de mystère et d'inconnu, voire d'incontrôlable. Il n'est pas le « sujet de la connaissance et de la totalisation d'un savoir »¹²¹. Le Moi est lié au corps : « Il peut être considéré comme une projection mentale de la surface du corps et représenter la surface de l'appareil mental »¹²². En ce sens, les images corporelles des narratrices des textes de l'internement ressemblent à des projections d'une situation psychique sur le corps, mais ce corps reste étranger ou déformé. Le Moi n'est pas fixe. Il est toujours en train de se réélaborer, et ce, même si le

¹¹⁹ *Ibid.*, p.117.

¹²⁰ CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 2003, p.47.

¹²¹ *Ibid.*, p.254.

¹²² *Ibid.*, p.254.

sentiment interne de l'individu peut en être un d'unité (ce qui n'est pas toujours le cas). Il est aussi passif au sens où il est *agi* par le Ça. Il remplit différentes fonctions dont celle de jouer à l'arbitre entre le Ça, le Surmoi et la réalité *extérieure*. Le Surmoi a enfin pour rôle de juger le Moi. L'image de l'iceberg le représente également comme partiellement à l'air libre, mais sa plus grande partie se situe sous l'eau, c'est-à-dire dans le domaine de l'inconscient. Il fait partie du moi, appartient à sa structure, mais peut quand même en être séparé. Il est le résultat de l'autorité parentale et est ce qui permet les relations sociales puisqu'il sert à l'auto-observation, de conscience morale et est aussi lié à l'idéal.

La figure de l'iceberg sert à traduire le fonctionnement et la disposition de l'appareil psychique. Elle réunit la glace, l'air et l'eau, donc de l'immatériel, du solide et du liquide. La partie se trouvant sous l'eau y est associée à l'inconscient. George Lakoff et Mark Johnson réutilisent cette image pour représenter l'esprit et introduire une autre définition de l'inconscient qu'ils nomment l'inconscient cognitif. Ils le définissent ainsi :

The *cognitive unconscious* is the massive portion of the iceberg that lies below the surface, below the visible tip that is consciousness. It consists of all those mental operations that structure and make possible all conscious experience, including the understanding and use of language. The cognitive unconscious makes use of and guides the perceptual and motor aspects of our bodies, especially those that enter into basic-level and spatial-relations concepts. It includes all our unconscious knowledge and thought processes. Therefore it includes all aspects of linguistic processing—phonetics, phonology, morphology, syntax, semantics, pragmatics, and discourse¹²³.

Il s'agit encore d'une fiction pour décrire la structure de la pensée. Une fiction cohérente, qui s'appuie sur des faits et des entités qui existent, mais qui laisse tout de même une grande part de mystère au sujet de l'esprit humain. L'inconscient cognitif implique qu'une grande partie du fonctionnement de l'esprit reste inconnu, mais, contrairement à celui freudien, il n'est pas lié au refoulement. Cette partie inconsciente de la pensée le serait au sens où elle agit sous le niveau de conscience cognitive. Elle est inaccessible à la conscience et opère trop rapidement pour qu'il soit possible de se concentrer sur elle. Cet inconscient cognitif implique également qu'il est impossible d'être conscient d'une grande partie de ce qui se passe dans l'esprit. Il est ce qui donne forme aux éléments présents dans la pensée pour en faire la pensée consciente. Lakoff et Johnson le décrivent comme étant

¹²³ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p.103.

vaste et structuré de façon compliquée, agissant comme une main invisible. Il inclurait toutes les opérations cognitives automatiques, mais aussi tout le savoir implicite¹²⁴.

Kaysen croit que quand le médecin traite un esprit, il le conçoit de la même façon que Freud et ses successeurs. Traiter le patient de cette façon implique qu'il a encore un rapport avec la réalité. Certains patients seraient traités non comme des esprits, mais seulement comme des cerveaux ayant des problèmes chimiques et électriques. Elle note que ces divers traitements présentent des difficultés. Ce serait comme donner des noms différents à la même chose quand un autre usage en est fait. Le même trouble est donc traité différemment par des personnes qui situent son origine en des endroits distincts. Kaysen se demande ensuite comment reconnaître un cerveau qui distingue la réalité et un cerveau qui ne le fait pas? Ce serait très dur de le faire parce qu'il est aussi très difficile de définir ce qu'est la réalité et comment il faut la percevoir. Cela est également ardu parce que la dissimulation existe bien qu'elle pose problème, par exemple chez les individus dits paranoïaques ou chez les individus malhonnêtes. Elle souhaiterait que les différents types de médecins coopèrent entre eux pour soigner les patients. Kaysen souligne finalement la nécessité de cette coopération en raison du fait qu'il n'est pas vraiment possible de démontrer quels sont tous les processus qui font défaut dans certaines maladies.

Martine Delvaux conçoit quant à elle le récit d'internement à la fois comme une carte topographique qui retrace le parcours de l'internée au sein de la folie et comme le texte lui-même. L'écriture devient donc également un lieu, tout comme le sont le corps, la chambre (aussi conçue comme cellule) et l'esprit. Elle écrit :

La métaphore de la carte topographique permet de représenter l'aspect performatif du récit d'internement, le mouvement de la médiation, la circulation du discours que le sujet autobiographique transmet à des lecteurs qui accordent au texte son dû. Le discours emmuré doit traverser les murs pour (se) redéfinir un espace (hors) de l'internement, dresser une nouvelle carte du lieu-*je* à l'extérieur de l'asile et à l'intérieur de l'*autre* – lecteur¹²⁵.

Un discours emmuré implique qu'il est retenu, contenu, limité. Ce serait une des fonctions de l'écriture de permettre cette *traversée* des murs. L'écrivaine doit ainsi littéralement se

¹²⁴ *Ibid.* Je résume et traduis.

¹²⁵ DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatriquées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Institut Synthélabo, 1998, p.186.

faire une place par l'intermédiaire d'un texte. L'établissement de cette carte est nécessaire parce que :

L'espace dans lequel évolue la patiente internée est toujours déjà cartographié, défini, balisé par un ensemble de discours coercitifs, de savoirs/pouvoirs médicaux qui régissent la compréhension que son entourage a de la « folle », et qu'on l'engage à avoir d'elle-même¹²⁶.

Cela implique que le savoir médical et l'opinion générale agissent comme des limites. Ils encadrent la folle, l'empêchant de se réaliser, voire de vivre. Dresser une nouvelle carte permet d'identifier des chemins et des routes qui demeureraient invisibles ou d'en construire qui n'existaient pas auparavant. Ainsi :

La « folle », dont la présence au monde est perpétuellement remise en question par son entourage immédiat (famille, amis, médecins), doit se *mettre sur la carte* afin de *se mettre au monde* : la carte, c'est-à-dire le texte. Et entre cette carte et le territoire que constitue la « folie », les lecteurs sont des agents de médiation, des touristes qui naviguent sur le territoire réel de la douleur¹²⁷.

L'écriture devient ainsi clairement un endroit. Il serait alors nécessaire de créer ce lieu où il est possible d'être soi et différent, d'exister en dehors des règles qui régissent l'hôpital et des normes qui définissent la santé mentale. Le récit d'internement deviendrait donc le *lieu* d'une présentation de la subjectivité forgée dans divers types d'isolement, ainsi que l'espace de la monstration d'une souffrance dont les lecteurs deviennent les témoins de passage, naviguant dans des barques ou voyageant dans les trains qui s'arrêtent à la station des aliénés dans les textes de Frame. Dans un même mouvement, ils donnent une place à celle dite folle en la lisant et en reconnaissant la valeur de sa parole.

La chambre

Il y a parfois insertion de lieux physiques dans les textes. Ces lieux remplissent diverses fonctions. L'activité d'écriture exigerait un espace personnel tout comme elle permettrait d'en créer un. Il y a des raisons concrètes et métaphoriques à cette situation, tout comme il y a utilisation de l'espace à la fois de façon concrète et métaphorique dans les textes. Il faut que la personne puisse s'arrêter pour penser. L'espace de parole en est un d'énonciation et d'affirmation. Il existe un lien plus étroit entre le corps et un lieu précis :

¹²⁶ *Ibid.*, p.186.

¹²⁷ *Ibid.*, p.186-187.

la chambre. Anne Sexton écrit : « we were in our own bodies/(that room that will bury us)/and you were in my body/that room that will outlive us) »¹²⁸. Le corps est ici clairement désigné comme une chambre dans laquelle la subjectivité se tient. Il est ainsi la première et la dernière chambre, celle dans laquelle l'individu mourra. Mettre une chambre dans un texte est instaurer un espace de création et le représenter. Il est alors utilisé à des fins précises dans le texte, par exemple pour délimiter la réflexion, en établir les paramètres, ou encore pour représenter une situation.

Dans *A Room of One's Own*, un essai concernant les femmes et la fiction, Virginia Woolf identifie les causes et les effets de l'exclusion des femmes de différentes sphères de la vie, soit celles culturelle, politique et économique. Elle conclut, dans ce texte considéré comme le premier essai de théorie littéraire féministe, que l'essentiel, pour qu'une femme puisse produire des romans ou de la poésie, pour écrire, est qu'elle possède de l'argent et une chambre à soi. Cette hypothèse n'en était alors pas à sa première formulation ni manifestation. L'écriture et la pensée sont souvent conçues comme demandant la solitude. Un lieu étant à la fois près *et* séparé des autres semble idéal. La structure en jeu dans une telle réflexion au sujet de l'écriture concerne ce qui permet un *espace de réflexion à soi*, un espace où la pensée individuelle peut se développer et se manifester au sein du médium littéraire. Cet *espace* peut être perçu à la fois comme un lieu physique et comme un lieu de pensée. La chambre devient la métaphore de cet espace dans le texte de l'écrivaine. L'argent est quant à lui conçu par Woolf comme ce qui donne le *loisir* d'écrire, ce qui rend possible l'aménagement d'une plage temporelle au sein de laquelle l'esprit pourra s'employer comme bon lui semble. Elle formule, dans ce texte, une théorie complexe qui montre les effets et relations entre le genre et l'écriture jusqu'au moment où elle écrit. Elle propose également des façons de dépasser les limitations auxquelles les femmes sont confrontées.

Les conditions nécessaires à l'écriture auraient été, jusqu'à tout récemment, parfois même encore aujourd'hui, particulièrement difficiles à réunir pour les femmes qu'elles soient internées ou non. Woolf conclut des générations de femmes l'ayant précédée :

At any rate, whether or not the blame rested on the old lady who was looking at the spaniel, there could be no doubt that for some reason or other our mothers had mismanaged their affairs very gravely. Not a penny could be spared for 'amenities';

¹²⁸ SEXTON, Anne. "Live or Die." *The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999, p.203.

for partridges and wine, beadles and turf, books and cigars, libraries and leisure. To raise bare walls out of bare earth was the utmost they could do¹²⁹.

Les femmes du passé sont alors présentées comme ayant au moins pu élever des murs de la terre vierge. Cette image est double. Ces murs peuvent être ceux de l'emprisonnement comme ils peuvent être ceux de la chambre à soi. Bien que peu, cela est néanmoins un progrès vers la formation de la chambre même si les murs restent vides. Les murs sont une structure qui définit et limite, protège et enferme. Ils sont opaques, contrairement à la cloche de verre qui était transparente. Ils ne laissent pas passer le regard de l'autre, mais permettent plutôt une forme d'intimité. Ils peuvent cependant aussi être vus comme une forme d'enfermement, que celui-ci soit physique ou qu'il se situe dans les rôles imposés aux femmes.

Ces murs ne sont donc pas ornés, ce qui relèverait de l'aménagement, de l'abondance, du surplus, voire de la distraction. Woolf se prononce en ce sens :

Next I think that you may object that in all this I have made too much of the importance of material things. Even allowing a generous margin for symbolism, that five hundred a year stands for the power to contemplate, that a lock on the door means the power to think for oneself, still you may say that the mind should rise above such things; and that great poets have often been poor men¹³⁰.

En remettant en doute le mythe tenace concernant la capacité de l'esprit à s'élever au-dessus de la matérialité, Woolf ouvre la possibilité d'une autre conception de l'artiste. Elle s'attaque donc au mythe de l'artiste pauvre qui parviendrait à créer du fond de sa misère. Elle suggère qu'il y a quand même des conditions qui peuvent favoriser la création, aider la pensée. Les écrivaines que je cite ici ont aussi été dans un état particulier de dépouillement extrême, celui de patientes d'hôpitaux psychiatriques. Leur dénuement était donc à la fois physique et psychologique. Ces écrivaines ayant été internées ont vécu l'enfermement dans des chambres et leur esprit a été examiné. Elles pouvaient difficilement aménager une intimité qui permettrait la réflexion. Il reste qu'elles ont tout de même écrit et qu'elles ont trouvé divers moyens pour se donner la possibilité de créer.

Woolf rapproche ensuite la situation qu'elle décrit de celle des femmes au cours de l'histoire :

¹²⁹ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992, p.29.

¹³⁰ *Ibid.*, p.139.

Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry. That is why I have laid so much stress on money and a room of one's own¹³¹.

Elle traite de la poésie dans ce passage, mais la situation s'applique à toutes les formes de réflexion et d'expression de soi. La liberté intellectuelle proviendrait donc apparemment de l'aisance financière, de la possibilité de s'isoler, d'avoir du temps à soi, donc d'une liberté à la fois physique et psychologique, conditions qui sont impossibles sans les ressources matérielles mentionnées plus tôt. Il faut des moments où il est possible de se dégager du quotidien. Quelques années plus tard, dans son journal, Sylvia Plath répètera d'ailleurs constamment que le manque d'argent et le temps consacré au travail, principalement à l'enseignement, l'empêchent d'écrire. Les femmes analysées dans ce texte y sont tout de même arrivées malgré des conditions extrêmement difficiles et qu'elles se soient trouvées dans une forme de liberté restreinte, autant physique que psychologique, pendant un temps.

Après la réclamation des conditions matérielles nécessaires selon elle pour la création, Woolf précise ce qu'elles signifient métaphoriquement, soit l'argent pour ce qu'elle nomme le « pouvoir de contempler », qui contient à la fois le temps et l'observation nécessaires à l'élaboration d'une pensée. Elle ajoute néanmoins ici un élément particulièrement important qui est qu'il faut non seulement disposer d'une chambre à soi, mais il faut que cette chambre ait un verrou sur la porte afin de pouvoir l'isoler du reste de la maison. Le verrou étant à l'intérieur plutôt qu'à l'extérieur comme il le serait dans une chambre ou une cellule d'hôpital. Il y a alors possibilité de s'isoler volontairement et non pas contrainte à le faire. Cette chambre, décrite par Woolf, symbolise le pouvoir de penser *par* et *pour* soi-même qui est à l'origine de la création. Il importe alors d'approfondir la réflexion concernant cette combinaison de temps et d'autonomie de pensée.

Dans son essai, Woolf soulève nombre de questions physiques et littéraires qui rejoignent ma problématique, par exemple celle de l'enfermement. Elle écrit : « [...] I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be

¹³¹ *Ibid.*, p.141.

locked in [...]»¹³². Le fait d'imaginer d'être enfermée dans le cadre d'une réflexion concernant la fiction souligne le lien existant entre l'importance du lieu physique dans lequel se déploie l'activité créatrice et cette activité. Celle-ci nécessiterait ainsi à la fois la disponibilité d'un endroit personnel où il soit possible de développer sa pensée et la possibilité d'y entrer et d'en sortir à volonté, donc pas seulement la liberté intellectuelle, mais également temporelle et physique. Elle implique aussi d'être libéré de certaines contraintes sociales étant une autre forme d'enfermement qu'elle évoque par le fait d'être « locked in ». Il existe des représentations de ces divers enfermements et de la quête d'un lieu à soi dans lequel il soit possible de s'isoler dans les fictions. Istina Mavet, femme internée narratrice du roman *Faces in the Water* de Janet Frame, cherchera également à s'isoler pour imaginer ce à quoi elle va occuper sa journée. Après avoir énuméré ses occupations, elle avoue :

You know that I have been pretending; you know that it is eleven o'clock and I am not allowed to go for the bread or up the hill past the poplar trees and the broom bushes and the wattle to fetch the cream; that I am hiding in the linen cupboard, sitting on an apple box of firewood and crying and afraid to be seen crying in case I am written up for E.S.T. The linen cupboard is my favorite hiding place¹³³.

Un simple placard à linge suffit ainsi à faire naître la rêverie chez la narratrice. Il est l'endroit où elle souffre, mais également celui qui lui permet de se cacher pour donner libre cours à son imagination, bien que celle-ci soit présentée dans sa forme négative qu'est le mensonge. Elle dira un peu plus loin que cet endroit est son sanctuaire. Un sanctuaire est un lieu protégé, secret, fermé, voire sacré. Cet endroit est la seule façon qu'elle a de s'aménager un espace où elle puisse utiliser son esprit sans être surveillée.

Après avoir tenté de réfléchir à la question des femmes et de la fiction au sein d'endroits publics comme une promenade dans la nature et le British Museum, Woolf établit davantage les paramètres de sa réflexion en la situant dans une chambre qu'elle décrit de la sorte :

The scene, if I may ask you to follow me, was now changed. The leaves were still falling, but in London now, not Oxbridge; and I must ask you to imagine a room, like many thousands, with a window looking across people's hats and vans and motorcars

¹³² *Ibid.*, p.31.

¹³³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.33.

to other windows, and on the table inside the room a blank sheet of paper on which was written in large letters WOMEN AND FICTION, but no more¹³⁴.

Elle décrit tout de même la chambre. Celle-ci est comme des milliers d'autres et elle a une fenêtre. Elle est donc à la fois coupée du monde et ouverte sur celui-ci. Cette chambre est une chambre imaginaire, une mise en scène, qui instaure certains paramètres pour la réflexion de Woolf. Malgré la chambre, qui était la condition désirée pour écrire, la page reste vide à l'exception du titre de la communication. Il n'est donc pas suffisant de transposer la réflexion dans cette chambre. Que manque-t-il?

Après avoir discuté des difficultés matérielles propres à ceux qui veulent créer, Woolf revient à la définition de la chambre :

But for women, I thought, looking at the empty shelves, these difficulties were infinitely more formidable. In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a soundproof room, was out of the question, unless her parents were exceptionally rich or very noble, even up to the beginning of the nineteenth century¹³⁵.

Il faudrait donc une chambre au sein de laquelle l'activité créatrice n'est pas dérangée par les bruits de l'extérieur. Le silence, condition extrêmement rare pour les femmes d'autrefois, est également réclamé, et ce, même si sa nécessité pourrait être remise en question par certains rapports anciens à la lecture et à l'écriture, tels que ceux du Moyen Âge. La lecture silencieuse ne serait effectivement apparue qu'au XI^e siècle, d'abord chez les clercs et les érudits seulement. Le lien entre le silence et la pensée serait donc déterminé par plusieurs facteurs, par exemple les fonctions associées à un type de lecture particulier. Les changements de types de pensée, de subjectivité et d'écriture expliquent partiellement les modifications de ce lien. Il y a donc un rapport à l'écriture et à la pensée qui a été adopté et est véhiculé par Woolf. Qu'arrive-t-il lorsque la personne tente de rapporter une situation où la chambre est justement ce qu'il faut éviter? À quels types de chambres les écrivaines ayant été internées réfèrent-elles dans leurs textes? Ce sont des chambres communes, des dortoirs, des pièces d'isolement, des cellules, mais aussi des chambres individuelles. Ce sont des chambres imposées et d'autres étant construites dans le texte. Elles servent à montrer à la fois une réalité physique possible et un état d'esprit présent.

¹³⁴ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992, p.32.

¹³⁵ *Ibid.*, p.67.

Anne Sexton dispose de cette chambre, mais elle reste problématique : « I have a room of my own./Rain drops onto it. Rain drops down like worms/from the trees onto my frontal bone./Haunted, always haunted by rain, the room affirms/the words that I will make alone »¹³⁶. Sa chambre est donc pénétrée par le monde, hantée par la pluie qui y tombe. Il n'y a pas de coupure nette alors que celle-ci est nécessaire à la subjectivité. C'est la chambre qui affirme les mots qu'elle va faire, comme si cette pièce disposait d'une volonté indépendante de celle de la narratrice. Elle peut fabriquer des mots, considère le texte comme une construction. Elle continue : « There is rain on the wood, rain on the glass/and I'm in a room of my own. I think too much »¹³⁷. La pluie et sa comparaison avec les vers, liés au bois, impliquent la possibilité de la putréfaction. La chambre est ce qui fait qu'elle pense trop. Il y aurait possibilité, par extension, que son esprit soit corrompu. La répétition des termes « of my own » souligne l'importance du fait que la chambre lui appartient, est sienne. Cette chambre à soi n'a cependant pas toujours été possible pour les femmes au cours de l'histoire.

Woolf présente effectivement ensuite quelles ont été selon elle les influences des divers milieux sur le type d'écriture des femmes :

Then, again, all the training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of the common sitting-room. People's feelings were impressed on her; personal relations were always before her eyes. Therefore, when the middle-class woman took to writing, she naturally wrote novels¹³⁸.

Woolf possède donc une théorie concernant les effets du milieu sur la création, ici du genre d'écriture qu'est le roman, qui sera choisi en raison du temps passé dans la pièce de repos commune. Il serait ainsi possible d'imaginer divers lieux facilitant des genres d'écriture différents. Elle souligne le lien souvent ressassé entre les femmes et une écriture portée sur les émotions qui prend une importance particulière dans les textes de l'internement où elles sont en un sens accentuées ou distancées par les traitements subits. Ce ne sont pas seulement les émotions des autres, mais aussi celles des narratrices. Les femmes ont subi

¹³⁶ SEXTON, Anne. *“Live or Die.” The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999, p.109.

¹³⁷ *Ibid.*, p.110.

¹³⁸ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992, p.87.

ce mode de relations et le confinement à ces pièces. Cela expliquerait en partie pourquoi elles en parlent par la suite.

Un autre exemple de cette influence du milieu se trouve dans un autre roman de Janet Frame. La narratrice commente ainsi sa difficulté alors qu'elle veut écrire :

I found it hard to write in those days in the small, cold, back room that still had the children's world globe, fingertip control, on the desk—that and the map of the Pacific Ocean floor were the two relics of life with Lewis. I found that all I was writing was family gossip and chat with myself and my past, without a trace of the “art”¹³⁹.

La narratrice note combien il est difficile pour elle de faire abstraction des objets qui l'entourent alors qu'elle essaie d'écrire. Ces objets appellent des souvenirs, des pensées et ceux-ci conditionnent son écriture. Ils la coupent de ce qu'elle nomme l'*art*. La relation qui est établie entre eux, des commérages de famille et une discussion avec soi implique que l'art résiderait dans ce qui dépasse ce genre de verbiages, le transcende. Cela signifie également que ce qui meuble cette pièce a un effet sur la pensée.

Woolf dit encore :

One goes into the room—but the resources of the English language would be much put to the stretch, and whole flights of words would need to wing their way illegitimately into existence before a woman could say what happens when she goes into a room¹⁴⁰.

Ce passage dit l'existence d'une transformation intraduisible dans le langage qui se produirait lorsqu'une femme entre dans une chambre. Elle affirme que des volées de mots doivent venir à l'existence d'une façon illégitime pour qu'il y ait une possibilité de rapprochement de la possibilité de la dire. Le fait d'être illégitime implique à la fois le fait d'être né hors des liens du mariage, de ne pas être conforme aux lois ou à la morale et enfin de ne pas être fondé ou justifié. Cette illégitimité est métaphorique. Cela évoque les tropes qui sont une forme de pervertissement ou de détournement du sens des mots et procurent de nouvelles possibilités d'expression. La preuve en est qu'elle utilise des termes concernant les oiseaux pour décrire ce qui devrait se produire avec les mots.

Elle continue la description des chambres :

¹³⁹ FRAME, Janet. *Living in the Maniototo*. New York: George Braziller, 1979, p.54-55.

¹⁴⁰ WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992, p.113-114.

The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open to the sea, or, on the contrary, give on to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horse hair or soft as feathers—one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must need harness itself to pens and brushes and business and politics¹⁴¹.

Ce passage souligne également la multiplicité des formes de chambres possibles. Le rapport d'une femme à différentes chambres, par exemple celle individuelle ou celle d'internement, va différer et produire des effets distincts sur l'esprit et la pensée, ainsi que sur ce qui sera écrit. Ce que contient une chambre, une pièce, aura donc une influence. Ce sur quoi la chambre *donne* et ce qui l'entoure est aussi déterminant pour la pensée qui y sera forgée, ne serait-ce que par l'effort d'abstraction nécessaire pour ne pas en tenir compte. Woolf souligne enfin, dans ce passage, le fait que la chambre soit une structure d'une telle importance pour les femmes en raison du fait qu'elles y ont été confinées depuis toujours. Elle utilise la métaphore de l'infiltration pour désigner les relations entre les femmes et les chambres. Cela implique des fissures et de l'eau. Quelque chose d'abstrait imprègne les murs, s'immisce entre les blocs. La relation est double, à la fois celle des femmes sur les chambres et celle *de la* ou *des* chambres sur l'esprit des femmes. En ce sens, Emma Santos décrit une situation où la chambre a un effet déterminant sur l'intériorité et reflète très clairement et crûment le lien qu'elle entretient avec le corps. Elle écrit : « La chambre la fente de ma fente. Je me sens bien dans cette chambre. Je me sens. Je sens mon corps. Je le ressens que dans cette minable pièce »¹⁴². Cette pièce particulière, lieu d'intimité, devient alors pratiquement condition d'existence dans la mesure où elle ne se sent pas bien dès qu'elle ne s'y trouve pas. Elle est une extension de son corps, comme si ce dernier ne suffisait pas. Elle finit par le représenter et être plus importante et proche que celui-ci. Il y a mise en abîme lorsqu'elle dit : « la fente de ma fente ». La chambre est encore plus intime que son corps et que son sexe.

La cellule d'asile diffère de la chambre dans la mesure où l'individu peut y *être* et y *est* généralement observé, par une petite ouverture dans la porte, sans pouvoir s'opposer à cette observation, comme c'est le cas du prisonnier dans la prison panoptique, bien que

¹⁴¹ *Ibid.*, p.114.

¹⁴² SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.64.

celui-ci soit entièrement et constamment exposé à la vue. La malade doit donc toujours se comporter comme si elle était observée, parce qu'il est possible qu'elle le soit à son insu. Contrairement à la chambre, elle est un espace imposé. La chambre individuelle, à l'extérieur d'une institution, donne l'intimité, la possibilité de ne pas être vu, de se retirer volontairement du regard des autres. Cette absence de regard joue un rôle important dans la possibilité de penser librement. Dans la cellule, la personne est condamnée à être seule contre son gré. Elle est alors confrontée à un espace clos sur l'ouverture duquel elle n'a pas de contrôle.

Janet Frame représente d'ailleurs ainsi une cellule d'hôpital dans le roman *Living in the Maniototo*. La narratrice confie :

I dreamed, too, of the hospital cells with the small high-up, barred and shuttered window, and the door that had no inside handle, and I recalled my feeling of horror each time I touched the door and found nothing to grasp. Have you ever lived in a room where the door has no handle on the inside, where the bed is a straw mattress on the floor, the blanket a square of grey canvas, and the chamber pot a stinking licorice-black rubber vessel, grey at the rim where the urine has aged it, where the walls are stained and scarred, where they have been beaten and thumped and kicked by frightened people¹⁴³?

La fenêtre est barrée et fermée et il est impossible de voir à l'extérieur. Elle décrit la condition d'extrême dépouillement et de pauvreté de la chambre. Celle-ci contient un pot de chambre qui pue et est usé. Le pot de chambre est un élément particulièrement important dans les narrations de Frame comme je le démontrerai à la fin de ce chapitre. Le fait de nommer le pot de chambre rend déjà la chambre un peu plus propre. Il implique que les ordures, les éléments rappelant l'abjection, sont contenus ou peuvent l'être. Le pot de chambre fait que cette pièce est plus habitable. Il coïncide avec l'ensemble de la chambre, c'est-à-dire que tout l'intérieur de la chambre est comme un pot de chambre géant. Le fait qu'il y en ait un permet de disposer d'au moins une partie des ordures, de les écarter. Il reste cependant que la personne déjà coupée du monde par son enfermement, l'est ensuite également par l'association qui est faite entre elle et le déchet.

Frame continue la description de la pièce:

They had left their fossilized screams and cries, like a mine, for me to explore, and in one corner, though you could not see it unless you found the right focus, there was a mountain of salt formed through the many seasons of many tears, and all over the

¹⁴³ FRAME, Janet. *Living in the Maniototo*. New York: George Braziller, 1979, p.224.

walls and ceiling and the floor, the oval shape of the peephole-peeping eyes had burned their brand. Those cells were cells of despair. They were the last place to be: after that, there was nowhere; they were the rehearsals of death [...]¹⁴⁴.

À l'image des chambres mentionnées par Woolf comme étant empreintes de la présence des femmes, les murs de la cellule de l'asile contiennent les traces fossilisées du passage des anciens patients. Les cris et les pleurs acquièrent une matérialité qui résiste au temps et laisse des traces comme la montagne de sel formée par les larmes desséchées. La narratrice avoue s'être trouvée enfermée dans une pièce dont le verrou se trouvait à l'extérieur, une cellule : « because at that time it was thought to be a crime, a sin, a sign of disease instead of dis-ease, to be suffering from unhappiness »¹⁴⁵. Elle a donc été enfermée parce que son esprit ne fonctionnait pas comme celui des autres, qu'elle avait un manque de facilité à être *heureuse*. Elle est ainsi condamnée à la contemplation de la souffrance des autres. Cela représente le contraire de l'objectif de l'espace individuel. Cet isolement n'est pas pour la création, mais plutôt pour la punition.

Elle insiste sur le fait qu'il s'agit de cellules de désespoir et considère cet endroit comme un lieu où il est possible de *pratiquer*, de *répéter* la mort. Cette activité implique une acceptation de la souffrance et de la fin, une préparation à celles-ci. Cela implique que rien n'est là pour faire penser à la vie, sauf les traces des souffrances de ceux qui l'ont précédée. Traces qui sont des cris fossilisés et des pleurs, quelque chose d'intangible devenu matériel, du son incarné. Ces marques témoignent de l'horreur vécue dans cette pièce et indiquent la mort plutôt que la vie. La philosophie est, depuis les stoïciens, puis Cicéron, conçue comme un apprentissage de la mort, une préparation à celle-ci. Se préparer à la mort implique de se détacher des conditions des mortels, qu'elles soient celles du plaisir ou de la souffrance. Cela implique également des exercices d'imagination.

Cette pièce est donc une pratique de la mort, l'exercice qui y prépare. Pratiquer la mort serait se mettre dans un état d'inactivité physique et mentale appelant ou allant vers l'état imaginé comme étant celui de la mort. La charge de tristesse et de colère est pourtant très forte dans cette pièce et pourrait rendre difficile cette tension vers l'inactivité. Ces traces, qu'elle associe aux pleurs et aux cris qui peuvent être des marques de protestation et de désespoir, laissent cependant deviner que la rébellion est inutile. Il s'agit d'un intérieur

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.224.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.27.

dépouillé, faisant penser à celui de la Séquestrée de Poitiers, un intérieur qui conduit au vide mental et à une forme de folie. Le seul *stimulant* intellectuel réside dans les traces, réelles ou imaginées, du passage des autres avant elle. La narratrice les souligne et pense les explorer. Elle est ainsi en position de comparer cet environnement avec d'autres qu'elle a connus. Les barreaux aux fenêtres évoquent encore une fois la prison. La pratique de la mort est forcée par l'enfermement en cellule. Elle est imposée et non pas désirée comme elle pourrait l'être dans une démarche philosophique ou spirituelle. Cette situation peut donc être comparée au fait d'être enterré vivant plutôt qu'à un contexte qui favoriserait la vie de l'esprit.

Sylvia Plath présente également l'importance de la chambre dans son journal, mais cette fois-ci dans un souci directement littéraire. Elle écrit :

I wonder if, shut in a room, I could write for a year. I panic: no experience! Yet what couldn't I dredge up from my mind? Hospitals & mad women. Shock treatment & insulin trances. Tonsils & teeth out. Petting, parking, a mismanaged loss of virginity and the accident ward, various abortive loves in New York, Paris, Nice. I make up forgotten details. Faces and violence. Bites and wry words. Try these¹⁴⁶.

Bien qu'elle croie manquer de l'expérience nécessaire pour écrire, elle réalise qu'elle en a peut-être plus qu'elle ne le pense et que son imagination peut éventuellement fournir ce qui lui manque. Elle souligne ainsi une puissance de l'esprit, de l'imagination, dans la création. Plath énumère des images très fortes dans un style télégraphique qui évoque une traduction de souffrances plutôt qu'une description de celles-ci. Elle veut mordre et tordre les mots qui deviennent alors matériels, afin de rendre ces expériences dans l'écriture. L'hypothèse de la matérialité du langage fournit un moyen de structuration et renforce un rapport au corps devenu fragile ou difficile.

Chez Istina Mavet, la relation à la chambre en est plutôt une de peur. Elle raconte : « I feared the prospect of a single room. Although all the small rooms were "single" rooms the use of the phrase *single room* served to make a threat more terrifying »¹⁴⁷. L'isolement est ainsi, dans cette situation, une menace plutôt qu'une chance de devenir soi, de se retrouver, de réfléchir suite à l'obtention d'une solitude et d'une intimité. Elle est alors

¹⁴⁶ PLATH, Sylvia. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: First Anchor Books Edition, 2000, p.316.

¹⁴⁷ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.39.

effrayée par la possibilité de transformation que la chambre individuelle renferme. Elle explique :

Hearing other people threatened so often made me more afraid, and seeing that a patient, in the act of being taken to a single room, always struggled and screamed, made me morbidly curious about what the room contained that, overnight, it could change people who screamed and disobeyed into people who sat, withdrawn, and obeyed listlessly when ordered Dayroom, Dining room, Bed¹⁴⁸.

La chambre est donc conçue par Istina comme ayant le pouvoir d'opérer une transformation sur l'esprit. Celle-ci paraît terrifiante en raison du comportement des autres patients lorsqu'ils en sont menacés. La chambre individuelle sert de discipline ayant pour but d'entraver la révolte. Quand elle y va finalement, c'est pour s'apercevoir que cette chambre est dégoûtante. Elle raconte :

I smelled the room, I went shopping among the smells—old urine mixed with misery for it was not the honest stench of babies not yet trained but a preserved and outcast adult smell of those who had known and been deprived of their knowing; the smell of stale polish, straw and straw dust, sunlessness; the smell of corners, of the wooden door that had been kicked and hammered upon seventy years¹⁴⁹.

Cette pièce semble laissée à l'abandon, ne pas être entretenue malgré le fait que des personnes sont forcées d'y vivre. Elle garde l'odeur de personnes ayant su et ayant été privées de leur savoir. Cela implique une violence. Quelqu'un ou quelque chose les empêche d'utiliser leurs connaissances, les leur retire. Ils ont été réduits à l'animalité. Certains éléments rapprochent effectivement cette chambre de l'étable, donc d'un endroit où vivrait un animal plutôt qu'un être humain, mais il s'agit bien d'une personne qui y est enfermée. La narratrice dit magasiner parmi les odeurs, comme si elle pouvait choisir celle qu'elle veut retenir. La misère a une odeur et elle est liée à celle de l'urine. L'absence de soleil en possède également une. Elle donne ainsi une matérialité à des concepts plutôt abstraits afin de démontrer comment les sens perçoivent autrement lors de l'internement.

Un autre roman de Frame présente une femme en train d'écrire dans une chambre. Elle la décrit ainsi :

The veins on her hands were thick and raised, as if she had been chopping down trees, but she hadn't been chopping down trees, she had been sitting in the room across the passage writing in her notebook, Erlene knew, for sometimes she had heard a rustling like mice and straw and feathers and secrets, and it had been her

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.40.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.204.

mother turning the pages of her notebook, or writing letters to people who had vanished or died; or just sitting touching and folding sheets of paper¹⁵⁰.

L'activité d'écriture produit le même effet sur les mains que le fait de couper des arbres. Il y a une tension et une force, un effort du corps et une incidence sur celui-ci. L'écriture est ici comparée à des souris, de la paille, des plumes et des secrets. La souris est une créature souvent considérée comme nuisible et vivant cachée la plupart du temps. La paille et les plumes évoquent une légèreté. Les secrets impliquent qu'il y a nécessité d'une dissimulation. Ce qui est écrit est donc furtif et pratiquement immatériel. Elle écrit à des individus qui sont disparus ou qui sont morts. Elle n'écrit donc à personne en un sens. Il s'agit d'une écriture sans destinataire. Le fait qu'elle est le produit imaginaire d'une femme dont il est révélé à la fin du récit qu'elle est internée renforce l'idée d'une volonté d'écrire qui n'arrive pas à s'incarner.

Il est évident que la chambre donne une forme de puissance à la personne qui l'occupe. Elle peut néanmoins également être conçue comme une cellule ou une prison. Cela implique que la chambre possède aussi certaines contraintes, par exemple celle du confinement. La métaphore de la chambre possède une puissance particulière dans l'œuvre de Janet Frame. La mère d'Erlene, personnage de *Scented Gardens for the Blind* raconte :

Erlene is in the next room. She sits, like a blind person, in the dark. [...] All sounds have been amplified since my daughter lost her power of speech; yet if I knew that her first words were to be judgment upon me I would kill her, I would go now in the little room where she sits alone in the dark, and kill her, and she would not be able to cry for help¹⁵¹.

Sa fille, qui a perdu la parole, se comporte pourtant comme une aveugle ou encore comme quelqu'un pour qui différentes stimulations ne seraient plus nécessaires. C'est comme si le fait de perdre la parole rendait le reste sans intérêt. Cette situation est importante. Cela est suggéré par le fait qu'il est répété deux fois qu'il y a chambre, solitude et obscurité. Erlene est donc dans l'obscurité, seule dans une chambre. Sa parole est considérée comme menaçante et accusatrice. Cette mise en scène suggère encore une fois que la chambre contient la possibilité d'une révélation. Il s'agit cependant ici d'une chambre imaginaire, puisque cette chambre et cette enfant n'existent pas. Elles servent à représenter la culpabilité portée par la narratrice qu'elle personnifie par cette image.

¹⁵⁰ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.85.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.9.

Ces représentations de la chambre soulignent à quel point cette figure est en lien avec la pensée, sa possibilité et ses états. Les textes de l'internement contiennent des représentations de femmes qui, au lieu d'obtenir la chambre à soi rêvée par Woolf, se retrouvent plus souvent confinées à des pièces qui, bien qu'individuelles, sont plutôt tournées vers la mort de l'esprit que la vie de celui-ci. Les pièces mises en scène dans ces écrits révèlent que ces femmes n'ont leur place ni subjectivement ni physiquement dans le monde. De la même façon que la situation des femmes du passé décrite par Woolf, ces femmes se trouvent confrontées à l'absence d'un espace personnel où articuler leur pensée et prendre la parole.

Une autre chambre

Dans *Faces in the Water*, roman mettant en scène la période d'internement d'une jeune femme, Janet Frame reprend encore une fois la figure de la chambre, celle individuelle et celle collective, mais en jouant sur le sens des mots utilisés pour les décrire et les représenter. Elle écrit :

During my stay in Ward Four I slept first in the Observation Dormitory and later in the dormitory "down the other end" where the beds had floral bedspreads and where, because of the lack of space, there was an overflow of beds into the corridor. I liked the observation dormitory at night with the night nurse sitting in the armchair brought in from the mess-room, knitting an endless number of cardigans and poring over pull-out pattern supplements in the women's magazines, and snatching a quick nap with her feet up on the fireguard and the fire pleasantly warming her bottom. I liked the ritual of going to bed, with the faithful Mrs. Pilling sending in a tray of hot milk drinks, and one of the patients marching in balancing like a waitress a high pile of dun-colored chambers. I liked the beds side by side and the reassurance of other people's soft breathing mingled with the irritation of their snoring and their secret conversations and the tinkle-tinkle and warm smell like a cow byre when they used their chambers in the night¹⁵².

Le mot juste pour désigner un vase de nuit en anglais est « chamberpot ». Frame écrit « chamber » au pluriel. « Chamber » signifie chambre. Dans d'autres livres, comme je l'ai mentionné plus tôt, elle écrit simplement *chamber pot* alors il s'agit bien d'une exception, d'une modification volontaire de l'orthographe du mot. Par cette construction elliptique pour décrire le pot de chambre, Frame effectue également cette autre opération du langage qu'est la synecdoque. Celle-ci est un type de métonymie qui utilise un terme pour en

¹⁵² FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.39.

désigner un autre dont il inclut le sens. Frame établit ainsi une association entre le pot de chambre et la chambre. Elle utilise un lieu pour désigner une chose, un objet qui s'y trouve, mais pas n'importe quel objet. Il s'agit de celui qui recueille les déchets du corps.

En insistant autant sur la présence des odeurs et des pots de chambre, Frame montre le lien intime qui existe avec les déchets. Les images renseignent au sujet de leur gestion, c'est-à-dire comment les vider, ainsi que le lien qu'ils ont avec le dedans et le dehors. Un peu comme les pensées, ils sont des éléments liés à la fois à des résidus, ainsi que des transformations, de l'intérieur et de l'extérieur. Ils indiquent également la place du sujet par rapport au monde. Ici, les femmes possèdent chacune leur pot, mais comme elles doivent partager l'espace, ce que contient le pot envahit la vie des autres. L'image de cette incapacité de se couper des déchets organiques de chacune renvoie à l'impossibilité dans laquelle elles sont de s'isoler pour penser. Il y a également, dans ce passage, à la fois défamiliarisation de la chambre et du pot de chambre. Leurs fonctions fusionnent au sein du langage pour dire autre chose au lecteur. Il existe plusieurs implications inhérentes à l'utilisation d'un tel trope au sein de l'écriture de l'internement féminin.

Le côté plus propre de l'histoire de la chambre est assez bien connu. Dans son séminaire intitulé *Comment vivre ensemble*¹⁵³, Roland Barthes présente, à l'aide d'exemples tirés de l'histoire de diverses communautés religieuses et de la littérature, l'importance de la cellule et de la chambre individuelle pour la subjectivité. Il écrit que la chambre s'est historiquement à la fois isolée *dans* et *de* la maison. Elle s'est différenciée de ce qu'il est possible de nommer les pièces communes. La chambre tendait autrefois à se trouver dans un endroit sûr, afin de protéger ceux qui y dormaient des menaces pouvant survenir pendant l'état de moindre conscience, donc de vulnérabilité, qu'est le sommeil. Dans le passage de Frame, l'activité se fait plutôt pendant la nuit. La chambre est décrite par Barthes comme possédant un symbolisme autonome, différent de celui des autres pièces. Cette pièce possède donc une dimension protectrice. Le pot de chambre la revêt également dans l'extrait cité.

Ce serait d'abord la chambre conjugale qui aurait pris cette fonction. Il s'agit d'un lieu gardé comme secret, le lieu du secret et du trésor, là où les choses les plus précieuses

¹⁵³ BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Paris : Seuil, 2002.

sont disposées. Cette conception remonte à Xénophon qui mentionne, dans *L'Économique*, que les objets les plus précieux seront conservés dans la chambre à coucher. La maison en entier : « la maison maternelle classique, dessinée par les enfants, avec ses portes et fenêtres, symbolise [...] à la fois eux-mêmes (un visage humain) et le corps de la mère »¹⁵⁴. Cette structure associée à la mère et au corps serait donc familière à chacun. L'idée d'une représentation du corps liée à celle de la maison est une idée générale, répandue, commune. Barthes précise qu'il y a un lien entre le trésor et le sexe. Il est lisible au sein du rapprochement du corps féminin et de la structure de la maison, plus précisément dans les fonctions associées à la chambre. La maison dans son ensemble serait donc reliée au corps maternel. La chambre est, par extension, principalement l'endroit de la fertilité, symbolisme qu'elle conserve encore aujourd'hui, mais dans un sens qui a dépassé la procréation pour s'étendre à la création et à la pensée. J'ai mentionné un peu plus tôt en ce sens que Santos associait la chambre à son sexe.

La chambre s'est progressivement détachée du couple pour devenir chambre individuelle, voire cellule monastique. Elle est alors, dans le contexte religieux, représentation de l'intériorité qui est conçue comme un lieu difficile, dur, voire dangereux parce qu'elle est le lieu possible des fautes. L'individu y mène un combat, seul, contre les démons et contre soi-même. La cellule implique cependant également un point de vue positif et bénéfique, soit une représentation de l'intériorité comme apaisante ou encore lieu possible de l'illumination, parce qu'elle n'est pas perturbée par les influences extérieures. Elle est ainsi à la fois symbole de ce qui enferme et de ce dont il y a volonté de sortir. La cellule de prison rejoint certains de ces rôles, tout comme la cellule d'isolement des hôpitaux psychiatriques. Elle est aussi le lieu d'un savoir soudain ou lié au recueillement.

Le fait de ne pas avoir de chambre à soi serait par ailleurs considéré comme une lésion pour la personnalité, un manque dans la structure subjective. Barthes précise en effet que la chambre est un lieu de fantasmatisation en autant qu'elle soit un lieu protégé et non surveillé. Elle devient, dans ces conditions, un lieu de liberté de pensée, où le contact et l'influence des autres ont le plus de chances d'être diminués et où la pensée personnelle peut donc se forger de façon autonome et être libre. La chambre est ainsi devenue, avec le temps, le symbole de la liberté et de la possibilité de penser. Virginia Woolf, dans *A Room*

¹⁵⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.77.

of One's Own, la décrivait, associée à l'argent, comme étant ce qui pourrait permettre aux femmes d'être dans la *vie vivante*, d'être libres et d'enfin pouvoir écrire et développer une pensée personnelle. La liberté de s'isoler du monde entraîne ou aide ainsi la liberté de pensée. Ce n'est par contre pas ce qui se passe dans ce texte publié plus de trente ans après la déclaration de Woolf.

Dans le texte de Frame, *Faces in the Water*, il y a un premier déplacement langagier dans l'utilisation du terme « room » pour désigner ce qui serait plus aisément compréhensible comme une cellule d'isolement, « a cell », un endroit de punition et de transformation. Michel Foucault décrit ainsi l'évolution de la cellule monastique à celle de la prison :

La cellule, cette technique du monachisme chrétien et qui ne subsistait plus qu'en pays catholique, devient dans cette société protestante l'instrument par lequel on peut reconstituer à la fois l'*homo œconomicus* et la conscience religieuse. Entre le crime et le retour au droit et à la vertu, la prison constituera un « espace entre deux mondes », un lieu pour les transformations individuelles qui restitueront à l'État les sujets qu'il avait perdus¹⁵⁵.

Il confirme un peu plus loin qu'elle sert à changer l'âme et la conduite. La cellule peut cependant également renvoyer à la vie monastique et posséder la même fonction transformatrice, mais avec une plus grande dimension spirituelle. La cellule implique la solitude et l'isolement, à la fois de la personne et des autres. Dans le contexte de l'hôpital psychiatrique, mettre un patient en cellule correspond au fait de l'enfermer, un peu de la même façon qu'il le serait en prison. Je parle aussi de transformation dans le cas des patientes parce que l'enfermement est effectivement un moyen de forcer quelqu'un à changer, d'effectuer une transformation individuelle sur l'esprit par la contention corporelle, donc en agissant sur le corps. La personne en cellule peut par exemple s'y calmer ou avoir le temps de penser et de, par exemple, décider d'obéir ou de ne pas le faire. Son choix aura des conséquences. La cellule représente également la possibilité ou l'obligation d'être seul au sein d'une communauté. La transformation subie et espérée s'illustre le plus souvent, dans le contexte psychiatrique, par une attitude plus calme et plus soumise. L'hôpital peut enfin, au même titre que la prison, être décrit comme un « espace entre deux mondes » parce qu'il est milieu de transition.

¹⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p.145.

Istina Mavet, la narratrice, disait cependant un peu plus tôt dans le livre : « I feared the prospect of a single room ». Elle a donc peur de la chambre individuelle, de la transformation qu'elle pourrait y subir. Vers la fin du livre, elle va être enfermée en cellule où elle considère le pain et le beurre qui lui sont servis, ainsi qu'une souris, comme de la *compagnie*. Istina va se rebeller et s'affronter en écrivant sur les murs et en réfléchissant. Elle va commencer à aimer la solitude, alors que l'objectif de la cellule d'isolement est d'amener le malade à se soumettre et à se conformer, afin de faciliter son retour parmi les autres et peut-être sa sortie de l'hôpital. Cette pièce ne sert donc pas exactement à développer une pensée personnelle telle que la suppose la volonté d'écrire. C'est effectivement cette prise de distance, entre ce qui est attendu d'elle et ce qu'elle pense, qui va conduire la narratrice à écrire le livre malgré la recommandation de l'infirmière. Dans le passage cité plus tôt, elle préfère la chambre commune, le dortoir, où plusieurs lits sont non seulement placés en rangées, mais débordent des murs pour s'étendre au corridor puisque « there was an overflow of beds into the corridor ». Cela suggère qu'il y a un débordement, mais celui-ci ne se produit pas simplement dans l'espace physique. La métaphore de l'eau est présente dans cet extrait dans l'image de l'« overflow ». Les murs ne suffisent plus à contenir les patientes qui se *déversent* dans le corridor. Le déversement implique qu'il y a un surplus, un excès. Les hôpitaux psychiatriques étaient effectivement bien souvent surpeuplés. Cela constitue une partie de l'explication de cette situation. Le fait que le nombre d'internement est depuis longtemps supérieur chez les femmes que chez les hommes est connu. L'association, devenue *classique*, de la folie avec l'eau et enfin celle de l'eau avec le corps féminin qui pourraient expliquer cette métaphore pour désigner les patientes sont également connues. Ces enjeux sont cependant ici dépassés.

Changer le sens premier d'un mot implique un déplacement de la pensée, sous-tend une association implicite avec autre chose. C'est le pot de chambre qui devient la chambre dans ce passage. Mais qu'est-ce qu'un pot de chambre? Le pot de chambre est ce qui accueille et contient les déchets organiques qui ont été rejetés hors du corps. Le lieu où les déchets corporels sont évacués pendant la nuit. L'autre expression pour désigner le pot est effectivement le « vase de nuit ». Ainsi : « they used their chambers in the night » correspondrait à utiliser la chambre dans le noir pendant la nuit. Un lien est établi entre la chambre et le pot de chambre. Si la chambre est l'intériorité, le lieu de la pensée, alors le

pot de chambre, par la métonymie qui le désigne comme chambre, devient lieu d'intériorité et de pensée, une pensée qui ne s'active que dans le noir, pendant la nuit, parce que le jour correspond à d'autres installations et des lieux de vie différents. Le pot de chambre implique l'idée de la solitude avec le pot. Dans cette situation, cette solitude est impossible. Il devrait y avoir émergence de la honte, mais ce n'est pas le cas en raison du lien que le fait d'être déclarées folles crée entre les femmes présentes dans cette pièce et les déchets. Elles subissent le même sort qu'eux et se perçoivent avec les mêmes idées que celles qui leur sont associées.

La narratrice dit : « I liked the beds side by side and the reassurance of other people's soft breathing mingled with the irritation of their snoring and their secret conversations and the tinkle-tinkle and warm smell like a cow byre when they used their chambers in the night ». L'activité se fait donc bien pendant la nuit et dans le noir, qui devraient normalement être le moment et la condition du repos. Ce n'est pas le cas ici, il y a bruits, murmures et mouvements. Le fait que la scène se déroule pendant la nuit explique l'activation des autres sens. La lumière est la condition d'existence des choses au sens où elle permet de les voir. Elle est également le symbole de la raison. Que se passe-t-il lorsque l'activité subjective est représentée comme ce qui a lieu dans l'obscurité? Cela impliquerait soit une pensée qui doit être dissimulée, soit une pensée autre. Mais que serait cette pensée? Il y a représentation de pensées qui ne sont plus de l'ordre de la raison, en tout cas pas dans sa définition comme lumière, maîtrise et ordre. Il y a monstration d'un refoulé.

Le pot pose également les questions du contenant et du contenu, du signifiant et du signifié. Ce n'est pas n'importe quel pot de chambre. Le contenant, le pot est décrit comme « dun-colored », d'une couleur fanée, fade, qui évoque l'abandon, le peu de cas qui en est fait, ainsi que son contenu et sa fonction, le *ce qu'il faut cacher, ce que l'on doit jeter*. Il y en a plusieurs qui sont empilés. Il y a donc encore cette image d'accumulation qui implique que la conscience n'est pas seule et qu'elle se sent transportée dans un balancement. Elle dit en effet : « one of the patients marching in balancing like a waitress a high pile of dun-colored chambers ». La « high pile » suppose une situation précaire, le risque de chute, de renversement et d'éparpillement. L'image de la serveuse suggère que

quelque chose est servi dans le dessein d'être consommé. Le nombre de pots implique qu'il y a plusieurs femmes vivant la même situation.

Le pot de chambre est donc un objet quotidien, un récipient qui contient quelque chose. Dans ce contexte, le contenu a à voir avec l'abjection. Le type de contenant est également révélateur. Baudrillard disait :

L'objet : ce figurant humble et réceptif, cette sorte d'esclave psychologique et de confident tel qu'il fut dans la quotidienneté traditionnelle et illustré par tout l'art occidental jusqu'à nos jours, cet objet-là fut le reflet d'un ordre total, lié à une conception bien définie du décor et de la perspective, de la substance et de la forme. Selon cette conception, la forme est démarcation absolue entre l'intérieur et l'extérieur. Elle est contenant fixe, l'intérieur est substance¹⁵⁶.

L'aspect rebutant du pot de chambre taché et vieilli peut ici être lié à l'apparence des femmes se trouvant à l'hôpital. Baudrillard continue :

Les objets ont ainsi — les meubles tout particulièrement — en dehors de leur fonction pratique, une fonction primordiale de vase, qui est de l'imaginaire. À quoi correspond leur réceptivité psychologique. Ils sont ainsi le reflet de toute une vision du monde où chaque être est conçu comme un « vase d'intériorité », et les relations comme corrélations transcendantes des substances — la maison elle-même étant l'équivalent symbolique du corps humain, dont le schème organique puissant se généralise ensuite dans un schème idéal d'intégration des structures sociales. Tout ceci compose un mode total de vie, dont l'ordre fondamental est celui de la Nature, en tant que substance originelle dont découle la valeur¹⁵⁷.

La relation entre le corps humain, la forme des objets et les idées qui y sont liées est claire. Les objets seraient donc (au moins jusqu'à l'éclatement de la production dans les années cinquante et soixante, mais après aussi) des répliques des humains qui sont conçus comme des « vases d'intériorité ». L'esprit étend cette même notion d'intériorité, de substance qui caractérise les humains, au contenu des objets. La substance est ce qu'il y a d'essentiel, ce qui reste fondamentalement le même malgré certaines altérations. Le contenu d'un objet est donc ce qui est important dans cette conception. J'aimerais retenir également la notion d'unité qui découle de la Nature. Baudrillard ajoute encore :

Ainsi, la forme circonscrivant l'objet, une parcelle de nature y est incluse, telle que dans le corps humain : l'objet est fondamentalement anthropomorphique. L'homme est lié alors aux objets ambiants par la même intimité viscérale (toutes proportions gardées) qu'aux organes de son propre corps, et la « propriété » de l'objet tend

¹⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.38.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.38-39.

toujours virtuellement à la récupération de cette substance par annexion orale et « assimilation »¹⁵⁸.

Le pot de chambre est plus qu'un objet quotidien, il est un objet de l'intimité qui se trouve dans la chambre, dans le lieu du secret et du trésor. Il est également un des objets les plus viscéralement liés au corps humain. Il devient donc ici, de façon encore plus marquée par l'association qui est établie entre lui et la chambre, le contenant d'une intériorité et d'une pensée. Il rappelle la métaphore de l'esprit comme contenant, même si le contenant est d'une nature particulière et se situe à l'extérieur du corps. De quelle nature est ce qui se trouve à l'intérieur?

La fonction du pot est effectivement de contenir. Le contenu du pot de chambre est de l'ordre des déchets du corps humain. Les excréments provoquent généralement du dégoût. Les actions qui y sont liées, le fait d'uriner et la déjection, sont des gestes d'évacuation visant à débarrasser l'organisme de ce qui n'est plus utilisable. Le pot de chambre est donc lié au fait de rejeter et ce qui est rejeté est le déchet, le rebut. Le déchet humain est ce qui n'a pas été assimilé, ce qui est envoyé hors de soi, mais qui contient quand même les traces du passage par soi. Ces déchets sont ici rassemblés et contenus par le pot. Ils tiennent en un ensemble qui est associé à l'intériorité et à la pensée de femmes particulières, celles qui ont vécu l'expérience de l'internement. Il y aurait donc description de subjectivités qui appartiennent à l'ordre des déchets. Le lecteur se trouve en présence de l'imaginaire du déchet, de l'intériorité du déchet qui est ainsi présenté comme écrivant à propos de lui-même par l'intermédiaire d'Istina Mavet.

Ces femmes vivent dans le déchet, sont des déchets. Les vieilles sont mises dans des pièces qui sentent l'urine où elles vont mourir. Istina décrit la situation ainsi :

In this ward the old women will eventually be put to bed for the last time; they will lie in the dreary sunless rooms that stink of urine; they will be washed and "turned" daily, and the film, the final deception, will grow over their eyes. And one morning, if you walk along the corridor through Ward One, you will see in the small room where one of the old women has been sleeping, the floor newly scrubbed smelling of disinfectant, the bed stripped, the mattress turn back to air; the vacancy created in the night by death¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.39-40.

¹⁵⁹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.60-61.

Même si les patientes sont lavées et retournées tous les jours, il s'agit d'un lieu dont la principale fonction est de conduire à la mort. Ce n'est que lorsqu'elles meurent que l'endroit où ces vieilles dames se trouvaient est nettoyé. Le reste du temps, elles doivent vivre dans la saleté. Istina parle d'une déception finale qui pousserait littéralement sur les yeux des mourantes. Celle-ci est une mince couche qui recouvre l'œil, comme si un sentiment pouvait pousser sur le corps mort et former une pellicule qui recouvre. Cette situation s'étend jusqu'à l'intériorité qui devient composée de détrit. Leurs placards sont fouillés et leurs déchets exhibés :

Otherwise dinner would be a time of reprimand and shame, with sister Honey holding up slabs of stale crumbly cake and dirty underclothes, and reading the names; and it always seemed as if she had, against our wishes and to our perpetual shame, penetrated our deepest secrets¹⁶⁰.

Le fait d'exhiber la saleté de leurs possessions est directement associé au fait de pénétrer leurs secrets les plus profonds, contre leur volonté et pour leur faire honte. La saleté est encore associée à leur intériorité, à ce qui leur est personnel. Dans un autre passage, la narratrice compare son ancienne personnalité à un taudis qui doit disparaître. Elle dit :

Now that my personality had been condemned, like a slum dwelling, the planners were at work. The nurses were given permission to talk to me, and they and Sister Bridge, even Matron Glass, moved into my "changed" personality like immigrants to a new land staking their claim¹⁶¹.

Elle utilise cette image afin de donner une dimension plus aisément compréhensible à ce qu'elle vit. Elle dit que sa personnalité a été condamnée, comme un taudis le serait. Les quartiers condamnés d'une ville, ou les maisons insalubres, sont habituellement désertés. Cette comparaison signifie que c'est une partie de soi vivante qui est ainsi condamnée et qu'elle devrait abandonner. Ce n'est pas elle qui veut opérer des changements. Il s'agit d'autres personnes en position d'autorité, des planificateurs qui servent à représenter les infirmières, qui font des plans pour *aménager* sa personnalité, pour la construire autrement et qu'ils sont déjà au travail. Elle les compare à des immigrants. La comparaison est alors entre l'esprit et un pays dont il faut défricher les terres afin de pouvoir bâtir sur celles-ci. Elle pense que ces individus veulent avoir une place en elle. Cela implique qu'une structure provenant d'autres personnes sera appliquée à sa personnalité et qu'elle devra

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.135.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.216.

vivre dans ces nouvelles fondations prévues et construites par d'autres. La personnalité devient ainsi matérielle. Il est possible de la construire.

Elle dit un peu plus loin :

I felt remote from the arrangements being made for me; as if I were lying on my death bed watching the invasion of my house and the disposal of my treasures and glimpsing through the half-open door into the adjoining room the waiting coffin—my final burrow milk-white web nest between two rocks¹⁶².

Istina se sent étrangère à ce qui se passe. Elle a l'impression d'être sur son lit de mort, d'être impuissante devant ce qui l'attend. Elle compare les éléments de sa personnalité à des biens qui seraient vendus. Cette comparaison les matérialise et en fait des objets. Elle utilise l'image d'un cercueil qui ressemble à un terrier. Celle-ci établit un lien entre la mort et l'animalité. La lobotomie peut placer la personne dans un état enfantin ou animal. Ces représentations et ce qu'elles impliquent traduisent le fait que, pour Istina, la nouvelle personnalité correspond à la mort.

Ces figures sont-elles nécessairement si négatives et par rapport à quoi ou à qui ces femmes sont-elles ainsi? Déchets de l'humanité? C'est peut-être une alternative un peu simple. Les excréments étaient de la nourriture. Ils sont de la matière organique qui provient de la nature et qui, après être passée par le corps, devient de l'inorganique en se transformant, ici, en de la pensée. Si l'esprit est un déchet organique, qu'est-ce que cela implique pour ces femmes? Qu'est-ce que cela traduit comme conception de la subjectivité? Les excréments, ceux des autres du moins, sont ici réconfortants plutôt que rebutants. Ils sont apaisants. Qu'est-ce que cela signifie? Ils contiennent également la possibilité, par un retour à la terre, de la fertilité. Il y a donc encore présence de l'unité de la nature. Une fois de plus, il y a risque d'un déversement, comme je l'ai mentionné en analysant l'image de l'empilement des « consciences-pot-de-chambre » qu'une serveuse sert et qui devraient peut-être se trouver récupérées par « annexion orale et assimilation » comme le disait Baudrillard. Cela implique un accueil du déchet en soi, de se nourrir de déchet.

La narratrice affirme qu'elle aime : « the tinkle-tinkle and warm smell like a cow byre when they used their chambers in the night ». Le bruit « tinkle-tinkle », le fait d'utiliser le son pour la chose fait entendre ce qui se passe et renvoie à une forme de

¹⁶² *Ibid.*, p.216.

synesthésie langagière qui consisterait dans le fait de donner à voir par les sens, de rendre présent ce que vit cette conscience dans l'immédiateté. Le sujet accède effectivement au monde par les sens, mais ils deviennent plus conscients et sont suggérés plus efficacement par le rapport au langage de Frame et son utilisation des tropes. L'écoulement d'une substance vers un contenant extérieur, le jet, le jaillissement est entendu. Ce jaillissement est lié à la pensée :

And now everybody wants to go again to the lavatory, and again, as the panic grows, and the nurse locks the door for the last time, and the lavatory is inaccessible. We yearn to go there, and sit on the cold china bowls and in the simplest way try to relieve ourselves of the mounting distress in our minds, as if a process of the body could change the distress and flush it away as burning drops of water¹⁶³.

Dans ce passage, la détresse humaine devient de l'urine. Il s'agit d'un sentiment qui devient un produit de l'organisme comme les larmes sont le produit physique de la tristesse. Elle cherche une façon concrète de se libérer de la peur, de s'en purger littéralement. L'urine n'est pas que de l'urine. Elle est de la pensée et de la peur.

Ce que Janet Frame donne à voir, c'est l'image de la possibilité d'une pensée qui laisse une très infime trace, une goutte sur le plancher d'une pièce qui pourrait être devenue une étable. La comparaison du dortoir avec l'étable suggère que ces femmes sont comme des vaches alignées, image que la présence du lait chaud renforce. La perception et la description des personnes, des femmes, posent donc, dans ce texte, l'hypothèse d'un lien plus étroit avec l'animalité. Ces femmes sont traitées ou considérées comme des animaux. Elles se voient de cette façon, se sentent dans des lieux qui abritent du bétail alors qu'elles devraient être à l'hôpital. Les opérations du langage, comme la comparaison et la métaphore, montrent une porosité des frontières entre ce qui est humain et ce qui ne l'est pas. Si le séjour à l'hôpital peut être considéré comme une période de latence hors du temps, dans un monde parallèle au monde, peut-il être interprété comme une venue à l'humanité ou un départ de celle-ci ou les deux? Qu'est-ce qui trempe exactement dans ce pot de chambre? Qu'est-ce qui jaillit de ces êtres?

L'image du pot de chambre, dans ce contexte, me rappelle celle de la cruche chez Heidegger qui écrivait :

Dans l'eau versée la source s'attarde. Dans la source les roches demeurent présentes, et en celles-ci le lourd sommeil de la terre, qui reçoit du ciel la pluie et la

¹⁶³ *Ibid.*, p.22.

rosée. Les noces du ciel et de la terre sont présentes dans l'eau de la source. Elles sont présentes dans le vin, à nous donné par le fruit de la vigne, en lequel la substance nourricière de la terre et la force solaire du ciel sont confiées l'une à l'autre. Dans un versement d'eau, dans un versement de vin, le ciel et la terre sont chaque fois présents. Or le versement de ce qu'on offre est ce qui fait de la cruche une cruche. Dans l'être de la cruche la terre et le ciel demeurent présents.

Ce qu'on verse, ce qu'on offre est la boisson destinée aux mortels. Elle apaise leur soif. Elle anime leurs loisirs. Elle égaie leurs réunions. Mais aussi parfois, ce que verse la cruche est offert en consécration, il n'apaise aucune soif. Il élève la fête en la rendant sereine. Alors ce qui est versé et offert n'est pas débité dans un cabaret et n'est même pas une boisson pour les mortels. La libation est le breuvage offert aux dieux immortels. Ce versement de la libation comme breuvage est le versement véritable. Dans le verser du breuvage consacré, la cruche versante déploie son être comme le versement qui offre¹⁶⁴.

Si la cruche heideggerienne réunit des choses très primitives et élémentaires, il en est de même du pot de chambre qui contient et rassemble l'ensemble de ce qui a été rejeté, qui provenait de l'unité de la nature et la contenait.

Les métaphores spatiales utilisées dans ces textes sont des façons de mettre en scène l'esprit et les transformations ou attaques qu'il subit lors de l'internement. Elles servent à établir les paramètres dans lesquels ces femmes se situent et doivent vivre. Elles sont également la monstration des images existant antérieurement, ou étant encore utilisées, pour représenter l'esprit. La métaphore et les autres tropes permettent de se situer par rapport à ces images et d'exprimer de nouveaux rapports aux pièces, particulièrement à la chambre, et à la représentation de soi. La littérature de l'internement féminin présente un rapport au langage qui anime les choses, les donne à voir et défamiliarise le rapport habituellement entretenu avec elles. La subjectivité y est ressentie comme un pot de chambre plein d'excréments. Quelles seraient les conséquences d'un versement ou d'un renversement de ce pot? Qu'est-ce qui est offert à boire et à qui? Cela semble être aux mortels parce que c'est présenté par une serveuse sur un cabaret. Ce n'est par contre pas vraiment donné, offert : cela semble plutôt être sur le point d'éclabousser par le risque de renversement. Cela a certainement quelque chose à voir avec l'abjection, donc avec ce qui est digne de mépris et provoque le rejet, la répulsion, comprise d'une façon qui diffère d'avec celle commune. Mais de quelle façon?

¹⁶⁴ HEIDEGGER, Martin. « La chose. » *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958, p.204.

Chapitre 3

La « femme à barbe » ou le « sac de chair »

Alors que l'esprit, qui devrait être abstrait, est représenté de plus en plus concrètement au sein des images et processus littéraires utilisés par les écrivaines, les barrières et distinctions naturelles ou sociales sont montrées comme s'effritant au-delà de la cloche de verre, à l'intérieur du pot de chambre subjectif et figuré, entre le dedans et le dehors, l'humain et ce qui ne l'est pas. Une telle situation est difficile à rapporter par l'intermédiaire du langage. Pour cette raison, les textes de l'internement regorgent de tropes visant à communiquer l'intensité, la particularité et les difficultés de cette expérience. Parmi les métaphores et images récurrentes, parmi les *thèmes* tendant à revenir au sein des écrits des femmes ayant été internées, l'abjection et ses manifestations, comme la pourriture ou l'excrément, mais aussi le glissement d'un état à un autre, tiennent un rôle central dans la représentation du corps féminin et de la subjectivité par l'intermédiaire de la métaphore et de la comparaison. Se révèlent alors des formes de pensée et d'écriture particulières à ces femmes.

Ces façons de penser et d'écrire se caractérisent par une utilisation très fréquente de la comparaison qui est utilisée pour approcher les états et transformations que les internés subissent. Penser à partir de la comparaison implique à la fois une distance et une proximité. C'est-à-dire que la personne vise bien la chose, le sentiment ou encore l'expérience par la comparaison, tout en restant un peu à l'écart en utilisant une réalité pour en décrire une autre. Ce procédé permet alors de s'approcher de ce qui est vécu par rapport à la réalité comparée. Il y a atteinte d'une communicabilité de ce qui est jugé essentiel, d'une partie de vécu, mais il y a en même temps perte de sens ou d'une autre partie de l'expérience. La comparaison permet donc d'atteindre l'affect, de le transposer dans le langage selon le même processus que la métaphore. Elle sert à communiquer des ressemblances et à affirmer un lien entre des choses, des situations, des expériences, des comportements et... La différence est qu'en elle, les éléments comparés et comparants sont plus évidents que dans la métaphore parce qu'ils sont la plupart du temps liés par un mot qui marque la comparaison. Ce terme établit une distance entre eux alors que, dans la métaphore, ils sont liés plus directement. Malgré cette légère différence sur le plan de la

forme, la métaphore et la comparaison sont des tropes qui fonctionnent de la même façon. Il y a des éléments empruntés à un domaine pour être appliqués à un autre afin d'obtenir une expression plus puissante et plus exacte. Une sélection, consciente ou non, est effectuée dans la comparaison, comme c'est le cas pour les métaphores. Il existe aussi une quantité de comparaisons qui sont entrées dans les normes, qui sont imposées socialement et influencent les idées, pensées et opinions qu'une personne possède.

Ce chapitre explore les transformations vécues par les femmes internées et leurs inscriptions ou tentatives de traductions dans le langage. Il prend pour acquis qu'à l'époque où ces femmes ont été internées et leurs livres écrits, une certaine conception de la raison dominait. Cette définition impliquait que la raison était ce qui caractérisait l'être humain. Il était alors opposé, de façon plus marquée qu'aujourd'hui, à l'animal, ainsi qu'à tout ce qui n'est pas jugé comme étant doué de raison. Cette conception de la raison et, par extension, de la nature humaine, a justifié un grand nombre des traitements réservés aux malades mentaux, groupe humain décrit dans les textes sur lesquels cette thèse porte, par exemple le fait de les traiter comme des morts ou comme des animaux. Ces différentes conceptions et leurs effets sont ici explorés par l'intermédiaire de leurs représentations littéraires.

Dans leur livre *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, George Lakoff et Mark Johnson affirment que l'humain utilise davantage sa nature animale que cela n'est généralement admis. La part animale de l'humain, celle qui émerge du corps et de son système perceptuel, influence sa pensée et sa compréhension du monde. Il n'en est pas complètement séparé et ne lui est pas supérieur. Cette modification dans la conception de la pensée humaine remet en question l'idée voulant que l'humain se trouve dans une position supérieure à celle qui est occupée par d'autres êtres vivants. Les traitements qui ont été réservés aux internés, ou à différents groupes de personnes, découlaient de cette échelle de valeurs au sommet de laquelle se trouvait l'homme blanc qualifié principalement par sa rationalité. Changer ainsi la définition de la raison, en tenant compte de ces présupposés, implique de supprimer ce qui justifiait ces traitements et de réinscrire ces personnes dans l'ordre de l'humain. Cela signifie également qu'il y a un espoir qu'il soit possible d'empêcher que ces situations se reproduisent.

La raison et l'esprit ont donc souvent et longtemps été conçus comme désincarnés. Ce n'est pas le cas. Le corps joue un rôle primordial dans la formation des concepts et des idées. La raison utilise le système perceptuel, les émotions, le mouvement, ainsi que d'autres capacités reliées au corps. Les corps présentés dans ces textes sont principalement féminins. Le corps de la femme a pendant de nombreuses années été et est encore souvent lié à l'abjection en raison, entre autres, des menstruations et de l'humidité qui le caractérisent. Les idées négatives entourant le corps féminin sont encore portées, de façon consciente ou inconsciente, par plusieurs êtres humains. Elles déterminent, ou, pour le moins, informent dans une certaine mesure, les relations, ainsi que la perception de soi et des autres. Ces discours et ces narrations au sujet du corps féminin doivent encore être décortiqués parce qu'ils continuent d'influencer la façon dont les femmes se considèrent ou comment elles sont pensées et traitées par les autres. L'abjection du corps féminin est, dans ces textes, doublée et augmentée par le fait d'être identifiée comme folle ou malade mentale. La maladie, même si située dans la sphère de l'esprit, est effectivement considérée comme un état entre la vie et la mort. Elle est donc perçue comme menaçante *par* ainsi que *pour* plusieurs et doit être repoussée, écartée ou éliminée.

Afin d'être en mesure d'analyser comment ces idées influencent et modèlent les descriptions extérieures ou l'image de soi des narratrices et personnages présentés dans ces textes, il importe d'étudier les métaphores et comparaisons qui les mettent en scène ou les traduisent. Il faut également examiner les rapports au corps et au langage qu'elles révèlent, ainsi que les transformations qu'une association métaphorique ou comparative avec un état associé à un *en dessous* de l'humain entraîne dans la représentation des consciences décrites dans ces textes.

Nommer la porosité

Dans son livre *The Madhouse of Language: Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*, Allan Ingram dit que même si les formes de langage liées à la maladie mentale sont étudiées :

We should not deny the existence of madness as something that is beyond the framework of a linguistic construct. The experience of pain and mental suffering

must always proceed in a region that is remote from language, even if the sufferer attempts to retrieve that experience through the medium of language¹⁶⁵.

Le diagnostic de maladie mentale est souvent associé à plusieurs formes de souffrance. Le fait d'affirmer que l'expérience de la souffrance et celle de la folie sont antérieures à leur expression dans la langue est problématique si le fait que le langage et la pensée sont inextricablement liés est pris pour acquis comme c'est le cas dans cette thèse. Certes, les malades mentaux ont longtemps été confinés au silence. Il faut néanmoins noter que les traitements leur étant imposés, ou le rapport qui y est entretenu, sont cependant structurés et informés par le langage, tout comme le sont les témoignages ou récits concernant ces expériences. Postuler une situation à laquelle un accès est impossible ne fournit pas beaucoup d'informations, ce pourquoi cette thèse ne concerne pas des personnes en train de souffrir, mais plutôt des textes relatant et mettant en scène différents états d'esprit et de souffrance récurrents.

Les textes de l'internement contiennent un travail sur le langage qui est une tentative de traduire une souffrance et un esprit articulés différemment, mais aussi une autre expérience qui précéderait le langage tout en y étant inextricablement liée : l'abjection. L'image de la femme internée, ainsi que l'imaginaire l'entourant, participent à la fois de l'humain et de l'inhumain. Dans les textes présentant des patientes d'un hôpital psychiatrique, il y a un jeu entre les deux états et leurs représentations. Il importe d'analyser les images textuelles utilisées pour traduire l'état d'abjection souvent décrit comme indéfinissable. Ces images, métaphores ou comparaisons, s'approchent d'un dire de la maladie mentale et de la souffrance. Cette souffrance se déploie à la fois sur le plan mental et celui physique. Ainsi, si Ingram a raison et que le langage n'incarne jamais la chose, du moins, d'une façon complète, la métaphore et la comparaison correspondent à des entre-deux, c'est-à-dire des moyens de se rapprocher de l'expérience et du sentiment sans quitter complètement le langage ou en être coupé.

L'internement suppose plusieurs transformations de l'esprit, pas seulement celle d'une éventuelle *guérison*. Oettli-van Delden écrit, pour expliquer sa conceptualisation du moi dans sa réflexion au sujet de la folie, que Bakhtine affirme que « the individual's perception and construction of the Self is determined by his or her location in space and

¹⁶⁵ INGRAM, Allan. *The Madhouse of Language: Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*. New York: Routledge, 1991, p.8.

time, and by his or her interaction with the Other »¹⁶⁶. Ce qu'il écrit en fait est : « Ce *surplus* constant de ma vision, de mon savoir par rapport à l'autre est conditionné par la place que je suis le seul à occuper dans le monde : cette place-ci, en cet instant précis, dans un ensemble de circonstances données »¹⁶⁷. Une personne possède ainsi un savoir au sujet d'elle-même et de l'autre. Ces connaissances s'influencent l'une l'autre et sont rendues possibles par le fait que l'individu est à la fois une entité distincte existant dans un endroit et un moment précis le définissant, mais qu'il est également en rapport avec le monde et ceux qui y vivent. La perception et la construction de soi des femmes évoluant dans ces textes ou les écrivant, selon les informations qu'ils fournissent, se seraient en partie forgées à l'hôpital psychiatrique ou par rapport à un diagnostic devant les y conduire pendant une certaine période de temps. La perception et la construction de soi sont des processus continus et instables qui ne sont arrêtés que par la mort du sujet. Ces circonstances de vie ont donc influencé leur perception d'elles-mêmes pendant un temps.

Il y a effectivement un dialogue continu entre le Moi et l'Autre jusqu'à la mort. Cela implique que la perception de soi peut changer ou être changée tout au long de la vie. Ainsi, passer une partie de sa vie à l'hôpital psychiatrique va avoir un effet sur la personne, former, transformer son moi et la représentation de celui-ci. De plus, Oetli-van Delden, continuant son résumé de la théorie bakhtinienne, ajoute, pour souligner la nécessité de cette relation : « the Self and the Other are necessary to each other, forming a symbiotic relationship in which each supplies the other with knowledge and perspectives which contribute in an essential fashion to the construction of the Self »¹⁶⁸. Bakhtine décrit effectivement ce processus de cette façon :

Lorsque je contemple un homme situé hors de moi et face à moi, nos horizons concrets, tels qu'ils sont effectivement vécus par lui et par moi, ne coïncident pas. Aussi près de moi que puisse se trouver cet autre, je verrai et je saurai toujours quelque chose que lui-même, de la position qu'il occupe, et qui le situe hors de moi et face à moi, ne peut pas voir : les parties de son corps inaccessibles à son propre regard — sa tête, son visage, l'expression de ce visage —, le monde auquel il a le dos tourné,

¹⁶⁶ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.14.

¹⁶⁷ BAKHTINE, Mikhaïl. « *L'auteur et le héros.* » *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p.44.

¹⁶⁸ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.22.

tout un ensemble d'objets et de rapports qui, en fonction du rapport respectif dans lequel nous pouvons nous situer, sont accessibles à moi et inaccessibles à lui¹⁶⁹.

L'inverse est également vrai pour l'autre personne. Il y a ainsi toujours une partie de ce qui compose l'individu qui dépend du regard ou de la relation qu'il entretient avec l'autre et à laquelle il est impossible d'avoir accès sans cet autre. Considérant l'importance de cette relation, il est primordial d'examiner qui sont le soi et l'autre dans les textes de l'internement.

L'*autre* de ces femmes, pendant leur séjour à l'hôpital, se composait principalement de médecins et d'autres malades ou de personnes les jugeant malades, mais aussi d'un milieu de vie souvent montré comme sale. Ce sont les informations qui renseignent à propos de ces subjectivités dans ces périodes précises. Oettli-van Delden précise encore : « This Self, for Bakhtin, is thus continuously constructed on the boundary between the Self and the Other by means of a constant interaction between the Self and the Other in which language plays a crucial role »¹⁷⁰. Le langage intervient alors afin d'établir, de marquer cette frontière entre soi et l'autre et parfois son absence ou sa porosité. Bakhtine écrit, concernant la création de l'œuvre : « Ce dont il s'agit, c'est de me transposer du langage intérieur de ma perception au langage extérieur de l'expressivité extérieure et de m'entrelacer en entier, sans résidu, dans la texture plastique-picturale de la vie »¹⁷¹. Le langage sert alors à illustrer, à nommer, à traduire les transformations subies par les internées. Les écrivaines recourent aux tropes afin d'exprimer ce vécu, de le rendre vivant et appréhendable pour le lecteur.

En vivant dans des conditions proches de l'animalité, parfois pires, les personnages ou narratrices des textes des écrivaines ayant été internées deviennent (ou se perçoivent comme) des créatures hybrides pour lesquelles il faut créer des termes, des images, ou en utiliser qui relevaient autrefois seulement de la fiction fantastique ou d'horreur, afin de pouvoir les penser, les exprimer, les raconter. Décrire ou nommer quelqu'un ou quelque chose permet de le connaître et de créer un lien avec lui ou elle. Cela permet cependant

¹⁶⁹ BAKHTINE, Mikhaïl. « *L'auteur et le héros.* » *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p.44.

¹⁷⁰ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.22.

¹⁷¹ BAKHTINE, Mikhaïl. « *L'auteur et le héros.* » *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p.51.

également de lui appliquer des caractéristiques provenant de la perception de la personne qui décrit ou nomme, opération pouvant avoir des conséquences désastreuses.

Les écrivaines nomment et décrivent des personnages, parfois elles-mêmes, tout en les qualifiant. Dans cette entreprise et considérant l'état de ces personnes ainsi que leur situation, les nouveaux termes et images vont devoir exprimer l'entre-deux : ce qui échapperait sinon à la définition. L'élaboration de ces termes et images permet alors l'exploration de dimensions de l'expérience humaine normalement à côté ou exclues des récits, c'est-à-dire qu'il faut dire ce qui est tu et ce qui est rejeté pour vivre : l'abject, le fait de le devenir ou d'y vivre, et ce, peu importe le risque encouru. Les métaphores et autres tropes de l'écriture de l'internement disent cet abject parce qu'il est la condition de vie de ces femmes, ce dans quoi elles se forment, ce de quoi elles participent, plutôt que ce qu'elles rejettent, comme la vie sociale le supposerait. Ces processus de langage et de pensée servent également à désigner les créatures hybrides que ces femmes se sentent devenir, à leur donner forme et vie dans le texte, à les mettre en scène.

L'abjection est difficile à définir. Elle est un sentiment qui trouve racine dans un indéfinissable inquiétant, ce qui désigne un entre-deux, par exemple la moisissure. Elle place le sujet s'y trouvant confronté dans une position inconfortable, oscillant entre l'attraction et la répulsion. Bataille dit qu'il « est impossible de donner une définition positive, à la fois générale et explicite, de la nature des choses abjectes — empiriquement — par énumération et par description successives — négativement — comme objets de l'acte impératif d'exclusion »¹⁷². De plus, certaines choses considérées comme abjectes ne le sont plus après un temps ou peuvent le redevenir en fonction de la société et de comment elle établit ses limites. Il faut alors approcher l'abject autrement que par la position de maîtrise impliquée dans l'acte de définir et de séparer.

Malgré les difficultés entourant l'explication de la nature de l'abjection, Julia Kristeva, philosophe, psychanalyste et écrivaine, y a consacré un livre intitulé *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Elle y explique la nature de l'abjection et comment elle est présente dans les œuvres d'écrivains (tous masculins). Même si le premier chapitre est écrit à la première personne du singulier et que Kristeva est une femme, l'une des lacunes

¹⁷² BATAILLE, Georges. « *L'abjection et les formes misérables.* » *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris : Gallimard, 1970, p.220.

du texte est qu'il ne traite pas vraiment de comment une femme vit et éprouve l'abject. Mary Douglas, anthropologue, dont l'œuvre importante, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, traite du concept de souillure et de son rapport à la signification, partage plus ou moins ce silence. Dans ces livres, qui sont des travaux remarquables et utiles traitant de la saleté et de l'abjection, littérales ou figurées, il est plutôt montré comment le féminin a été établi comme abject et menaçant, comme force incomprise devant être contrôlée et rendue inoffensive.

Il serait possible de penser ou d'avancer que l'expérience de l'abjection des femmes est tue parce que cette expérience est la même pour les deux sexes. Kristeva le dit, dans sa conclusion, mais seulement pour la position de l'écrivain. Elle écrit :

Que « du maternel » se trouve agir cette incertitude que j'appelle abjection, éclaire l'écriture littéraire du combat qu'un écrivain (homme ou femme) a à livrer avec ce qu'il ne nomme démoniaque que pour le signaler comme la doublure de son être même, comme l'autre (sexe) qui le travaille et le possède. Écrit-on autrement que possédé par l'abjection, dans une catharsis indéfinie¹⁷³?

L'écriture servirait alors à repousser la force et l'attraction de l'abject, à éviter la dissolution en lui. Elle permet de *se séparer de* et de *se définir en dehors de* l'abjection. Dans ce passage, elle étend l'expérience à l'écrivain de sexe masculin *ou* féminin. Il reste que la femme n'a pas exactement la même position dans les faits. Les femmes sont désignées comme celles par qui l'abject advient ou par qui il risque d'advenir. Elles sont des sortes d'agents corrupteurs, ont été identifiées comme telles dans le passé. Elles doivent en plus s'extirper des discours construits autour de cette supposée abjection. Que serait une explication de cette expérience par celles qui portent cette possibilité en elles? Les écrivaines étudiées dans cette thèse présentent des narratrices envahies ou fascinées par l'abject pouvant fournir une réponse partielle à cette question.

L'abjection est ce que le sujet doit écarter, repousser pour vivre parce que le fait de se laisser fasciner ou envahir par elle risquerait d'entraîner sa perte, sa dissolution, sa corruption, voire sa mort. Kristeva décrit plus qu'elle n'explique comment cette menace s'articule et comment le sujet y réagit. Elle écrit :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça

¹⁷³ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.246.

sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette¹⁷⁴.

L'abjection, n'ayant pas de définition précise, n'a pas non plus d'objet qui soit clairement définissable. Elle possède tout de même une caractéristique de cette notion, soit celle de s'opposer au sujet. Elle pose le problème de la différence, de l'importance des limitations de la subjectivité et de ce qu'il advient en cas de porosité entre cette subjectivité et ce qui l'entoure. Elle soulève la question de savoir comment écrire l'effritement des frontières et ce qu'il implique pour celui ou celle le vivant. L'abjection introduit les questions de l'intérieur et de l'extérieur, de comment ils sont définis, ainsi que de ce qu'il advient de ce qui ou à la personne qui choisit de l'autre côté de la frontière et de la nature de cette limite instaurée entre les deux. Cette limite correspond souvent au corps ou encore à la culture, aux normes les entourant et les délimitant.

Kristeva écrit en ce sens : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, les classifications. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »¹⁷⁵. La folie, ou maladie mentale, est donc terrain propice à l'apparition de l'abjection parce qu'elle bouleverse l'ordre et le système, est toujours ou presque un entre-deux. Plusieurs autres groupes humains marginalisés se trouvent également dans cette position sociale d'abjection, de mise à l'écart du social, qui correspond à une extension du sens du terme original, par exemple les pauvres, les prostituées et les *handicapés*. Bataille souligne en ce sens que « non seulement les innombrables victimes des maladies physiques ou mentales, mais la plupart des travailleurs sont dans l'incapacité de réagir fortement contre la saleté et la pourriture qui les gagne »¹⁷⁶. Ils en sont incapables parce que la position sociale qu'ils occupent les *pousse vers* l'abject ou les *maintient dans* celui-ci. L'abjection implique une révolte qui naît d'un sentiment d'appartenance à un ordre *autre* que ce qui est rejeté. Les malades sont des individus déjà un peu *à côté* d'un certain ordre. Ils sont alors plus proches de ce qui doit être écarté : la différence et la mort. Ils ne présentent donc plus nécessairement le même dégoût par rapport à ceux-ci.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.9.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.12.

¹⁷⁶ BATAILLE, Georges. « *L'abjection et les formes misérables.* » *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris : Gallimard, 1970, p.219.

Alors qu'ils sont traditionnellement opposés à la raison, l'examen plus minutieux des *maladies* et *états* relevant de la folie révèle cependant que les domaines de la *folie* et de la raison ne sont pas si clairement délimités. La folie rejoint l'abject par le fait qu'elle est exclue du social, mais également pour d'autres raisons qui seront explorées dans ce chapitre. L'état d'être écarté du social pour différence mentale pourrait être renforcé ou, du moins, accentué par le fait d'être de sexe féminin. La particularité de cette situation entraîne des difficultés langagières. Cela conduit les écrivaines à inventer des figures ou encore à utiliser la comparaison pour tenter de s'approcher d'une expression qui puisse à la fois représenter et traduire la situation ainsi que le vécu qui y correspond. Le rapport ambigu à l'abject que ces narratrices présentent transparait d'abord au sein de leur attitude face à la mort, que ce soit celle des autres ou la leur.

L'approche de la mort

Esther Greenwood n'était apparemment pas dégoûtée par les bébés morts dans les bocaux. Il n'en a cependant pas toujours été ainsi pour cette narratrice. Le roman de Plath, tout comme plusieurs œuvres d'écrivaines ayant été internées, s'inscrit sous le signe de la mort, que celle-ci soit réelle ou figurée, personnelle ou envahissant le monde. Dès la première page, la narratrice raconte comment elle reçoit et vit l'annonce de la condamnation à mort, pour crime d'espionnage au profit de nations ennemies des États-Unis, du couple Rosenberg. Elle explique comment la mort par électricité lui semble terrible. Elle se remémore :

It was like the first time I saw a cadaver. For weeks afterwards, the cadaver's head – or what there was left of it – floated up behind my eggs and bacon at breakfast and behind the face of Buddy Willard, who was responsible for my seeing it in the first place, and pretty soon I felt as though I were carrying that cadaver's head around with me on a string, like some black, noseless balloon stinking of vinegar¹⁷⁷.

Elle n'était alors pas du tout indifférente à la vue de la mort, à son spectacle, son horreur. Elle était même hantée par l'image de la mort qu'elle portait en elle et voyait flotter derrière tout ce qu'elle regardait. Cette utilisation figurée du mot *flotter* sert à traduire la prégnance et l'impact de cette vision sur sa conscience. Cela pose problème parce que, comme le dit Kristeva « le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en

¹⁷⁷ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.1-2.

permanence pour vivre »¹⁷⁸. Le fait d'être envahi, obsédé par le cadavre suggère que ce geste d'écartement n'est pas accompli avec succès. Elle utilise la comparaison pour marquer l'intensité de l'expérience. L'annonce de la mort du couple Rosenberg imprègne autant son esprit que la vision d'un cadavre. Elle porte cette nouvelle en elle comme elle portait le cadavre. Ce n'est donc pas exactement la même situation, mais les deux événements partagent des points communs, ici particulièrement la puissance de l'image et son emprise sur l'esprit, soulignés par la comparaison qui donne alors le moyen de les communiquer.

Esther voit dans cette obsession pour les Rosenberg, pour leur mort et pour leurs cadavres, un signe du fait qu'elle n'allait pas bien. Il y a une fascination, une obsession et une conscience de porter le cadavre qui la conduiront à vouloir mourir. Esther porte le cadavre d'un autre et passe son temps à imaginer ce que ce serait de mourir par l'électricité, d'être *brûlée vive*. La mort des Rosenberg préfigure, dans le texte, le traitement par électrochocs que la jeune femme subira à l'hôpital. La menace de l'électricité est également présente chez la narratrice de Frame, Istina, qui pense qu'elle mourra suite aux électrochocs. Le fait de *porter* ce cadavre en soi révèle donc à la fois l'existence de la volonté de mort et la conscience de l'être à moitié qui seront présentes dans l'esprit d'Esther jusqu'à sa tentative de suicide et même au-delà de celle-ci.

Dans le roman *The Bell Jar*, plusieurs éléments interviennent dans la mise en place d'une sorte de porosité entre les univers des vivants et des morts. Ils s'interpénètrent. Chaque personne sait qu'elle va mourir. La mort fait partie de la vie et inversement la vie fait partie de la mort, mais, au-delà de ces banalités cent fois ressassées, les livres des écrivaines ayant été internées présentent des personnages qui, pour diverses raisons, dont celle de la position sociale réservée à la folie, ressentent le flou de la distinction entre la mort et la vie d'une façon plus prononcée que le *commun des mortels*. La jeune Esther pense ainsi, alors qu'elle travaille dans un hôpital, qu'il est inconvenant d'apporter des fleurs fanées à des femmes venant d'accoucher. Elle souligne de cette façon le mauvais présage, ou le rappel de la fragilité de la vie, que serait le côtoiement d'une nouvelle vie avec la mort.

¹⁷⁸ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.11.

Après avoir séparé les fleurs défraîchies de celles encore en vie et réparti les bouquets devant être distribués aux nouvelles mères, elle dispose ainsi des fleurs mortes : « There was no waste-basket in sight, so I crumpled the flowers up and laid them in the deep white basin. The basin felt cold as a tomb. I smiled. This must be how they laid the bodies away in the hospital morgue »¹⁷⁹. Le bassin est décrit comme étant profond et blanc. Il est aussi froid *comme* une tombe, ou, plus précisément, elle compare la sensation de froideur qu'elle éprouve devant lui à celle d'une tombe. Cette comparaison implique qu'il possède quelque chose de la mort, qu'il y renvoie. La comparaison touche plus précisément l'impression qu'elle a par rapport au bassin. Elle s'élabore à partir de l'affect et non à partir d'une pure description dans laquelle il n'y aurait pas de lien nécessaire entre le bassin et une tombe. Elle parle ainsi de ce qu'elle ressent face à ce bassin en particulier, à ce moment, plutôt que de l'objet lui-même, indépendamment d'elle.

La sensation de froid renvoie à l'idée de la mort qui est, elle aussi, associée au froid. Parce que les fleurs sont mortes, elle peut les mettre dans un bassin qui *devient* comme une tombe. D'un autre point de vue, elle met des fleurs mortes dans le bassin et il est froid, comme si la nature de l'objet déposé déterminait la fonction du récipient qui le reçoit. Il y a extension et recouvrement de sens. L'idée de la tombe fait pourtant sourire la jeune femme qui croit alors comprendre comment les corps sont traités à la morgue. Elle dit ensuite que son petit geste reproduit celui des médecins et des infirmières. Ce geste consiste en un apprivoisement de la mort, en une appropriation d'un certain pouvoir sur celle-ci, ou d'une proximité avec elle, ainsi que la capacité de la distinguer de la vie, de la déclarer. Cette comparaison souligne le pouvoir de la pensée, entre autres celui de faire des associations et de les exprimer. Cet exemple dévoile enfin que la comparaison est plus puissante que la description, ce pourquoi elle est utilisée.

Ce passage est suivi par une visite au cimetière qui se veut également une quête de sens. Elle décrit ainsi la section où se trouve la dépouille de son père : « The stones in the modern part were crude and cheap, and here and there a grave was rimmed with marble, like an oblong bathtub full of dirt, and rusty metal containers stuck up about where the person's navel would be, full of plastic flowers »¹⁸⁰. Il y a un rappel de la forme du bassin

¹⁷⁹ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.156.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.159-160.

par l'intermédiaire de celle de la baignoire, mais avec une gradation vers la mort par l'intermédiaire de la boue et de la rouille qui sont des états mixtes relevant de l'abject, la boue étant un mélange d'éléments et la rouille évoquant la corruption et la dégradation. Il y a également un rappel des fleurs qui sont cependant alors faites de plastique, matière qui se dégrade très lentement et vise peut-être à souligner la permanence de l'état de mort. Cette image est en lien avec celle précédemment citée. Elle est pratiquement son équivalent, mais inversé. Elles se renforcent l'une et l'autre en marquant la présence de la mort. Dans la première, les fleurs mortes étaient destinées aux vivants, ce pourquoi Esther les jetait. Dans la seconde, les fleurs sont faites de plastique, donc permanentes, mais elles sont offertes aux morts.

Ce qu'elle cherche réellement dans ce cimetière, en plus de la tombe de son père, est une raison de ne pas se suicider. Les réflexions qu'Esther a au sujet d'un éventuel changement de religion pendant qu'elle marche dans ce cimetière en témoignent. Elle dit : « Lately I had considered going into the Catholic Church myself. I knew that Catholics thought killing yourself was an awful sin. But perhaps, if this was so, they might have a good way to persuade me out of it »¹⁸¹. Elle cherche alors à être persuadée, par une autorité extérieure, de ne pas provoquer sa propre mort. Elle ne trouve pas l'envie de vivre en elle-même. Ces mises en scènes servent à faire un lien entre les pensées du personnage et ses actions. Elle évolue, se déplace et vit littéralement dans la mort, dans sa proximité ou ce qui l'évoque.

La volonté de mort et le suicide sont donc également présents dans ces textes. Susanna Kaysen en donne une interprétation et une préparation littéraires intéressantes. Les préparatifs menant au suicide vont passer par deux processus connus au théâtre, au cinéma, dans la littérature et au sein de différentes religions. Ces processus sont l'amplification et la dramatisation. Ce sont deux processus liés. L'amplification est le fait de donner plus de force ou d'étendue à des idées au moyen du style, ne serait-ce qu'en pensée. Elle est une multiplication, un soulignement qui touche aussi parfois l'exagération. La dramatisation est décrite par Georges Bataille en ces termes :

Dramatiser est ce que font les personnes dévotes qui suivent les *Exercices* de saint Ignace (mais non celles-là seules). Qu'on se figure le lieu, les personnages du drame et le drame lui-même : le supplice auquel le Christ est conduit. Le disciple de saint

¹⁸¹ *Ibid.*, p.158.

Ignace se donne à lui-même une représentation de théâtre. Il est dans une chambre paisible : on lui demande d'avoir les sentiments qu'il aurait au Calvaire. Ces sentiments, on lui dit qu'en dépit de l'apaisement de sa chambre, il *devrait* les avoir. On le veut sorti de lui-même, dramatisant tout exprès cette vie humaine, dont à l'avance on sait qu'elle a des chances d'être une futilité à demi anxieuse, à demi assoupie. Mais n'ayant pas encore une vie proprement intérieure, avant d'avoir en lui brisé le discours, on lui demande de projeter ce point dont j'ai parlé, semblable à lui — mais plus encore à ce qu'il veut être — en la personne de Jésus agonisant¹⁸².

Il s'agit de la dramatisation au sens religieux, chrétien. Elle consiste à se représenter en train de vivre les souffrances d'un autre, ici le Christ, pour les adopter, les incarner. Cela signifie que la pensée doit être capable de reproduire au point de souffrir autant que lui. La représentation devient alors une expérience vécue et permet de sortir de soi par l'intermédiaire d'une association avec l'autre.

Bien que cette expérience soit réalisée, comme celle de l'écriture, dans l'isolement d'une chambre paisible, Bataille la conçoit comme nécessaire à la vie en société. Il écrit : « Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous-mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture — dans l'angoisse — nous laisse à la limite des larmes : alors nous nous perdons, nous oublions nous-mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable »¹⁸³. Elle crée ainsi un lien à l'autre. La dramatisation est aussi le fait de dramatiser donc de « Présenter (une chose) sous un aspect dramatique, tragique »¹⁸⁴. La définition psychanalytique la conçoit comme la transformation d'une idée censurée en une image ou un rêve, par les arts ou lors du sommeil. Cette opération peut également être accomplie de façon consciente, tout simplement par la pensée et l'imagination, par exemple quand une personne s'imagine divers scénarios possibles. Elle sert à sortir de soi, à étendre son esprit à ce qui n'est pas soi et ce qui n'est pas familier, ainsi qu'à une entité plus grande que soi, par exemple le transcendant. Elle a recours au langage, en ce qu'elle utilise des mécanismes qui y sont également présents, et au récit, comme le démontre l'exemple de Kaysen qui s'imagine morte et invente des narrations racontant la mort de son corps.

Pour arriver à dramatiser, il faut effectivement se raconter une histoire, se faire une représentation intérieure, qui va amener à quelque chose d'autre, pour porter la pensée plus

¹⁸² BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954, p.138-139.

¹⁸³ *Ibid.*, p.23.

¹⁸⁴ Le Petit ROBERT. 2008. Dramatiser : p.785.

loin, vers un au-delà qui permet au sujet de s'oublier. Elle peut consister dans le fait de se *préparer à* quelque chose. La dramatisation est une visualisation, un renforcement. Elle peut par contre devenir une désensibilisation par la répétition. Elle est alors liée à une sorte de réduction, à l'habitude qui rend quelque chose moins sensible à force d'être imaginé. Le deuxième sens du mot donné par Bataille : « c'est la volonté, s'ajoutant au discours, de ne pas s'en tenir à l'énoncé, d'obliger à sentir le glacé du vent, à être nu »¹⁸⁵ implique que c'est une expérience allant au-delà du langage. Les tropes, comme la métaphore ou la comparaison, bien qu'ils relèvent du langage, rejoignent cette volonté en communiquant la part sensible qui accompagne l'expérience.

La dramatisation entretient également un lien avec la catharsis et la purgation, telles qu'Aristote les définissait dans la *Poétique*, parce qu'elle peut servir à se libérer, à se purger métaphoriquement d'une idée ou d'un sentiment n'étant pas désirés. Elle vise une élimination et un apaisement. Elle a donc un lien avec Aristote, les Grecs et le théâtre. Correspondant à la mise en scène de quelque chose, elle est une représentation, mais qui ne passe pas par le théâtre ou une scène, et ce, même si elle en utilise certains procédés et reste une mise en scène. Se représenter une situation ou une chose (*vorstellen*), signifie en effet l'action de mettre devant soi en esprit. Il s'agit de se représenter mentalement quelque chose, qu'il s'agisse d'une réalité fictive ou réelle. Cette représentation nécessite une implication de la pensée de la personne par qui une réalité, une idée, un concept ou une chose sont représentés, mis en scène. Elle implique les souvenirs et les sensations et peut être consciente ou pas. C'est en ce sens que la dramatisation sert à amplifier quelque chose pour le sortir de soi, pour s'en éloigner ou pour se préparer à le vivre. Elle possède donc deux fonctions principales. Elle peut aussi servir à provoquer l'empathie chez l'autre, à lui faire sentir ce qu'une personne ressent. Elle est enfin un des mécanismes, conscients ou non, dans les maladies de l'esprit. Beaucoup de maladies recourent effectivement à la dramatisation, mais en montrant la représentation à l'autre aussi. C'est par exemple le cas dans l'hystérie, pour avoir de l'attention ou entrer en relation avec une autre personne, ainsi que pour se libérer d'un souvenir pénible en le *jouant* à nouveau. Elle peut donc être un processus de guérison.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.26.

Pour Susanna Kaysen, le suicide est un meurtre prémédité. Même s'il s'agit du meurtre de soi, quelqu'un est tué et cet assassinat est prévu et calculé. Ce meurtre de soi implique une distance qui est travaillée, acquise, et non naturelle. Elle le décrit ainsi :

Suicide is a form of murder—premeditated murder. It isn't something you do the first time you think of doing it. It takes getting used to. And you need the means, the opportunity, the motive. A successful suicide demands good organization and a cool head, both of which are usually incompatible with the suicidal state of mind.

It's important to cultivate detachment. One way to do this is to practice imagining yourself dead, or in the process of dying. If there's a window, you must imagine your body falling out the window. If there's a knife, you must imagine the knife piercing your skin. If there's a train coming, you must imagine your torso flattened under its wheels. These exercises are necessary to achieving the proper distance.

The motive is paramount. Without a strong motive, you're sunk¹⁸⁶.

Elle compare ainsi le suicide à une forme de meurtre, celui prémédité, pour souligner le fait qu'il serait nécessaire de se percevoir comme quelqu'un d'autre pour être en mesure de se tuer, mais aussi pour insister sur le calcul et les pratiques nécessaires avant de le faire. Elle affirme qu'il est primordial que la personne s'habitue à l'idée, qu'elle ne se tue pas la première fois qu'elle y pense. Il faut les moyens, les opportunités et le motif. Cette action requiert ainsi une bonne organisation et le calme. Il faut aussi cultiver le détachement par l'imagination, donc se représenter mort ou en train de mourir comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. Il est enfin nécessaire de s'exercer pour acquérir une distance avec son corps et la possibilité de souffrir. Le fait de se percevoir comme une autre personne, de se détacher de son image et de son sentiment de soi, implique un transfert de la douleur et des raisons motivant le suicide vers ce corps autre. L'exercice implique la répétition qui permet de se désensibiliser tout en intégrant une image de soi étant mort. Cela signifie que non seulement il y a une image du corps, mais il y a également un attachement à celle-ci, que sa forme générale soit appréciée ou non. C'est ce lien qui doit impérativement être brisé. C'est effectivement seulement quand une personne s'est habituée à l'idée, quand elle s'est peu à peu détachée d'une image d'elle vivante, qu'elle peut arriver à se tuer.

Dans *The Bell Jar*, les nombreuses réflexions concernant le moyen idéal de se tuer d'Esther Greenwood, ainsi que les exercices qu'elle fait comme se couper la jambe pour s'habituer à l'idée de se trancher les veines, témoignent de la même préparation avant qu'elle ne passe à l'acte. Un processus d'habituance similaire est présent chez Elizabeth

¹⁸⁶ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.36.

Wurtzel, autre écrivaine ayant été hospitalisée à plusieurs reprises pour dépression. Son livre est un mémoire sur l'existence réelle de ce qu'elle nomme la dépression clinique, ainsi qu'à propos de l'utilisation excessive et de la banalisation du Prozac. Elle raconte dans *Prozac Nation* :

I did not, you see, want to kill myself. Not at that time anyway. But I wanted to know that if need be, if the desperation got so terribly bad, I could inflict harm on my body. And I could. Knowing this gave me a sense of peace and power, so I started cutting up my legs all the time¹⁸⁷.

Le fait de supporter la douleur, de s'y habituer, lui donne l'impression d'être en position de maîtrise de son corps et de sa vie. Il ne s'agit pas d'une envie de mourir, mais plutôt d'une volonté de pouvoir, de contrôle. Dans certains cas, ces pratiques peuvent servir à déplacer la douleur émotive vers celle du corps qui est visible et dont il est possible de constater la cicatrisation contrairement à la guérison de l'image de soi qui est plus abstraite et ne se vérifie qu'à long terme par l'intermédiaire des actions et du discours sur soi.

Kaysen croit que parfois les personnes se tuent simplement pour arrêter le débat qui consiste à se demander si elles vont le faire ou non. Ainsi : « Once you've posed that question, it won't go away. I think many people kill themselves simply to stop the debate about whether they will or they won't »¹⁸⁸. L'ambivalence entre les deux serait très forte et très inconfortable, comme la situation des choix présentée dans le premier chapitre. Le fait de se donner la mort correspondrait alors à faire disparaître une ambivalence et un questionnement incessants. Elle mentionne un peu plus loin dans le livre que ce qu'elle veut en fait tuer est la partie d'elle qui veut se tuer. Kaysen affirme ainsi la métaphoricité de son suicide. Il vise la destruction d'une partie d'elle et non pas de toute sa personne. Elle écrit après le récit de son lavement d'estomac : « But when they were done, I wondered if there would be a next time. I felt good. I wasn't dead, yet something was dead. Perhaps I'd manage my peculiar objective of partial suicide. I was lighter, airier than I'd been in years »¹⁸⁹. Il y a donc une partie de sa personne qui est morte, même si elle n'est pas morte.

Elle dit elle-même que les pilules qu'elle a avalées étaient *métaphoriques*. Cela implique qu'elle détourne les médicaments de leur utilité première, qu'elle rend leur

¹⁸⁷ WURTZEL, Elizabeth. *Prozac Nation*. New York: Riverhead Books, 1994, p.47.

¹⁸⁸ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.36-37.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.38.

fonction figurée. Ils ne servent pas à la guérir d'une maladie concrète, mais à tuer ce qu'elle veut en elle, comme s'il s'agissait d'une maladie. Elle écrit : « The fifty aspirin— but I've explained them. They were metaphorical. I wanted to get rid of a certain aspect of my character. I was performing a kind of self-abortion with those aspirin »¹⁹⁰. Elle a essayé de s'avorter d'elle-même avec ces aspirines, comme si la partie dépressive était son enfant. Elle voulait se débarrasser d'une partie de son caractère et non de sa personne entière. C'est un avortement qui est également métaphorique. Cela implique qu'il n'est pas à prendre au sens propre, donc qu'elle ne désirait pas vraiment mourir, mais simplement tuer la partie dont elle ne voulait plus. Cette idée de mort partielle par l'intermédiaire des pilules est également présente chez Anne Sexton qui confie qu'elle prend des cachets parce que : « Yes/I try/to kill myself in small amounts,/an innocuous occupation »¹⁹¹. Essayer de se tuer en petites quantités est alors inoffensif comme occupation. Il y a banalisation d'une violence faite contre soi, ainsi qu'un fractionnement de la personne dont seulement certains aspects doivent être éliminés, ce qui traduit une persistance de la volonté de vivre.

Kaysen ajoute que l'idée de vouloir se tuer fait de tous les endroits un lieu où pratiquer la tragédie, ce qui est un oxymore. La tragédie est, selon Aristote, une alliance de crainte et de pitié. Ces deux émotions tragiques peuvent être définies ainsi : l'une fait trembler pour soi et l'autre pour autrui. La tragédie est un événement ponctuel. Si elle est répétée, vue à plusieurs reprises ou dure trop longtemps, elle perd son effet purgatif. Il s'agit de la même idée selon laquelle faire voir des images de violence a pour conséquence que les humains s'y habituent. Il y a désensibilisation. Il peut également y avoir séduction si le spectateur est porté, par l'esthétisation de la représentation, à commettre les actes représentés. Il faudrait réinventer des moyens pour que cela choque, soit surprenant. Il est cependant utile de noter que, quand une personne s'imagine morte, elle n'est pas vraiment morte. Elle voit seulement la mort de son corps et elle tend à oublier la mort de l'esprit qui est irreprésentable. Le fait de répéter sa mort, de la jouer, devrait ainsi conduire à ne plus avoir peur de sa venue, à ne plus ressentir le choc et l'identification tragiques que la représentation de soi mort provoquent chez l'individu désirant vivre. Le fait de répéter la tragédie rendrait alors l'acte du suicide plus facile selon Kaysen.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.39.

¹⁹¹ SEXTON, Anne. *“Live or Die.” The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999, p.166.

Le fait de dramatiser sa mort peut cependant aussi servir à se sentir mieux et à rester en vie. L'entreprise de désensibilisation n'a alors pas l'effet attendu. Ainsi : « Luckily, I avoided it, but I thought about suicide a lot. I'd think about it and make myself sad over my premature death, and then I'd feel better. The idea of suicide worked on me like a purgative or a cathartic »¹⁹². L'idée du suicide fonctionne dans son cas comme un purgatif ou un cathartique, donc quelque chose qui libère, nettoie, purifie, enlève un élément jugé négatif, et non pas comme ce qui provoquerait la mort. L'effet va même un peu plus loin, c'est-à-dire que cette idée agit comme quelque chose qui libère plutôt que d'inciter à la mort. Bataille dit que la dramatisation est le contraire de l'action. En ce sens, si elle n'avait pas imaginé sa mort, elle l'aurait probablement provoquée. Cette idée lui enlève sa souffrance, peut-être parce qu'elle est pire que ce qui la motivait. Elle emploie des termes qui visent la purge et la purification du corps pour désigner celle de son esprit, libéré par la suite de l'idée et de la volonté de suicide. Il y a ainsi équivalence du corps et de l'esprit dans le choix des termes. La catharsis réside dans cette faculté paradoxale de transformer des sentiments désagréables en plaisir. Ici, ce n'est pas nécessairement du plaisir. Ce serait plutôt un soulagement à l'idée d'être attristée par sa mort prématurée. Il y a une transformation qui est opérée. Elle implique que Kaysen tient encore à la vie. Elle est devenue différente par la même méthode que celle de saint Ignace.

La dramatisation peut enfin être prévue, planifiée et servir à apaiser. La pièce d'isolement présente dans certains hôpitaux est un lieu pour dramatiser. Kaysen la décrit ainsi :

The seclusion room was the size of the average suburban bathroom. Its only window was the chicken-wire-enforced one in the door that allowed people to look in and see what you were up to. You couldn't get up much in there. The only thing in it was a bare mattress on the green linoleum floor. The walls were chipped, as though somebody had been at them with fingernails or teeth. The seclusion room was supposed to be soundproof. It wasn't.

You could pop into the seclusion room, shut the door, and yell for a while. When you were done you could open the door and leave. Yelling in the TV room or the hall was "acting out" and was not a good idea. But yelling in the seclusion room was fine¹⁹³.

¹⁹² KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.158.

¹⁹³ *Ibid.*, p.46.

La pièce est comparée à une salle de bain et évoque la prison. Cette description traduit à quel point il est difficile de s'y mouvoir et combien elle est inconfortable. La salle d'isolement possède une fonction précise. Elle sert à extérioriser un malaise ou une souffrance. Le malade peut aller y crier quand il veut. Crier dans une salle commune est alors un « acting-out » au sens dramatique, c'est-à-dire exalter sa souffrance et avoir besoin que les autres la voient. « Acting out » peut aussi simplement signifier extérioriser. Cependant, dans ce contexte, puisqu'il y a des lieux pour cela, le faire ailleurs correspond à amplifier ce qui est ressenti, à le théâtraliser pour manipuler les autres. La dramatisation et l'amplification, en dehors d'un contexte précis, rompent les liens sociaux en brisant l'ordre et la mesure là où ils semblent nécessaires à la vie en commun. Elles sont alors des attitudes qui nuisent à l'autre plutôt qu'elles ne permettent de le comprendre.

Le fait de se retrouver dans cette situation subjective d'appel de la mort ou de préparation à celle-ci ne se produit pas nécessairement d'une façon subite. La tentative de se donner la mort conduit les narratrices à se retrouver à l'hôpital psychiatrique, lieu qui accentuera l'écart entre elles et l'humain, ainsi que le vivant. Il faut alors examiner les représentations que les narratrices offrent du cheminement qui les conduit à se sentir inhumaines ou mortes. Celui-ci comprend plusieurs étapes.

Y aller

Les transitions qui conduisent les sujets des livres à se retrouver dans un état rapproché de la mort, ou d'appel de celle-ci, peuvent différer. Parfois l'envie de mort précède l'internement ou lui subsiste. Le milieu d'internement agit cependant de façon très évidente sur le sujet en le rapprochant de la mort. C'est d'abord parce que l'arrivée à l'hôpital psychiatrique, plus qu'à tout autre hôpital, est une étape de dépersonnalisation. D'une part, tous les effets personnels des patients leur sont non seulement retirés, mais plutôt confisqués, interdits, et ne leur sont rendus qu'épisodiquement et partiellement ou encore complètement à la condition où il y a guérison et/ou sortie de l'hôpital pour une autre raison. Cela s'oppose à la situation d'un autre malade, qui, lors de son séjour à l'hôpital, pourrait conserver ses effets personnels ou, du moins, y avoir accès, et parfois recevoir des cadeaux et en profiter pendant qu'il est hospitalisé. Le malade mental n'a donc pas les mêmes droits et libertés qu'une personne dite *normale*. Il est placé hors du

social, comme l'abject, dans un lieu où il n'est plus vraiment un sujet. Les repères nécessaires pour en être un lui sont retirés. Il doit se conformer et obéir.

Quand le patient arrive à l'hôpital, le médecin va traiter son corps comme un texte, l'analyser dans son ensemble et ses parties. La définition de la maladie est un ensemble de lignes directrices, une généralisation. C'est-à-dire que l'état du patient est jugé selon des références générales plutôt stables, par addition de symptômes. Lors de la recherche d'une maladie, les individus, plus précisément leurs corps, sont ainsi envisagés comme des textes dont il est possible de lire les mots, de les analyser et de les expliquer, et pour lesquels il faut établir des définitions. Il y a comme une *textualisation* du corps. La maladie est alors une fragmentation et une réification de la personne. Elle est réduite à des symptômes qui fonctionnent comme les mots : ils sont des signes avec un signifiant (poignet bleu) et un signifié (cette personne doit être Borderline). Le médecin arrive à identifier la maladie en les lisant et en les combinant. D'autre part, le malade de l'hôpital psychiatrique n'a pas exactement le même statut que les autres malades, parce que bien souvent sa maladie n'est pas visible dans des signes extérieurs ou des symptômes précis (sauf quelques-uns comme dans le cas des Borderlines). La maladie sera alors plutôt observée dans les paroles et les comportements. De plus, ce malade en particulier n'est pas considéré apte à juger ou comprendre son *mal*. Cet état d'absence d'autorité, voire de reconnaissance de jugement tout court, place l'individu dans une position d'impuissance, ou même le réduit au silence.

Un exemple de dépassement de cette position d'impuissance se trouve dans le livre *Girl, Interrupted*, de Susanna Kaysen. Le livre s'ouvre sur un document qui apprend au lecteur qu'elle souffre du trouble nommé personnalité limite (Borderline). Elle en donne la définition plus tard dans le livre : « An essential feature of this disorder is a pervasive pattern of instability of self-image, interpersonal relationships, and mood, beginning in early adulthood and present in a variety of contexts »¹⁹⁴. La définition complète est plus longue, mais les autres points procèdent de la même façon, c'est-à-dire que certains des éléments y étant compris semblent être des amplifications de comportements jugés *normaux*. Ce trouble possède aussi des points communs avec ceux qui sont reliés au spectre bipolaire. Il est un dérangement de l'identité qui consiste dans le fait de se sentir vide et ennuyé, d'avoir des relations sexuelles irréflechies, de faire de grosses colères

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.147.

imprévues, de voler dans les magasins... Cette description ressemble plus ou moins à plusieurs personnes durant la crise d'adolescence et aux comportements de différents types de personnalité. C'est en partie ce qui le rend difficile à identifier. Les individus diagnostiqués personnalités limites (Borderlines) sont aussi décrits comme d'habiles dissimulateurs, ce qui n'aide pas non plus la reconnaissance du trouble qui peut rester invisible très longtemps. Il pose cependant les problèmes de la stabilité et de la précision de la définition.

Kaysen comprend les éléments qui sont présents dans son diagnostic comme des charges retenues contre elle. Cela la conduit à utiliser un vocabulaire légal pour le commenter, comme si elle était coupable de quelque chose. Elle se sent donc accusée plutôt que malade. Elle n'a lu son diagnostic que 25 ans plus tard et a dû trouver un avocat pour avoir accès à son dossier. Kaysen est réduite à donner une version annotée de ce diagnostic. Elle nomme les symptômes et fait quelques commentaires sans nier qu'ils s'appliquent à elle. Elle ne peut pas le contester tout simplement parce que cela la rendrait suspecte puisqu'il s'agit d'un des symptômes de ce trouble. Si elle avait eu un type de diagnostic relié à un problème chimique, la relation avec elle et l'histoire serait différente parce qu'il serait possible de dire qu'elle n'est pas responsable. Elle écrit :

If my diagnosis had been bipolar illness, for instance, the reaction to me and to this story would be slightly different. That's a chemical problem, you'd say to yourself, manic-depression, Lithium, all that. I would be blameless, somehow. And what about schizophrenia—that would send a chill up your spine. After all, that's real insanity. People don't "recover" from schizophrenia. You'd have to wonder how much of what I'm telling you is true and how much imagined.

I'm simplifying, I know. But these words taint everything. The fact that I was locked up taints everything¹⁹⁵.

Elle croit ainsi que les maladies corporelles n'étant pas contagieuses font moins peur que ce dont elle souffre. Ce passage souligne le fait que l'internement a d'autres effets sur l'ensemble de la vie de la personne. Elle ajoute en effet qu'avoir été enfermé teinte tout au sens où les autres vont davantage douter de ce que la personne ayant été internée va dire. Elle perd ainsi sa crédibilité. C'est à la fois le fait d'être interné et les mots qui rendent ce statut officiel, qui affectent tout, c'est-à-dire qu'ils ont une influence négative sur l'ensemble de la vie parce qu'ils conditionnent le regard de l'autre. La personne est

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.151.

littéralement recouverte par le diagnostic qui détermine son avenir et ses relations avec les autres. Le cas de Kaysen illustre enfin une différence concernant le pouvoir de parole : le médecin peut dire que son trouble est une *mode* ou encore : « It's what they call people whose lifestyles bother them »¹⁹⁶. Par contre, si elle le dit en tant que malade, personne ne va la croire. Elle rapporte donc ce qu'il a dit pour se donner une autorité et dépasser l'impuissance en inscrivant son trouble dans un registre légal plutôt que dans celui de la maladie.

Les descriptions de l'hôpital révèlent qu'il devient un milieu de vie dans lequel il est difficile de continuer à être soi, voire à être une personne. De nombreuses obligations et règles encadrent alors le patient confiné entre ses murs. Celles-ci rapprochent l'hôpital d'une prison, ce qui va dans le même sens que le sentiment de culpabilité de Kaysen. Il y a des horaires, des grilles de sécurité, une interdiction de sortir sans supervision, des fourchettes en plastique... Le patient est comme un prisonnier. Kaysen le dit elle-même : elle a été « locked up », enfermée, condamnée à une vie hors du monde.

Le processus de dépersonnalisation est clairement accentué par l'arrivée à l'hôpital telle qu'elle est mise en scène dans ces livres. Le diagnostic est aussi représenté comme une des raisons qui entraînent les patientes à poser un regard différent sur qui elles sont. L'exemple de Kaysen suggère que ce changement risque de se répandre à l'opinion des personnes rencontrées par la suite et ainsi placer l'ancien patient dans une position d'écart par rapport au groupe social. Ces modifications de la perception de soi et par les autres, entraînées par la vie en institution psychiatrique, se trouveront renforcées par les conditions d'hygiène de l'hôpital tel qu'il est représenté.

Vivre dedans

Si la saleté n'est pas la seule condition de l'abject, vivre dans celle-ci reste problématique. Alors qu'il serait possible d'imaginer un endroit aseptisé où l'individu recevrait des soins, l'hôpital psychiatrique est plus souvent décrit comme un endroit sale. Selon Mary Douglas, l'ancienne définition de la saleté est ce qui n'est pas à sa place, donc ce qui bouleverse un ordre, comme l'abject. Ces mises en scènes littéraires révèlent alors que les patientes ne sont pas à leur place dans le monde, dans son système, et les ordures

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.151.

n'ont pas leur place à l'hôpital parce qu'elles souillent, contaminent. Elles cohabitent pourtant. Dans ces textes, il y a exclusion, désordre, saleté. L'une des circonstances particularisantes des patientes de l'hôpital psychiatrique est qu'elles vivent effectivement dans des conditions inhumaines. Istina Mavet décrit ainsi un des pavillons où elle a vécu :

In Ward Two the “new” attitude was made easier to put into practice by the modern living quarters which consisted of a dining room, a “dirty” dayroom where the continually ill patients were locked and where those with intermittent attacks were kept as long as their attacks lasted; a “clean” dayroom, its walls hung with sea- and mountainscapes, its furniture new and bright (as was the furniture in the “dirty” dayroom), its wall of windows giving an occasional view of people passing and little dogs trotting and trees changing color with the seasons, so that one did not have the feeling of being immured and left to rot in an abandoned dwelling¹⁹⁷.

Malgré le terme de « quartiers de vie modernes », la division des lieux pose problème. La narratrice insiste sur la façon de désigner les pièces où vivent les patients. Il y a une chambre *propre* et une chambre *sale*. La chambre sale accueille les patients qui sont continuellement malades. La saleté implique une forme d'abandon des personnes qui se trouvent dans cette salle n'étant pas entretenue elle-même. Les patients les plus malades devraient avoir le plus de soins. Ce n'est pas le cas. Ils sont enfermés dans la chambre sale. Cela implique une coupure et un confinement.

De plus, il ne semble y avoir de fenêtres que dans la chambre propre. Les fenêtres permettraient un contact avec le monde extérieur et sont mises en opposition avec le sentiment qui apparaît alors comme étant celui qui est éprouvé dans la chambre sale soit : « feeling of being immured and left to rot in an abandoned dwelling », c'est-à-dire être emmuré et laissé à la putréfaction dans un logis abandonné. La putréfaction implique la mort qui sera le résultat final de ce délaissement. Cet extrait présente les notions d'abandon, de solitude et de dégradation comme étant leurs conditions de vie, alors que l'hôpital est un endroit de soins assurés par des personnes en vue d'un *retour* à la vie. Cela pose problème.

La division des lieux implique également une séparation sous-jacente des patients qui correspondrait à ceci : les incurables, les malades qui vont généralement bien, mais qui ont parfois des crises et enfin les patients pour qui il y a de l'espoir ou qui ne nécessitent pas des soins *lourds*. Les incurables acquièrent, en raison de cette division et disposition

¹⁹⁷ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.136-137.

des lieux, les caractéristiques de la saleté dont Kristeva dit qu'elle « n'est pas une qualité en soi, mais ne s'applique qu'à ce qui se rapporte à une *limite* et représente, plus particulièrement, l'objet chu de cette limite, son autre côté, une marge »¹⁹⁸. Cet autre côté est ici la mort. Les patients sont traités comme s'ils étaient déjà morts. Il existe bien des liens entre la saleté, la maladie et la mort, mais cette situation devrait être repoussée, combattue. Dans ces descriptions, elle ne l'est pas. Elle est plutôt officialisée par les mots qui identifient et qualifient les pièces ainsi que leurs habitants.

Le fait de vivre dans un environnement sale précède parfois l'internement, ce qui en fait, dans ces circonstances, et, considérant les normes sociales, le signe d'un trouble au sein de la pensée plutôt que nécessairement l'effet de l'internement. Ce problème ne justifie cependant pas la saleté de l'hôpital. La narratrice du texte *Faces in the Water* de Janet Frame vivait avec ses serviettes sanitaires sales cachées dans sa chambre. Elle raconte :

My room stank with sanitary napkins. I did not know where to put them therefore I hid them in the drawer of the landlady's walnut dressing table, in the top drawer, the middle drawer and the bottom drawer; everywhere was the stench of dried blood, of stale food thrown from the shelves of an internal house that was without tenants or furniture or hope of future lease¹⁹⁹.

Elle utilise beaucoup la comparaison, comme si l'adjectif ne suffisait pas ou qu'elle devait rester dans une approche indirecte. Cet extrait présente encore une fois un logis, une maison, sans habitants, mais cette fois il s'agit d'une maison interne, secrète, liée à la pensée. La narratrice vit dans un lieu qui est *comme* s'il était abandonné, alors qu'il ne l'est pas. La personne y cohabite avec des choses qui sont des déchets organiques. Elle vit dans son sang et son processus de corruption. Cela implique une forme d'absence, de mort omniprésente, sur le plan de l'esprit et sur le plan matériel.

Kristeva établit que le sang menstruel « représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle); il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle »²⁰⁰. Cette menace consiste en une impureté et la peur d'une contamination. Il y aurait alors, chez la narratrice, un problème dans la sphère de l'identité, dans le rapport avec la

¹⁹⁸ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.84.

¹⁹⁹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.12.

²⁰⁰ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.86.

féminité. Il y a, dans les règles, un danger auquel il faut échapper. Il provient de la présence du sang et de sa corruption. La difficulté est que cette menace vient de l'intérieur, est produite par le corps. Elle est liée aux menstruations et aux propriétés, réelles ou symboliques, leur étant attribuées. Celles-ci sont jugées impures dans différentes sociétés ou groupes humains. Au-delà des idées leur étant reliées de façon secondaire, elles sont un déchet du corps et il est préférable de jeter ce qui les recueille, ici les serviettes hygiéniques, plutôt que de les intégrer au milieu de vie.

Cette apparente capacité à vivre avec ce qui serait normalement qualifié d'immondice et rejeté se retrouve également chez Emma Santos, une écrivaine ayant été internée à plusieurs reprises au cours de sa vie, mais avec une matière différente. Elle raconte comment, après que son amant l'ait quittée : « Le boudin de merde restait dans le bidet. Il y avait trois étages à monter ou deux à descendre pour vider le sceau. J'allais le jeter à la main. Je voulais m'en barbouiller le visage et te regarder »²⁰¹. Les excréments sont généralement ce qui provoque du dégoût. Les gestes qui les évacuent, le fait d'uriner et la déjection, sont des actions visant à débarrasser l'organisme de ce qui n'est plus utilisable. Elles impliquent le fait de rejeter et ce qui est ainsi évacué et écarté est le rebut. Le déchet humain est ce qui n'a pas été assimilé, ce qui n'est pas utile, ce qui est envoyé hors de soi, mais qui contient quand même les traces du passage par soi lors du processus du devenir déchet. Il y a alors encore cohabitation avec une forme de rebut dans le récit de Santos. Le fait de s'en couvrir le visage, de se masquer avec, implique l'assomption temporaire d'une identité qui en partage les caractéristiques, à la façon d'un masque qui cache le visage, l'humanité. Il met ici à jour une réalité qui est normalement écartée : les déchets du corps humain, qui sont alors associés à la personne portant le masque.

Judith Butler écrit que :

The "abject" designates that which has been expelled from the body, discharged as excrement, literally rendered "Other." This appears as an expulsion of alien elements, but the alien is effectively established through this expulsion. The construction of the "not-me" as the abject establishes the boundaries of the body which are also the first contours of the subject²⁰².

²⁰¹ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.43.

²⁰² BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006, p.181.

Ce passage souligne clairement que c'est le fait d'expulser la matière qui la rend étrangère. Les excréments sont des restes inutilisés et inutilisables. Le fait qu'ils aient été transformés partiellement par le corps les rapproche de la pourriture, et, par extension, de la mort. Il y a alors habituellement expulsion puis répulsion parce que ce qui reste est déjà corrompu. La répulsion provoque en général l'envie d'écarter de soi ce qui répugne. Santos écrit qu'elle veut s'en couvrir le visage. Se faire un masque implique qu'une partie de la substance appliquée risque d'être absorbée par la peau. Malgré le fait qu'à une certaine époque les masques d'excréments aient été considérés comme donnant un plus bel aspect au teint, dans la conception du déchet qui est celle de l'époque de Santos, vouloir qu'il pénètre en soi suggère que les limites du sujet ne sont plus clairement établies.

Santos n'est pas la seule à représenter cette situation. Dans les textes de l'internement, les narratrices vont effectivement vivre avec le déchet, s'en couvrir ou l'ingérer et ce côtoiement ou cette absorption sont problématiques et menaçants. Ils sont la représentation et la manifestation d'un trouble. Il y aurait donc description de subjectivités qui appartiennent à l'ordre des ordures, qui participent de l'imaginaire du déchet, de l'intériorité de celui-ci. Ces femmes se perçoivent et se décrivent comme telles. Elles sont doublement maintenues à l'extérieur du social et ne parviennent plus à se différencier de l'autre de ce social. Cela implique qu'elles ne sont plus vraiment dans l'humain et ne l'ont pas complètement quitté non plus.

Les menaces excrémentielles et menstruelles sont liées au féminin et au maternel. Kristeva explique que : « L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort »²⁰³. Les deux menaces, intérieure et extérieure, sont donc présentes dans ces textes. De plus, les menstruations peuvent être associées à la putréfaction se produisant au sein du corps. Elles peuvent aussi être vues comme entraînant les impuretés hors de celui-ci. Elles sont souvent étroitement liées, dans l'histoire de la folie, à des moments de la vie (apparition des premières règles, grossesse, ménopause) où les femmes courent des risques accrus de basculer dans l'*envers* de la raison. Ces moments sont aussi ceux pendant lesquels le corps féminin est lié plus

²⁰³ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.86.

directement à sa nature animale. Tout un discours les entoure et les qualifie. Il est généralement négatif et tend à les placer dans un registre dégoûtant.

Au-delà du fait que ces périodes agissent comme des moments décisifs dans les transformations d'esprit et de perception de soi jalonnant la vie des femmes, la situation de l'internée est celle d'un être de qui la différence sexuelle est niée. Istina Mavet, narratrice de *Faces in the Water* raconte :

So I went without pants and sometimes without stockings, and I dreaded every month when I would have to ask for sanitary napkins which were supplied by the hospital, for once or twice I was refused them, and told by the overworked besieged staff, "Use your arse hole." In the end I did not seem to care; and if I wanted to go to the lavatory from the special table, and I was wanting to go, and I was refused permission, I would slide from my seat under the table and wet on the floor like an animal²⁰⁴.

Le fait qu'elle ait besoin de ces serviettes hygiéniques à la fois pour des questions d'hygiène et de dignité est complètement oublié et ignoré par le personnel de l'hôpital. Ils vont encore plus loin en niant son besoin d'uriner, la conduisant à se comporter *comme* un animal. La comparaison implique un partage de caractéristiques ou l'attribution de celles-ci à une chose ou une personne qui ne les possédait pas auparavant. Par exemple, ici, que les animaux urinent où bon leur semble et qu'elle se trouve dans l'obligation d'adopter ce comportement. La comparaison rassemble l'image et le sentiment qu'elle a retenus de son expérience.

Or, Kristeva écrit : « les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe »²⁰⁵. Les conditions dans lesquelles elles vivent forceraient alors une certaine régression vers cet état dont l'homme s'est efforcé de se dissocier. Ces patientes acquièrent ainsi des caractéristiques ou des comportements relevant de l'animal. Ces caractéristiques ponctuelles peuvent s'étendre à la perception de soi. L'animalité ne sera cependant pas nécessairement considérée comme négative par toutes ces écrivaines. Elle reste par contre associée à une menace pour l'ordre social, ce qui a pour conséquence que les personnes présentant des comportements lui étant liés se trouvent écartées, enfermées ou maintenues hors de la société.

²⁰⁴ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.95.

²⁰⁵ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.20.

La négligence du personnel s'étend aussi non seulement aux blessures et aux plaies physiques, mais à celles mentales ou émotives. Istina dit encore :

But here at Cliffhaven or any mental hospital you had to provide your own bandages from within yourself to bind wounds that could not be seen or measured, and at the same time it seemed you had to forget that the patients were people, for there was so many of them and there was so much to do. The remedy was to shout and hit and herd²⁰⁶.

Cette description de comment une infirmière doit se sentir par rapport à son travail auprès des internés soulève également la notion d'humain. Pour faire correctement les tâches requises par cet emploi, il faut selon elle oublier que chaque patient est une personne. Il faut crier, frapper et traiter comme s'il s'agissait d'un troupeau et non pas d'un groupe d'individus. Ce traitement entraîne l'intériorisation d'une conception de soi particulière par les patients, ici celle de bêtes devant obéir et se conformer au groupe. Bien que cette attitude s'explique en partie par le très grand nombre de patients, elle reste extrêmement problématique et ne devrait pas exister.

Dans certains cas, l'impression de pourriture intégrée lors de l'internement persiste après la sortie de l'hôpital même si la patiente a été jugée rétablie. Istina Mavet décrit ainsi son retour dans sa chambre dans la maison de ses parents :

My room at home, looking out on the holly tree and the lilac bush and the fuchsia, had a sour smell as if it had been prised open, like a sealed box, after many years. My books in the bookcase and the shelves around the wall seemed to have absorbed more damp and decay in my absence, as if human contact with them had been an antidote to disintegration; little worms with black eyes had settled on the ends of the pages and begun a marathon meal that they must have thought would never be interrupted, as if the books had told them to devour devour at all costs since whoever had experienced a spiritual hunger for them had long since departed or died²⁰⁷.

Ce passage révèle qu'elle est encore une fois dans un univers pourrissant. Sa chambre a été laissée à l'abandon comme pourrait l'être celle d'une personne morte. Elle identifie ce qui lui semble une accélération de la décrépitude des objets comme résultant de l'absence de contacts humains. Les livres, tout comme les humains, dépériraient s'ils ne sont pas en rapport avec l'humain. La présence des vers dans les livres suggère qu'ils sont comme des cadavres, des organismes en putréfaction. Le fait qu'elle pose l'hypothèse que les livres ont dit aux vers de les dévorer est une personnification. L'action de manger devient ensuite

²⁰⁶ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.139.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.127-128.

métaphorique par l'entremise de l'idée de la faim spirituelle. Il y aurait alors un suicide des livres qui réclament leur fin physique et littérale puisque plus personne ne se nourrit d'eux de façon figurée. Un transfert s'effectue dans le fait que les vers sont décrits comme étant affamés. Les animaux et les insectes s'alimentent normalement sans penser. Ils deviennent ici ceux qui ont faim et se nourrissent du savoir.

Cet extrait contient une accumulation de comparaisons qui traduisent l'incommensurabilité de la situation qui est que tout est littéralement en train de pourrir. Le fait de décrire donnerait une idée de ce qui se passe, mais sans arriver à autant de complétude que la comparaison. Certains éléments seraient laissés de côté ou pas assez accentués. La comparaison implique d'utiliser une autre réalité pour décrire celle présente. Ces différentes réalités peuvent entretenir des liens de plusieurs natures, mais la comparaison utilisée va déterminer ceux qui sont les plus importants dans ce qui est communiqué. La comparaison indique à la fois ce qui se passe, mais également ce qui se situe dans le domaine de l'affect, du senti, devant cette réalité. Elle révèle ce que ces conditions appellent dans la pensée. La comparaison est utilisée pour souligner l'horreur et l'intensité de la situation, le fait qu'elle est extrêmement difficile à penser et à supporter. Elle rend enfin l'horreur visible, concrète.

Le passage implique que le processus de décomposition ne s'arrête donc pas à la chambre d'Istina et aux objets qu'elle contient. Il attaque tout. La narratrice semble effectivement se percevoir ou du moins concevoir sa situation et celle du monde l'entourant d'une façon qui évoque l'abjection. Elle vit dans ce qui représente ou évoque la mort et pense que, dans le monde, les rêves sont en train de pourrir. Istina a l'impression que ce même monde est empli de microbes contre lesquels il faut se défendre et que la solitude est une maladie contagieuse. Il y a aussi présence de pourriture et de son processus de développement sur les visages des patientes qui sont décrits comme se couvrant de mousse et sur le piano qui a des dents branlantes et sales sur fond de vert moisi, comme si l'environnement et tous les individus étaient envahis par cette détérioration ou ressentis comme tels. C'est le cas, mais la plupart des personnes l'oublie pour vivre ou le conçoivent dans sa durée réelle. Qu'advient-il du sujet qui y vit ou en est trop conscient? Une transformation de sa perception de lui-même se produit jusqu'à ce qu'il se retrouve

devant le risque de s'identifier à l'abject. Cette identification passe par plusieurs étapes qu'il importe à présent d'explorer.

En être

Les changements chez les internées ne se produisent pas seulement au sein des comportements ni des lieux ou des objets. Les textes mettent effectivement en scène une autre des transformations s'effectuant après l'internement. Elle consiste en une perte de l'identité sexuelle ou dans l'incapacité de reconnaître celle-ci chez les autres êtres. Les narratrices et les patientes avec qui elles vivent deviennent des créatures dont il est difficile de dire si elles sont des hommes ou des femmes. Cela est problématique parce que chaque personne naît dans un corps sexué auquel sont rattachés certains présupposés culturels. Il y a par la suite diverses variations. Il y a le sexe et le genre. Il ne faut pas les poser comme équivalents. En résumé, le sexe correspond à la partie biologique, c'est-à-dire le chromosome Y présent chez l'homme, les gonades et les organes sexuels extérieurs du corps, ainsi que certains autres signes, par exemple la répartition de la pilosité, et ce, même si la frontière entre les sexes n'est pas toujours aussi nette que la façon dont elle est représentée. Le genre correspond quant à lui aux distinctions sociales qui ont été établies à partir des différences biologiques, mais aussi en fonction des dissemblances entre les hommes et les femmes qui ne relèvent pas de celles-ci et aux comportements étant attendus en fonction du genre. Il est cette division et ce qui permet de penser le social sans nécessairement le rattacher au corps et de différencier le rôle socialement attendu d'une personne de l'expérience qu'elle fait d'elle-même. La notion de genre vise l'analyse et l'élimination de présupposés qui sous-tendent par exemple une vision de la femme comme *naturellement* inférieure à l'homme. Il y a donc une part naturelle et une part sociale dans l'acquisition de l'identité sexuelle. Cela implique aussi qu'il peut y avoir une contradiction entre la personne et le corps dans lequel elle se trouve. Cette conception s'oppose aux théories voulant que la personne, son âme, ne fasse qu'un avec le corps. Dans ces textes, ce n'est pas exactement la même question. Il s'agit plutôt de moments où les corps des narratrices ou des autres malades les entourant adoptent progressivement des caractéristiques appartenant à l'autre sexe.

Cette situation de transformation du corps est extrêmement problématique puisqu'elle entraîne les narratrices encore plus loin dans l'abjection. Kristeva écrit effectivement que l'abject est ce qui perturbe un ordre. L'humain a établi une classification, des catégories qui visent à définir les êtres qui font partie du monde et ceux qui doivent en être écartés. Parmi ces divisions, il y a la séparation entre les individus ayant un corps dont les caractéristiques et les organes les rattachent au sexe masculin ou féminin. L'individu possédant un corps qui appartient aux deux groupes soulève alors des questions pour la pensée. Il est difficile à classer et ce qui pose un problème de classification ou d'identification tend à troubler par son association avec l'inquiétude qu'entraînent l'autre, l'inconnu et l'étranger.

Zürn dit être mal dans son corps de femme et dans sa relation avec l'autre sexe. Ce malaise se manifeste de différentes façons. Elle est par exemple dégoûtée par la vue de symboles sexuels masculins : « Des bouteilles pleines de cette huile défilent sur l'écran en une succession telle qu'elle ne peut plus la supporter. Ces bouteilles deviennent un symbole sexuel masculin et leur vue lui cause un malaise physique tel qu'elle craint de vomir »²⁰⁸. Le fait de voir des objets qui ressemblent à des sexes masculins la répugne, surtout lorsqu'il y en a plusieurs. Cette répugnance très forte s'incarne dans le corps jusqu'à l'envie de vomir, de rejeter.

Elle raconte un peu plus loin :

En 1953, à Berlin, elle est allée voir trois fois le même film pour s'enivrer d'un certain visage qui n'a rien à voir avec celui de l'Homme-Jasmin.

Elle s'identifie si complètement à ce visage masculin qu'un jour on lui dit brusquement : « Tu lui ressembles ».

Quelques jours après elle fait la rencontre d'un homme et retrouve dans son visage les traits de celui qu'elle a vu dans le film et dont elle a pris la ressemblance²⁰⁹.

Elle s'identifie à un visage masculin et quelqu'un lui dit ensuite qu'elle lui ressemble. Ce passage met en scène l'éventualité que ce n'est pas simplement sa perception d'elle-même qui a changé, mais réellement sa morphologie. L'identification implique une confusion entre deux personnes, une réduction des limites et des différences. Il y a des traits communs ou voulus semblables à ceux de la personne avec qui il y a identification. Dans le

²⁰⁸ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.23.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.23-24.

passage de Zürn, c'est comme si son esprit, le fait de s'associer à quelqu'un d'autre en pensée, suffisait à changer ses traits. Ensuite, une autre personne ressemble à cet homme. Ainsi, alors qu'ils devraient définir la personne, les traits des individus ne sont plus fixes. Cela pose problème et suggère que la personne n'est plus aussi clairement définie.

Elle écrit encore dans *L'Homme-Jasmin* à propos d'un patient ou d'une patiente de l'hôpital : « Jamais elle n'a vu un être qui exprime autant la décrépitude de l'âge, qui montre un tel caractère asexué qu'on ne peut plus le qualifier d'homme ou de femme mais seulement de "chose" »²¹⁰. Au-delà du genre sexuel qui semble disparu avec l'âge, c'est l'humanité qui est perdue puisque la personne devient une *chose*, voire un objet, une entité dont la définition est difficile à établir parce que n'appartenant pas nécessairement à l'ordre du vivant et étant tout aussi difficilement nommable. Comme elle, les autres aussi deviennent des choses. Une chose ne peut avoir un sexe qu'au sein du langage. La difficulté à nommer limite la connaissance et rend l'approche de la créature problématique.

Zürn présente un autre individu dont l'identification est difficile :

Debout juste à côté de son lit se tient une créature étonnante, vêtue d'une chemise trop courte. Elle reconnaît en elle le premier hermaphrodite qu'elle a jamais vu de sa vie. C'est répugnant. Elle évite de le regarder une seconde fois, mais il se met à lui parler. Il veut absolument qu'elle accepte en cadeau une pomme pourrie. Il a étalé ces pommes pourries sur toute la largeur de son lit et paraît jouer avec elles. La pièce s'emplit de leur odeur qui lui donne de telles nausées qu'elle est prise de vertige²¹¹.

Un hermaphrodite est un être qui réunit les deux sexes. Il représente un défi pour la pensée dans un monde de classifications et d'oppositions. Elle le trouve répugnant. Elle dit même *c'est* répugnant, comme s'il s'agissait d'une chose parce qu'elle n'arrive pas à le définir, à reconnaître son sexe. Il est tellement dégoûtant pour elle qu'elle doit détourner le regard. Il lui donne une pomme pourrie. Cela suggère que la personne classée comme abjecte ne fait plus la différence entre ce qui est offrande ou ordure, ce qui peut être donné ou doit être jeté. Comme si sa proximité ne la répugnait plus. Il peut y avoir des degrés de dégoût, mais ils semblent ici disparus.

L'hermaphrodite a effectivement plusieurs pommes avec lesquelles il joue. Leur odeur donne des nausées à la narratrice qui continue la description :

²¹⁰ *Ibid.*, p.140.

²¹¹ *Ibid.*, p.69.

Il s'assoit sur son lit, et se met à pleurer, mord dans une pomme pourrie et lui confie : « Je suis un triste cas, un cas unique. La presse du monde entier a les yeux braqués sur moi. Je suis le cas le plus étrange que le monde a jamais vu. Déjà on écrit des articles sur moi dans les journaux... » et le reste de sa phrase demeure incompréhensible. Il mord dans une autre pomme et pleure de plus belle.

Alors elle regarde avec plus d'attention cette voisine de lit et ne voit plus en elle qu'une vieille femme triste et folle²¹².

Il mange une pomme. Celle-ci est traditionnellement associée à la connaissance. L'action de la manger réfère à l'appropriation d'un savoir que la personne ne devrait pas avoir. Cette pomme est pourrie. Elle est donc doublement associée à ce qui nuit à l'humain et renvoie à la connaissance distinctive qui entraîne la possibilité de la mort. Il y a absorption de déchet par l'hermaphrodite qui connaît la nature qui lui est attribuée et la consomme, l'intègre, même si c'est avec tristesse.

Le dégoût mentionné par Zürn suggère qu'elle ne veut pas de la connaissance qu'il possède. Bien qu'elle ait de la difficulté à identifier son sexe, la narratrice l'appelle quand même *il*, illustrant ainsi le besoin de catégoriser. Il déclare qu'il est un cas unique et cela le fait pleurer. L'unicité n'a pas une valeur positive dans son cas parce qu'elle est la cause de sa tristesse et qu'il accepte cette définition de sa nature qui est imprimée dans les journaux, établie par l'écrit. La narratrice le voit ensuite comme une *voisine*, femme triste et folle. Il est alors impossible de savoir s'il s'agit réellement d'un hermaphrodite ou s'il y a plutôt un problème chez la personne qui regarde. La rencontre avec cette personne conduit la narratrice à réaliser qu'elle-même a peut-être perdu l'esprit et qu'elle se trouve dans un hospice d'aliénés. Le refus de mordre une pomme devient alors un refus de s'enfoncer dans le même état que les autres internées, ce qui instaure une distance entre elle et la folie qui l'habitait auparavant et recouvrait son esprit.

Cette expérience de difficulté à reconnaître la nature de l'autre est fréquente pour la narratrice. Ainsi :

Au réveil, son premier regard tombe sur un être ni homme, ni femme. De temps en temps, ce personnage boit à une cruche blanche posée sur sa table de nuit. Comment se fait-il qu'ici à Sainte-Anne, comme là-bas à Wittenau, elle ne sache pas à quel sexe appartient l'être qu'elle a sous les yeux?

Et cette cruche avec le breuvage? Fait-on ici une cure spéciale dont le résultat permettra de savoir précisément si cet être deviendra un homme ou une femme? Elle en est sûre²¹³.

²¹² *Ibid.*, p.69-70.

Elle a de la difficulté à identifier le sexe de l'individu qu'elle nomme en fait le *personnage*, comme s'il n'était pas réel, était une fiction. Le fait que l'être boive le breuvage lui fait penser qu'il y a peut-être un traitement caché qui transforme les malades dans un sexe désiré et imposé. La transformation se fait par l'intermédiaire d'une substance, contenue dans une cruche, qui est absorbée. Ce soupçon traduit une inquiétude par rapport au traitement reçu, qui vise selon elle une transformation complète de la personne à son insu, c'est-à-dire qu'elle inclut le corps plutôt que d'avoir un effet seulement sur son esprit. Ce n'est effectivement pas seulement l'identité qui est malléable dans sa peur. Le corps, sa forme extérieure, l'est également. Elle note en même temps que sa confusion par rapport au sexe des êtres existe déjà depuis un certain temps.

La narratrice pense que cette imposition de changement de sexe s'étend aussi aux personnes qu'elle connaît. Elle raconte :

Au bout d'une heure elle s'endort. Mais tout de suite avant, elle entend, dans les étages supérieurs, son amie à l'allure masculine crier d'une voix forte et angoissée : « Non ! » Elle sait ce que cela signifie; l'amie est devenue folle elle aussi, et on l'a amenée à Sainte-Anne, où, sous l'action des piqûres et sous le contrôle des médecins, elle va lentement se transformer en homme. Son « Non ! » est une protestation contre cette transformation. Elle suppose que Bellmer aussi a été interné à Sainte-Anne pour se changer, après le traitement auquel on le soumet, en femme.

Ce changement de sexe semble apporter certains dangers avec soi²¹⁴.

Le changement de sexe est donc ressenti comme une menace venant de l'extérieur et pouvant être imposée. Il est menaçant, à la fois pour les autres et pour soi. Bellmer est l'homme avec qui elle était en relation depuis des années. Son changement de sexe a des implications pour elle. Ce sont plusieurs personnes de son entourage qui vont être transformées. Il y aurait ainsi perte d'elle-même, de son identité, du moins, de son enveloppe physique, mais aussi de l'environnement social qui la structurait jusqu'alors.

Cette crainte traduit la fragilité de l'identité et de ce qui la forge ou la stabilise. Il s'agit d'être transformé en son opposé, comme si le corps était malléable. Or le corps est plus souvent conçu comme une structure relativement rigide ne subissant que quelques altérations allant de pair avec l'âge, à moins d'un accident. Elle croit donc en une sorte de substance magique qui peut le transformer. Il y a alors une dépersonnalisation liée à la

²¹³ *Ibid.*, p.143-144.

²¹⁴ *Ibid.*, p.198.

perte de la forme de celui-ci. Elle pose problème parce que c'est par le corps que se font les perceptions qui vont ensuite à la conscience. Ainsi : « pour que la conscience soit possible, il faut que nous nous distinguions du monde et par conséquent que nous ayons un corps limité »²¹⁵. Il existe, pour tout le monde, un décalage entre le naturel et le social. Une personne doit se ressentir comme un tout limité, mais vit en même temps dans une société qui affecte la perception qu'elle a d'elle-même et de son corps. Cette influence modèle et travaille les limites de l'enveloppe charnelle dans la représentation qui en existe dans la pensée d'un individu.

Pour la narratrice de Frame, ce sont le temps et le manque de soins endurés dans cet établissement, plutôt qu'un complot ou une substance, qui conduisent le corps à adopter des traits masculins. Elle dit : « My hands my hands are not clean the bitten fingernails ingrained with dirt and my beard that began to grow when I was in Lawn Lodge grows more quickly now, yet no one, I think, suspects that I have a beard »²¹⁶. Elle nomme les parties de son corps. Il y a répétition, comme pour s'assurer que ce sont bien ses mains. Les mains sont sales et les ongles crasseux. Elle passe ensuite de la saleté à un trait physique qui, sur une femme, relève de l'abjection, de l'entre-deux : la barbe. Ils sont posés comme équivalents. En plus de la saleté de ses mains et de ses ongles, elle a donc une barbe qui est ressentie comme une honte qu'il faut dissimuler aux autres. Elle est envahie par de l'autre, devient abjecte et le processus s'accélère. L'apparition de traits physiques devant normalement appartenir à l'autre sexe menace l'identité en raison du rôle que joue le corps dans la formation de l'image de soi. Il ne s'agit pas ici d'être né dans un corps dont le sexe ne correspond pas au genre qui l'habite, mais d'une transformation se produisant une fois l'âge adulte atteint et l'identité forgée. Elle est envahie par de l'autre et doit vivre avec celui-ci.

La femme à barbe est un phénomène de foire, une *curiosité* de la nature, montrée comme spectacle. Les fous subissent également ce traitement de monstration, sont présentés et regardés comme des anomalies, des *cas* qui diffèrent de la norme. La narratrice de Leonora Carrington, peintre et romancière ayant été internée, trouve cependant sa barbe plutôt vaillante, brave, même si elle doit déplaire aux autres. Elle dit :

²¹⁵ SECHEHAYE, M.A. *Journal d'une schizophrène*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p.128.

²¹⁶ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.199.

« Indeed I do have a short grey beard which conventional people would find repulsive. Personally I find it rather gallant »²¹⁷. Elle pense ainsi que sa barbe lui plaît parce qu'elle n'est pas conventionnelle. Elle devient un signe de courage plutôt qu'une honte. L'acceptation de cette barbe représente sa position par rapport au social. Cela signifie qu'elle peut vivre en ne faisant pas partie des catégories admises.

L'image de la femme à barbe remet en question la stabilité du genre et les signes utilisés pour départager les sexes. Elle pose également le problème de l'identification de cette créature, ainsi que de ce qui constitue la pensée qui l'anime. La créature hybride est souvent conçue comme monstrueuse ou rejetée parce qu'il y a en elle mélange des genres et/ou des ordres alors qu'une grande part de l'activité de l'esprit humain est de définir pour classer, séparer et se différencier. La créature hybride est alors inclassable et ne fait pas partie de l'ordre du monde même si elle existe en son sein. Elle effraie. Les individus qui ne correspondent pas aux divisions, qui sont jugés *anormaux*, se trouvent régulièrement écartés ou placés dans une catégorie qui ne leur convient pas et à laquelle ils se trouvent soumis de force. Une fois exclus et limités de la sorte, il est très difficile pour eux de réintégrer le groupe social s'ils le désirent.

La perte d'identité liée à l'apparition de traits appartenant à l'autre sexe s'étend et devient un état où les êtres décrits dans ces textes, après ne plus avoir été ni homme ni femme, ne sont plus tout à fait humains. Il y a désintégration des identités et de l'aspect physique. Istina Mavet décrit ainsi la différence entre les patientes de l'hôpital et les femmes qui les visitent :

Their faces showed fear, loneliness, exasperation, resignation, sympathy; looking from visitor to patient you could not tell immediately which was which until you tracked down the "set" look in the face and body of the patient, as if her whole being, like a human jelly, had been poured into the mold of Lawn Lodge²¹⁸.

La comparaison implique que les patientes semblent être devenues comme une sorte de gelée humaine qui a été transvasée dans un moule ayant les caractéristiques désirées. Il est possible de les distinguer des visiteuses par leur aspect *figé*. Une personne pourrait résister à ces tentatives d'imposition de formes et de comportements, mais pas si elle est devenue *comme* une gelée, laquelle se soumet à la forme qui lui est imposée. Cette comparaison

²¹⁷ CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. Toronto: Hushion House, 1995, p.5.

²¹⁸ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.104.

évoque un moment de liquéfaction avant la reprise d'une consistance et d'une forme imposées par un moule aux limites précises. Transposée sur le plan de l'esprit, cette opération implique qu'il y a eu imposition aux patientes d'un modèle mental fixe qui transparaît sur leurs visages et leurs corps. Le moment liquide correspond à celui du traitement. Cette opération réfute, nie les droits à l'identité et à l'individualité de ces femmes. La gelée est néanmoins qualifiée d'humaine, ce qui laisse un minimum d'espoir. Elle traduit cependant la mise en forme forcée des personnes différentes.

Un des problèmes pour interagir avec elles est le fait que ces patientes se trouvent dans des états qu'il est difficile d'atteindre de l'extérieur, soit parce qu'ils ne sont pas compris, ne peuvent être imaginés ou parce que les êtres s'y trouvant ne communiquent plus. Cela fait dire à Istina :

Sometimes one would surprise a human look on the face of Tilly or Lorna or the others but there was no way to capture it; one felt like an angler who discerns the ripple of a rainbow fish which will surely die if it stays in the foul water. How to trap it without hurting it? But the ripple of humanity may take the form of protest, depression, exhilaration, violence; it is easier to stun the beautiful fish with a dose of electricity than to handle it with care and transfer it to a pool where it will thrive. And it may take many hours and years angling for human identity, sitting in one's safe boat in the middle of the stagnant pool and trying not to panic when the longed-for ripple almost overturns the boat²¹⁹.

L'humanité est si loin dans ces personnes qu'il faut la *surprendre* lorsqu'elle se manifeste sur leur visage. Elles sont comparées à des poissons se débattant dans l'eau sale. Frame utilise la répétition et la comparaison, mais il y a glissement d'un ordre à un autre, entre le poisson et l'humain. La comparaison implique que la part d'humanité qui subsiste dans ces femmes va disparaître ou mourir si elles demeurent dans ces conditions, dans l'eau sale, qui correspond alors à la situation des patientes à l'hôpital. Il faudrait les changer de milieu pour améliorer leur état. Istina note que le reste d'humanité peut prendre, lorsqu'il se montre, des formes effrayantes et difficiles à maîtriser. Ces manifestations violentes, ainsi que l'état dans lequel les patientes se trouvent, ont pour conséquence que le personnel va s'adapter d'une façon ou d'une autre, le plus souvent en adoptant des moyens de contrôle tout aussi violents afin de maîtriser les patients, par exemple l'électrochoc qui *assomme* le beau poisson. La recherche de l'humanité est comparée à la pêche par l'intermédiaire d'une métaphore filée. Cela implique qu'il y a quête d'une vie cachée dans les

²¹⁹ *Ibid.*, p.167-168.

profondeurs, qui se dérobe à la vue, est recouverte par autre chose. Le surgissement de celle-ci est menaçant et souligne la possibilité de faire tomber le pêcheur dans l'eau sale en renversant son bateau. Il y a un danger pour la vie de la personne qui veut intervenir, ce qui risque de l'empêcher de le faire.

Les transformations que vont subir les nouvelles infirmières sont cependant très radicales. Istina dit d'elles : « They were learning to give orders that would be obeyed promptly, and to push into line the wandering herd »²²⁰. C'est donc avec des ordres, plutôt qu'avec de la patience, qu'elles vont faire avancer le *troupeau* de force et en ligne droite. La notion de troupeau fait perdre leur individualité aux patientes. Elles font partie d'un groupe dirigé. L'image du troupeau implique encore une fois que les patientes sont perçues comme des animaux. L'une des explications de cette transformation dans la façon de concevoir des infirmières est la dichotomie entre la raison et son absence, ainsi que celle entre l'humain et l'animal. La raison ayant longtemps été pensée comme étant le propre de l'humain, ceux chez qui elle est altérée ou différente se retrouvent alors exclus de l'humanité et traités selon des principes qui correspondent à d'autres ordres.

Même après une *guérison*, un retour à la vie *normale*, il y a des souvenirs de cet état de glissement vers l'animal qui survivent au départ de l'hôpital comme s'ils étaient devenus des parties de l'identité. Istina mentionne :

I could not stop thinking of the people of Ward Two—Brenda, Zoe, Mona, Maudie, the total alienation of Esme, her sitting alone in a puddled corner, her striped dress over her head, no pants on, her feet bare, her black eyes gleaming in her pale face through the slits in the front of her dress; the animal cries, the bird speech²²¹.

Les souvenirs qu'elle conserve des patientes sont des comportements relevant une fois de plus davantage de l'animalité que de l'humanité, particulièrement sur le plan du langage qui devient alors plus près des cris ou du langage des animaux et des oiseaux. Elle note qu'elle est incapable d'arrêter d'y penser. Cela implique qu'elle porte toujours ces images en elle. Elles ont imprégné son esprit et le dominant. La perte d'humanité, ainsi que des caractéristiques physiques jusqu'alors définissantes et les traitements qui poussent vers l'animalité, engendrent une autre forme de représentation de soi problématique.

²²⁰ *Ibid.*, p.56.

²²¹ *Ibid.*, p.244.

Les monstres

À force d'être traitées comme des êtres n'étant pas tout à fait humains, les internées présentées dans ces textes vont adopter certaines caractéristiques, physiques ou mentales, appartenant à d'autres groupes vivants, ou encore se comparer à ces groupes, particulièrement les animaux et les insectes, parfois même des monstres. Elles utilisent des tropes, des images langagières complexes, pour approcher une traduction de ces états qui resteraient sinon innommables. La personne *anormale*, différente, peut effrayer. Une des façons de se soustraire à ce qui est inhabituel est de l'éliminer ou encore de le soustraire à la vue, et ce, que l'anomalie soit physique ou mentale. L'internement apparaît, dans ce contexte, comme une façon idéale de retirer le jugé *anormal* du social, de le rendre moins menaçant ou dangereux. Cet enfermement oublie cependant qu'il exclut alors des individus de la définition de ce qui est humain. Les tropes présents dans cette section sont à interpréter comme une intériorisation de ce rejet, de ce *perçu et classé* comme indésirable. Ils sont également une tentative de le nommer et de le comprendre.

Mary Douglas écrit :

It seems that if a person has no place in the social system and is therefore a marginal being, all precautions against danger must come from others. He cannot help his abnormal situation. [...] With no rite of aggregation which can definitively assign him to a new position he remains in the margins, with other people who are similar credited with unreliability, unteachability, and all the wrong social attitudes. The same goes for persons who have entered institutions for the treatment of mental disease. So long as they stay at home their peculiar behaviour is accepted. Once they have been formally classified as abnormal, the very same behaviour is counted intolerable²²².

Ce passage traduit bien le geste d'écartement qui place l'individu différent hors du social. Il y a décret d'une différence. Douglas note également la difficulté de réintégrer le social. La littérature peut jouer le rôle de ce rituel d'introduction. En écrivant, la personne retrouve un droit de parole et la possibilité d'établir des liens avec d'autres consciences. Ce qui est écrit diffuse les états d'aliénation ressentis ou encore imposés, les présente à l'autre tout en les dénonçant.

L'un des éléments qui contribue à cette perception de soi comme étranger, monstrueux, est le traitement par électrochocs tel qu'il est décrit par les narratrices. Esther

²²² DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, p.97.

Greenwood avait comparé son effet sur l'esprit au fait d'être effacé d'un tableau comme de la craie, montrant ainsi la fragilité de l'esprit et l'effet du traitement qui efface ce qui était inscrit, en faisant une surface vierge, prête pour de nouvelles inscriptions. Istina Mavet raconte cette expérience un peu différemment, mais certains points demeurent communs :

I can hear someone moaning and weeping; it is someone who has woken up in the wrong time and place, for I know that the treatment snatches these things from you leaves you alone and blind in a nothingness of being and you try to fumble your way like a newborn animal to the flowing of first comforts; then you wake, small and frightened, and the tears keep falling in a grief that you cannot name²²³.

Elle compare l'effet de ce traitement à se retrouver dans le même état qu'un animal naissant, c'est-à-dire un être n'ayant pas les mêmes capacités ou limites, ni le même type de conscience que l'humain. Un animal nouveau-né est non seulement un animal, mais un animal fragile n'ayant aucune expérience du monde. Cela implique que le traitement enlève une part d'humanité et rend une certaine *virginité* à l'esprit comme dans l'exemple du tableau et de la craie présent dans le roman de Plath.

Bien que ce sentiment provienne probablement aussi de la vulnérabilité liée au fait de devoir subir sans pouvoir s'opposer, ce qui a cet effet est la perte des repères spatio-temporels et d'autres éléments, qui permettent au sujet de savoir où il est et qui il est, qu'ils entraînent. Or, Oettli-van Delden résume Bakhtine en disant : « It is because of our unique location that we can construct a Self at all. If we feel that we have no place, no vantage point, then the construction of the Self becomes impossible »²²⁴. Ce que Bakhtine écrit est : « Dans la vie, après s'être vu soi-même par les yeux d'un autre, on opère toujours un retour en soi-même et l'événement ultime, celui qui, dirait-on, résume le tout, s'accomplit toujours dans les catégories de sa propre vie à soi »²²⁵. La conscience d'être une personne est donc nécessaire. Si elle disparaît, la personne perd sa vie psychique et sa possibilité d'entrer en contact avec le monde.

La perte des notions de temps et d'espace, liée à la confusion résultant du traitement, poserait alors problème. Comment construire un Moi à partir de rien? Le Moi est-il alors détruit? La construction serait impossible à moins d'un rétablissement de

²²³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.24.

²²⁴ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.36.

²²⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. « *L'auteur et le héros.* » *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p.38.

l'environnement et de la temporalité. Le passage de Frame sous-tend qu'il y aurait en même temps perte de la capacité de nommer qui est le propre de l'homme. Ce qui ne peut être nommé est du registre de l'émotion, soit la peine, le chagrin. La souffrance n'est pas unique à l'humain, mais il peut généralement lui donner un nom, la saisir, avoir une prise sur elle dans le langage. Le rapport au langage est donc également affecté par ce traitement. L'espace dans lequel le Moi se forme n'est cependant pas toujours conçu comme un rien ni comme un hôpital. Chez Plath, il était une cloche de verre alors que chez Frame, il ressemblait davantage à une étable et les caractéristiques de ces milieux s'étendaient à l'esprit des narratrices y évoluant, les contaminant, les informant et les structurant.

La comparaison des effets des électrochocs ne s'arrête par contre pas à l'animal. La narratrice ajoute un peu plus loin : « Then I rise disembodied from the dark to grasp and attach myself like a homeless parasite to the shape of my identity and its position in space and time »²²⁶. Elle se sent comme un parasite sans maison, sans organisme à parasiter, qui émerge désincarné du noir, de l'indéfini. Le corps est alors disparu. Un parasite est un « Organisme animal ou végétal qui vit aux dépens d'un autre (appelé *hôte*), lui portant préjudice, mais sans le détruire (à la différence du prédateur) »²²⁷. La comparaison implique alors la définition de ce type d'organisme, ainsi que l'imagination de ce qu'il peut ressentir. Elle se sent comme le parasite de la forme de son identité, donc celui d'une entité immatérielle. Son ancien moi se prend et s'attache, comme un parasite refusant de mourir, au nouveau moi que les médecins tentent de forger. Or, cette créature est plutôt conçue comme indésirable. Cela implique qu'elle sent alors que sa personnalité antérieure est indésirable. Elle ne veut cependant pas la perdre. Il y a également présence de deux Moïs, mais d'une seule volonté.

Les électrochocs deviennent un moment qu'Istina craint énormément, mais ils ne sont pas le seul traitement associé à la possibilité d'une *chute* dans l'animalité. Elle explique :

I could no longer control my fear; it persisted and grew stronger and day after day I made myself a nuisance by asking, asking, asking if they were planning to give me E.S.T. or to do anything terrible to me, to bury me alive in a tunnel in the earth so

²²⁶ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.26.

²²⁷ Le Petit ROBERT. 2011. Parasite : p.1802.

that no matter how long I called for help no one would hear me, to remove part of my brain and turn me into a strange animal who had to led about with a leather collar and chain and wearing a striped dress²²⁸.

La lobotomie, désignée ici indirectement par le fait d'enlever une partie du cerveau, a pour effet de placer les patients dans un état pouvant être dit enfantin dans lequel tout doit être réappris. L'enfant est aussi un être qui n'est pas toujours exactement reconnu comme humain. Il est en route vers l'homme, vers l'adulte. Il est cependant curieux de constater que ce sont les traitements qui devraient rapprocher les malades de l'état d'un être humain pouvant être dit *sain* qui ont plutôt pour effet de causer une détérioration de leur condition ou qu'ils soient perçus comme tels. La narratrice craint cette transformation au point de s'imaginer comme devenant un animal étrange devant être enchaîné. Cet enchaînement réfère aux anciens traitements des aliénés avant les réformes de Philippe Pinel. Le costume rayé évoque celui du prisonnier qui est également un individu placé dans l'abject puisqu'il est écarté du social parce que considéré comme nuisible et menaçant pour celui-ci. Il y a alors un glissement qui se produit dans l'esprit et dans le texte et l'image produite n'est plus simplement une comparaison avec un animal. La possibilité d'en devenir un existe littéralement, et ce, même s'il y a conservation de l'enveloppe humaine.

Emma Santos raconte une expérience similaire. Elle décrit comment elle se sent alors qu'elle est sous observation à l'hôpital :

Des cafards circulent sur le carrelage. Un vieux cafard se traîne. Elle s'allonge sur le sol comme un insecte. Elle est insecte. Trois paires de pattes et deux paires d'ailes. Un insecte observé au microscope par un savant vicieux, un maniaque qui la maintient prisonnière entre deux lames de verre. Trois paires de pattes... Il lui manque deux pattes, c'est pour ça qu'on l'observe, un phénomène²²⁹.

Elle copie ce qu'elle observe dans son environnement qui est sale, peuplé d'insectes. Le fait de faire comme l'insecte la transforme en insecte. Il y a ainsi comparaison, puis métaphore. L'imitation et la création de liens deviennent des procédés qui ont la capacité de transformer. De plus, elle se compare non seulement à un insecte, mais à un insecte anormal. Elle n'a que deux paires de pattes alors qu'elle devrait en avoir trois. Cela implique un sentiment d'être différente, inadéquate, qui est très fort. Un insecte est une forme de vie antérieure à l'homme, souvent considérée comme inférieure et nuisible. Le

²²⁸ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.100.

²²⁹ SANTOS, Emma. *la loméchuse*. Paris : *des femmes*, 1978, p.62.

fait de se concevoir comme tel traduit une perception de soi négative. L'insecte est cependant également un être qui survit mieux que l'homme à plusieurs épreuves et dont il peut apprendre. Elle pourrait alors appartenir à une forme de vie se situant au-delà de l'humain, en étant à la fois insecte et femme. Le médecin qui la traite est quant à lui comparé à « un savant vicieux, un maniaque », ce qui traduit le sentiment négatif qu'elle éprouve par rapport à lui et la façon dont il la traite.

Dans un autre livre, elle se décrit encore comme un insecte, mais aussi partiellement comme une machine. Elle explique :

J'ai dû leur faire peur. Frappée d'un goitre monstrueux en plein vingt ans, les yeux exorbités, je connaissais la douleur du corps, tout le poids du corps. Mon cœur avait un bruit métallique inquiétant. Ils ne me trouvaient plus humaine. J'étais une sorte d'insecte poussant en avant son œuf goitreux avec des pattes grises. Et puis je parlais. Ce n'est pas rassurant un animal avec la parole. Face à eux, le discours d'une bête²³⁰.

Le goitre est décrit comme extérieur à son corps, alors qu'il devrait lui être attaché. Elle le pousse devant elle avec des pattes plutôt qu'avec des mains. Il est désigné comme un œuf goitreux. Un œuf est un corps dont une vie devrait émerger, alors il reste une forme d'espoir de transformation ou de vie au-delà de cet état. Elle ne le voit cependant pas comme une partie d'elle, même s'il est en elle. Il y a une comparaison avec l'insecte même sans l'emploi d'un terme comparatif direct. Elle confirme donc le fait que les autres ne la rangent plus dans la catégorie des êtres humains. Elle est une créature qui rassemble en elle le naturel et l'artificiel et qui se compose de parties de femme, d'animal, d'insecte et de machine. La seule caractéristique humaine qu'elle conserve est la parole, mais elle identifie celle-ci comme étant celle d'un animal. Elle se décrit encore ailleurs comme ayant « Des yeux exorbités et tristes comme une bête plus de la même race »²³¹. Emma Santos raconte dans *la loméchuse*, comment un accident de voiture l'ayant presque décapitée dans l'enfance, explique la présence de la cicatrice à sa gorge. Elle écrit également, dans *L'itinéraire psychiatrique* qu'elle est traitée pour la maladie de Basedow, ce qui explique l'apparition de certaines de ces caractéristiques physiques, dont un goitre et des yeux exorbités, qui font, liées à la situation d'observation qu'implique l'hôpital et dont témoignait la métaphore de la cloche de verre, qu'elle se décrit comme ne se sentant pas

²³⁰ SANTOS, Emma. *Le Théâtre d'Emma Santos*. Paris : *des femmes*, 1976, p.17.

²³¹ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.43.

tout à fait humaine, ou, du moins, pas observée comme si elle l'était. Elle écrit en fait être morte au moment de l'accident. Dans le passage cité précédemment, la maladie lui reste extérieure comme l'indique l'image de l'œuf qu'elle pousse. Son apparence et ses conditions de vie s'étendent néanmoins au psychologique et le transforment.

Janet Frame retrouve cette comparaison avec l'insecte dans son autobiographie, mais cette fois-ci au sujet de la définition de son diagnostic qu'elle commente ainsi :

Shizzophreenier. A gradual deterioration of mind. Of mind and behavior. What would happen to me? No cure. Gradual deterioration. I suffered from *shizzophreenier*. It seemed to spell my doom, as if I had emerged from a chrysalis, the natural human state, into another kind of creature, and even if there were parts of me that were familiar to human beings, my gradual deterioration would lead me further and further away, and in the end not even my family would know me²³².

Le retour vers l'humain ne semble pas possible et le nouvel état est conçu comme une détérioration, à la fois de l'esprit et du comportement, plutôt qu'une gradation, une évolution, qui est suggérée par l'image de la chrysalide qui est le lieu de transformation de la chenille en papillon. Elle compare la maladie au fait d'être devenue inhumaine. Ce commentaire de Frame soulève la question de la place dans le monde qu'occupera une telle *créature* lorsque même ses proches ne seront plus en mesure de la reconnaître. Cette place existe-t-elle? La déformation du nom de la maladie, du mot schizophrénie, souligne le fait qu'il l'effraie, combien cette maladie lui est étrangère. Elle l'est au point où elle est incapable de la nommer correctement ou qu'elle ressent le besoin de lui trouver une appellation qui évoque à la fois la maladie, son étrangeté et la peur qu'elle provoque.

Ces transformations des patients vers un état plus près de l'animal ont pour conséquence qu'Istina affirme :

And I wanted to be alone; away from the noisy screaming people and the sad spectacle of their behavior. In the end those in the dirty room were mere nicknames, like the people of Lawn Lodge. There was Tilly who lived and moved in a perpetually crouching position, who never spoke but ate voraciously, her eyes glittering with a secret fire, her nose drooped to meet her chin giving her a witchlike appearance. Where was the former Tilly, the wife and mother of three children? How can people vanish without a trace and still be in the flesh before you²³³?

La narratrice se présente davantage comme une spectatrice de cet état que comme quelqu'un qui le vivrait également. Cette position implique une distance, le fait qu'elle

²³² FRAME, Janet. *An Autobiography*. New York: George Braziller, 1998, p.196.

²³³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.167.

n'est pas encore dans cet état à ce moment du texte. Les autres femmes semblent aller vers l'indifférencié et disparaître ou prendre l'apparence de sorcières, autres créatures de fiction. Les sorcières sont des femmes dont les pouvoirs effraient. Leur apparence est souvent repoussante. Elles sont des êtres persécutés et craints, comme le sont les malades mentaux, ce qui motive la comparaison en plus de l'apparence physique. Ce passage implique aussi que les femmes de la chambre sale ne sont pas des personnes. Elles n'ont plus d'identité. Leurs prénoms, qui devraient appeler cette identité, ne sont plus utilisés. Elles sont plutôt désignées par des surnoms n'en exprimant qu'un aspect qui la réduit. Istina émet également l'idée qu'il est possible de disparaître tout en continuant à exister en chair et en os, comme si la personne pouvait désertier son corps qui reste cependant présent. Où va l'esprit alors? Qu'est-ce qui habite ce corps?

Toutes ces images suggèrent que les femmes internées deviennent des monstres. Le monstre est souvent un assemblage de parties provenant d'origines différentes. Il n'est pas tout à fait humain, parfois pas du tout. Il peut avoir des capacités ou particularités autres que celles humaines. Ses actions sont cependant comprises en termes humains. Il entraîne à la fois la fascination et le dégoût. Il est abject parce qu'inclassable et hors du social. Des représentations de ces créatures hybrides se trouvent dans les dessins d'Unica Zürn et d'Emma Santos. Chez Zürn, les dessins représentent surtout des êtres composés de parties provenant des animaux, des humains et des insectes. Ils sont des formes confuses et mélangées qui pourraient provenir d'univers marins ou microscopiques : de ce qui est indiscernable à première vue. Il y a parfois présence de visages, mais avec des corps qui suggèrent des céphalopodes qui sont des créatures qui proviennent de l'indifférencié et de l'archaïque. Zürn compare d'ailleurs une patiente qui a des crises de fureur érotique aux céphalopodes dessinés par Hans Bellmer. Elle dit :

Dans les attitudes qu'elle prend (au moment de la jouissance) cette malade ressemble à un de ces étonnants céphalopodes tels que Bellmer en a souvent dessinés : la femme faite de tête et de bas-ventre, les bras remplacés par des jambes, ce qui signifie qu'elle n'a plus de bras. Il ne lui manque pas même la langue que tirent les céphalopodes de Bellmer et qui a quelque chose de révoltant²³⁴.

Les comportements, les poses de cette femme, la rendent inhumaine. L'image du céphalopode envahit vraiment la façon de concevoir le monde de Zürn au point où elle lui

²³⁴ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.196-197.

fait comparer des personnes vivantes aux œuvres d'art de son compagnon. Les créatures qu'elle dessine sont aussi des humains hybrides et parfois hermaphrodites ou androgynes.

L'androgynie est une personne dont l'apparence prête à confusion. Certains des êtres montrés présentent effectivement l'ambiguïté entre l'identité d'homme ou de femme. Il s'agit de la même question du changement de sexe ou de l'impossibilité de le déterminer qui est abordée plusieurs fois dans le texte de Zürn, par exemple lorsqu'elle parle de son amie à l'allure masculine. L'implantation de membres animaux à l'homme peut aussi impliquer que l'homme gagne des capacités ou particularités qui relèvent normalement de l'animal et qui sont considérées comme un *atout*. Cette dynamique peut osciller entre les deux sens, vers l'évolution ou la régression, mais elle tend plutôt vers la régression dans les textes de l'internement.

Zürn présente enfin, dans ses dessins et peintures, des créatures qui tiennent à la fois du reptile et de l'insecte. L'insecte est ce qui survit à tout. Le reptile est la créature qui peut tout épouser par la mobilité de son corps. Ces créatures se trouvent sur un sol craquelé, fissuré, instable. Ses toiles contiennent parfois des formes indifférenciées, des amoncellements de visages et d'yeux qui participent les uns des autres. Il y a enfin une grande importance de l'œil et du regard dans ces dessins. Le visage y est constamment en train de se défaire ou alors d'autres visages naissent en lui et s'y juxtaposent ou superposent. Cela est problématique parce que le visage est conçu comme le signifiant de qui est l'individu. C'est à partir de lui que les personnes *lisent* l'autre devant elles. Ces dessins supposent que quelque chose est en train de s'effriter à l'intérieur ou que l'identité est multiple et cela se traduit dans les traits. Cette perception différente était également présente dans le texte de Kaysen. Elle se traduisait par une diminution de la possibilité de discerner les visages les uns des autres, comme si, lorsque le statut humain était quitté ou refusé, cela entraînait également une diminution de la capacité de reconnaître les autres et d'identifier leurs limites.

Les dessins d'Emma Santos participent du même registre. Ils semblent provenir de cultures antérieures. Ils présentent souvent une femme avec un enfant dans son ventre, peut-être à cause des nombreux avortements subis par Santos. Sa tête est réduite et décollée de son corps. Il y a du sang ou du feu qui sort par le cou tranché. La couleur dominante y est le rouge, qui traduit une violence faite sur le corps et parfois sur celui des

autres par l'image d'une femme (quelquefois femme-dragon) qui mange des humains. Cette assimilation de l'autre est également un fantasme qui relève de l'abjection, par la crainte d'être incorporé ou de s'engouffrer jusqu'à perdre son identité dans le corps de la mère.

La comparaison avec l'animal entraîne des modifications dans la perception de soi telle qu'elle est représentée dans ces textes. Les transformations montrées dans ces écrits, toiles et dessins ne s'arrêtent cependant pas à l'impression de devenir un monstre. Elles peuvent aller encore plus loin dans la perte d'humanité, par exemple dans l'acceptation de l'ingestion du déchet et des conséquences que cela risque d'entraîner.

Devenir un sac de chair

Dans les textes des écrivaines ayant été internées, le corps est caractérisé par un rapport étroit avec les déchets et les immondices. Ce rapport peut être décrit à la fois par le fait de vivre dedans, de vivre en l'incorporant et d'en être. Le corps y est conçu selon plusieurs éléments classés comme relevant de l'abjection que sont les excréments, les règles, la pourriture, la viande et la mort, de même que par des associations avec les animaux et les insectes. Les matières habituellement rejetées vont parfois devenir réconfortantes plutôt que dégoûtantes, et ce, en partie parce que les internées s'y reconnaissent.

Bataille dit que

La crasse, la morve, la vermine suffisent à rendre ignoble un enfant en bas âge, alors que sa nature personnelle n'en est pas responsable, mais seulement l'incurie et l'impuissance de ceux qui l'élèvent. L'abjection générale est de même nature que celle de l'enfant, étant subie par impuissance en raison des conditions sociales données : elle est formellement distincte des perversions sexuelles dans lesquelles les choses abjectes sont recherchées et qui relèvent de la subversion²³⁵.

La situation de l'enfant recevant des soins insuffisants peut être transposée comme étant celle des patients de l'hôpital psychiatrique. L'abjection dépend, dans ce contexte, des normes sociales qui encadrent, isolent et rejettent le malade ou le réduisent à un statut inhumain. Celui-ci est alors classé dans l'abject et forcé à le côtoyer parce que les autres ne

²³⁵ BATAILLE, Georges, « *L'abjection et les formes misérables.* » *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940.* Paris : Gallimard, 1970, p.219.

savent pas comment l'inclure dans la société. Cette situation a des effets sur la position du sujet par rapport à l'abjection.

Là où il serait possible de s'attendre à un dégoût par rapport aux déchets qui jonchent l'intérieur et l'extérieur des personnes ayant été internées, la limite s'effrite et ce qui aurait autrefois été répugnant ne l'est plus autant, sans qu'il y ait cependant recherche de ce qui est abject. Il peut y avoir association, voire identification avec lui. Il ne s'agit pas de provoquer le renversement d'un ordre, mais d'être jeté hors de celui-ci et de devoir trouver une façon de vivre autrement. Les comparaisons qui vont qualifier les choses agréables paraissent tout de même suspectes. Istina Mavet raconte son expérience d'un caramel :

The toffees always had the same taste, of dark swampy syrup that made one feel sick and at the same time gave comfort. Although I longed to, I never joined the scramble, and viewing it from the outside, was filled with disgust that the staff had so far forgotten that the people in their charge were human beings, as to treat them like animals in a pen at the zoo²³⁶.

Elle est dégoûtée par le comportement des personnes considérées *normales*. Bien que les caramels aient un goût d'eau boueuse, elle précise qu'ils possèdent également le pouvoir de reconforter. Ainsi, ce qui devait être confiserie réjouissante devient un bonbon douteux et potentiellement dégoûtant. Il y a donc à la fois l'impression d'être malade et un reconfort qui est trouvé dans la répugnance qui se transforme. De plus, ce qui devait être un moment de plaisir et d'anticipation positive, la distribution, devient une autre façon d'humilier les patientes en les traitant comme les animaux d'un zoo. Le zoo est la monstration de la vie sauvage emprisonnée. Istina évoque la cage qui rejoint l'emprisonnement des patients. L'hôpital psychiatrique contient des *curiosités* de la société, elles aussi enfermées, limitées, retirées de leur milieu et forcées de vivre dans des conditions imposées. Istina raconte enfin à quelles extrémités la faim l'a conduite:

More often I seized in one hand a slice of bread from the bin and delved honey from a large tin, pasting it, ants and all, with my fingers across the bread, and thrusting the whole in the sweaty hollow under my arm, and withdrawing it and eating it, salt and sweet and gritty, in the quiet of my room²³⁷.

²³⁶ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.98.

²³⁷ *Ibid.*, p.98.

Elle absorbe ainsi une nourriture, qui semblerait abjecte à pratiquement n'importe qui, dans le calme de sa chambre. Il y a absorption en soi de quelque chose de souillé. La nourriture aide le corps à se constituer. Le déchet est normalement rejeté. Là, il est ingéré. Cette absorption du déchet comme nourriture conduit à une perception du corps et, par extension, de l'esprit de celle qui l'habite, comme étant également constitués de déchets.

Le dégoût n'existe plus vraiment pour ces femmes qui n'ont pas réellement le choix d'y être confrontées et de le dépasser en y étant englouties. Kristeva souligne que « Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection »²³⁸. Cette barrière est ici brisée par nécessité et elle a des conséquences pour l'esprit. Mary Douglas écrivait en ce sens dans *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, que, pour le peuple Nyakusa, la saleté et la folie sont associées. Les fous sont ceux qui mangent la saleté. La folie, en menant à la malpropreté, serait pour eux une sorte de mort. La peur extrême de la souillure est, dans certains cas, une autre manifestation de ce rapport entre propreté et santé mentale. Emma Santos confirme cependant le côtoiement et le lien entre la saleté et la maladie mentale : « La folie c'était une petite fille muette qui était restée un mois au lit sans se laver. Une ambulance était venue pour l'emporter à l'hôpital psychiatrique. Elle sentait mauvais. Je décide : la folie c'est être sale »²³⁹. Il y a de nombreux liens entre la folie et la saleté, particulièrement celui qui concerne le fait de mettre à l'écart, de rejeter. La saleté correspond à un manque d'hygiène qui peut entraîner la mort. Elle s'oppose à la propreté tant factuelle que métaphorique. La saleté et la folie mettent en péril les normes sociales et présentent un risque de mort littérale ou figurée, ce pourquoi elles sont considérées comme menaçantes.

Kristeva écrit que les « déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre »²⁴⁰. La mort est un moment où le sujet disparaît. Ce n'est cependant pas exactement ce qui arrive aux personnages de ces livres. Ils présentent des subjectivités altérées et promènent des corps qui sont eux-mêmes au bord du pourrissement. Istina raconte le nombre important de plaies ouvertes que les patientes avaient :

²³⁸ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.10.

²³⁹ SANTOS, Emma. *La punition d'Arles*. Paris : Stock, 1975, p.79.

²⁴⁰ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.11.

I sat on the veranda or hobbled about the yard, for I had an infected foot; many people had infected limbs and there was a constant going and coming on the battered wooden stairs to have our bandages fixed and our injections of penicillin. I belonged now to the raging mass of people and the dead lying, like rests in the music, upon the ground²⁴¹.

Elle appartient à la masse enragée des personnes et des morts étendus par terre. Il s'agit d'un pléonasme insistant sur le fait qu'ils traînent sur le sol, ne sont pas debout comme les vivants. Ces morts sont un amas indéterminé de gens, une masse et non plus des individus. Elle fait une comparaison entre l'état de ces êtres et une suspension du tempo dans la musique, comme si leur condition modifiait un certain rythme, probablement celui de la vie *normale*. Plusieurs femmes ont des blessures qui ne guérissent pas. Elles risquent l'infection, se retrouvant ainsi en danger de mort. Istina a même l'impression de se liquéfier par sa plaie. Elle dit : « I have a taste in my mouth of musty cloth and I am picking at the sore on my hand that grows a scab each day like the cover of a well with myself oozing out of it »²⁴². La plaie est un trou, une fente, une ouverture, par laquelle elle suinte comme l'eau le ferait d'un puit. Elle est un endroit du corps qui risque de s'infecter, ce qui peut entraîner le pourrissement d'un membre, voire la mort. Le corps devrait être fermé et sain. Il y a altération de son état, dégradation. Elle ne se sent plus *fermée*.

La narratrice de *The Hearing Trumpet* de Leonora Carrington est quant à elle décrite de la sorte alors que ses proches essaient de décider s'ils vont placer la vieille dame en institution ou non : « can hardly be classified as a human being. She's a drooling sack of decomposing flesh »²⁴³. Elle est un sac radotant de chair en décomposition qu'il est difficile de ranger sous la catégorie d'être humain. Un sac est quelque chose qui contient. La chair est ce qui compose le corps et est contenue par son enveloppe, la peau. Ce sac radote, parle alors que les objets ne le font habituellement pas. Le fait de radoter implique que ses propos n'ont cependant pas beaucoup de sens ou de valeur ou qu'ils sont perçus comme tels. Elle est de la chair en train de pourrir. Pour le corps humain, cela renvoie au cadavre, à la mort. Il s'agit donc d'une morte pouvant parler. Son état est en fait encore plus éloigné du vivant. Elle est de la matière morte, en train de se décomposer, qui parle.

²⁴¹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.107.

²⁴² *Ibid.*, p.118.

²⁴³ CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. Toronto: Hushion House, 1995, p.15.

La pourriture est un état de mélange qui tend vers la mort. Elle peut être liée aux tropes qui réunissent des ordres différents.

Alors qu'elle est dégoûtée à la vue des corps des patients, la narratrice du livre de Zürn commente son envie de rejeter, de se différencier et propose une image allant dans le même sens que celle de Carrington :

Elle pense à un mot entendu il y a longtemps, et qui lui semble renfermer une certaine vérité : « C'est l'esprit qui forme le corps... »

Et elle oublie qu'elle-même a été une pareille montagne de chair morte, hideuse et puante dans ses pires états d'hébétude psychique, de complète dépression²⁴⁴.

Elle ne devait pas être réellement morte, mais l'image de son état qu'elle conserve en mémoire est celle d'une montagne de chair morte, pas d'une personne morte. La mort est partielle. L'utilisation de l'image de la montagne implique la perte de la forme du corps, de l'aspect humain. C'est un amoncellement. Ce n'est pas un corps : c'est de la chair. Cette indifférenciation renvoie à la mollesse, à la putréfaction et à l'animalité. La phrase voulant que l'esprit forme le corps implique alors que l'esprit est devenu comme ce corps. Elle écrivait d'ailleurs, au début du texte, au sujet de sa mère : « Une montagne de chair tiède où l'esprit impur de cette femme est enfermé s'abat sur l'enfant épouvantée. Elle s'enfuit, abandonnant à tout jamais la mère, la femme, l'araignée! Elle est profondément blessée »²⁴⁵. Il y a récurrence de l'image. L'esprit impur de sa mère est enfermé dans cette montagne de chair qui est alors associée plus directement au corps féminin. Cela lui fait peur, la blesse et elle décide d'abandonner ce qu'elle nomme comme des équivalences : la mère, la femme, l'araignée. Cette construction traduit une difficulté avec la maternité et la féminité qui sont alors liées à l'insecte.

L'association de soi avec la viande est aussi assez commune dans ces textes. Susanna Kaysen dit après sa tentative de suicide :

The only odd thing was that suddenly I was a vegetarian.

I associated meat with suicide, because of passing out at the meat counter. But I knew there was more to it.

The meat was bruised, bleeding, and imprisoned in a tight wrapping. And, though I had a six-month respite from thinking about it, so was I²⁴⁶.

²⁴⁴ ZÜRΝ, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.159-160.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.15-16.

²⁴⁶ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993, p.38.

Cette image est très violente. La peau a été enlevée pour découvrir la viande, comme si la jeune femme avait été mise à nu, découverte. La viande qu'elle décrit est tapée, pleine de contusions, elle saigne et elle est emprisonnée dans un emballage serré, comme la jeune femme qui s'y associe. La viande est une vie ayant été tuée, même s'il s'agit d'un animal. L'image utilisée par Kaysen est une déshumanisation passant par l'identification et elle implique une conception de soi et du monde très négatives, relevant de la matière plutôt que de la personne.

Kristeva demande :

Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite²⁴⁷?

Elle affirme donc qu'il est impossible d'être lorsque le cadavre envahit la personne. Ces femmes, en s'identifiant à des déchets, des cadavres ou en assumant des caractéristiques leur appartenant, seraient ainsi de l'autre côté d'une limite. Quelle est cette limite? Le figurable? Le pensable? L'humain? À quoi ressemble l'individu qui porte la mort? Les personnes et personnages présentés dans les textes de l'internement se trouvent dans une position d'écart par rapport au monde qui correspond à une forme de mort sociale, même si leurs corps et leurs esprits continuent leur vie. Les tropes utilisés pour décrire leurs corps indiquent cette mort. Les narratrices parviennent tout de même à affirmer une identité au-delà de ces conditions de vie. Les tropes sont ce qui leur permet de le faire. Ils sont nécessaires pour nommer cette situation particulière où la subjectivité survit à l'envahissement par le cadavre ou l'abject.

Esther Greenwood explique qu'il lui est devenu impossible de s'exprimer normalement. Elle dit : « I tried to speak in a cool, calm way, but the zombie rose up in my throat and choked me off »²⁴⁸. Elle est porteuse d'un zombie, un mort sorti de sa tombe à l'image de celui qui s'accrochait à elle et qu'elle promenait comme un ballon, mais intériorisé. Celui-ci l'empêche de parler. Un zombie est un cadavre pouvant encore accomplir certaines actions relevant du vivant. Il ne peut cependant pas vraiment penser. La pensée est ce sur quoi les traitements reçus ont un impact. Des troubles au sein de celle-

²⁴⁷ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980, p.11.

²⁴⁸ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.121.

ci sont également la cause de l'internement. L'image implique aussi qu'elle est dépourvue de volonté, agit plutôt par instinct. Les images de cadavres, de pourrissement, de vomissement et de cimetière présentes dans le roman dévoilent une conception de soi relevant du registre du mort-vivant et suggèrent qu'elle n'est pas tout à fait humaine. Elle n'est ni vivante, ni morte, mais plutôt entre les deux. Cette image se trouve également dans la poésie de Plath, particulièrement dans le poème *Lady Lazarus* dans lequel elle assume l'identité de Lazare, revenu d'entre les morts et affirme qu'elle possède les neuf vies du chat. Elle s'approprie cette histoire et se représente comme pouvant donc se tuer, ou mourir par accident et revenir à la vie par la suite. Cela implique le sentiment d'un esprit qui est plus fort que la mort. Elle est également, dans ce poème, une créature qui mange les hommes. Bien que partiellement négative, cette image traduit une force extrême qui dépasse l'enveloppe charnelle, la transcende en lui survivant, peu importe le moyen.

Les représentations littéraires des internées dénoncent également l'existence de ces images dans un imaginaire plus large. Cette perception de soi comme mort ou mourant est effectivement partagée par les personnages représentant le personnel des hôpitaux et les membres de la famille de ces narratrices. L'une des infirmières affirme d'ailleurs : « Can't you understand that these people to all intents and purposes are dead? »²⁴⁹. Il est difficile d'imaginer comment les patientes pourraient avoir un quelconque espoir de guérison dans ces circonstances. La mère d'Esther dit quant à elle qu'elle savait que sa fille n'était pas comme *ça*, et répond, quand sa fille lui demande comme *quoi*? : « Like those awful people. Those awful dead people at that hospital »²⁵⁰. Sa mère considère donc les autres patients comme des morts. Ce genre de conception a un effet très négatif à la fois sur les patients et sur les personnes qui les traitent. En dehors d'un minimum d'entretien de la tombe et de quelques visites, les morts sont généralement laissés à l'abandon. Les patients devraient recevoir des soins et de l'attention. Cette façon de les désigner révèle néanmoins ce qui est pensé de leur statut qui devient l'équivalent de celui des morts. Les représentations dominantes que les tropes utilisés dans ces textes révèlent sont donc étroitement liées à la mort et à la perte d'humanité. Certaines narratrices vont cependant proposer d'autres alternatives afin de dépasser cette mort imposée.

²⁴⁹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.105.

²⁵⁰ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.140.

Quitter l'humain

Il y a enfin, dans ces textes, présence d'une volonté de quitter l'humain qui n'est pas seulement imposée par l'environnement. C'est aussi un désir, parce qu'elles se sentent étrangères au monde et aux humains, mais également parce qu'elles sont rejetées par eux. Istina Mavet raconte comment une des patientes de l'hôpital est obsédée par ce qu'elle désignera comme le sujet et l'objet de toute horreur :

I had a vision of those diagrams of tightly packed tubes which appear in advertisements for liver medicines and constipation cures, and I was not surprised that Louise was haunted by the plumbing of the human body, so much that it occupied her thoughts to the point of insanity. At night she could not sleep for thinking of the maze of intestines and the obstinacy of the waste forcing its way out. She was concerned too, she told me, that a drop of acid was enough to "burn the lining of the stomach, eat through the wall." I gave a shudder at the thought of the apparent blowtorch effect, the oxyacetylene gear that lay in our stomachs; I guessed that Louise was living in a horror story more alarming than any found in science-fiction paperbacks; she had discovered the inescapable subject and object of all horror—man himself²⁵¹.

Elle est obsédée par ce qui se passe en elle, par la *plomberie humaine*. Chaque personne tend effectivement à oublier, lors de ses activités quotidiennes, qu'elle est porteuse d'un processus de putréfaction parce que cette pourriture est un signe de la mort qui attend chacun et que cette mort est ce à quoi l'individu s'oppose toute sa vie. Dans ce passage, il y a utilisation d'images de la publicité pour penser la situation plutôt qu'un recours à de vraies images anatomiques. La réalité est aseptisée. Cela établit une distance encore plus grande avec le corps.

Kristeva souligne dans *Pouvoirs de l'horreur*, que, pour accéder à son humanité, l'individu doit intérioriser sa nature abjecte. Il est possible d'effectuer cette intériorisation par la symbolisation de l'abject. Il y aurait alors un problème sur le plan symbolique pour cette patiente incapable de détourner son attention du processus de pourrissement à l'œuvre dans son corps et du risque d'être brûlée vive dont elle est porteuse. La symbolisation lui permettrait d'éloigner l'horreur de la mort en la rendant abstraite. Il s'agit d'un personnage d'une fiction racontant une histoire pour se distancier de ce qui l'horrifie pour ne pas le vivre comme une partie de soi. Elle vit dans un récit d'horreur et non dans la vie. Dans sa

²⁵¹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.109-110.

conception, la matière fécale a une volonté. Elle est obstinée. Il est pratiquement impossible de lui résister alors que l'abjection devrait normalement entraîner une révolte visant à rester dans la vie. Les narratrices des textes se trouvent envahies par l'abject ou le deviennent plutôt qu'elles n'arrivent à le symboliser. Elles y sont forcées par les conditions dans lesquelles elles doivent vivre.

Il n'y a cependant pas toujours un regret par rapport au fait de quitter le domaine de l'humain. Unica Zürn note qu'

On entend parfois les hommes comparer à un animal l'homme qui a atteint un certain état. Comme c'est faux de parler de la « stupidité de la bête ». Ah! un animal — c'est beau, un animal, c'est vivant, intelligent, plein de feu ou de rêve —, un animal est un dieu à côté de ces êtres qui sont rassemblés chaque matin, dans cette salle jusqu'au déjeuner²⁵².

L'animalité, la vie de l'animal et sa beauté, apparaissent alors comme des modèles désirables lorsque comparées à l'état des personnes à l'hôpital. Il est également possible de dire, suite aux passages cités dans ce chapitre, ainsi que dans cet extrait, que les êtres présents à l'hôpital ne sont même pas considérés comme des animaux. Ils sont moins que des animaux, leur sont inférieurs. Ils sont perçus comme des déchets, des excréments, des cadavres, donc des restes d'humains.

La mort est très présente dans ces textes. Le corps y est mort ou pourrissant. Il y a alternance du fait de se voir, d'être perçue et de se décrire par l'intermédiaire de ces images. Ces écrivaines présentent des narratrices qui se sentent mortes, ont l'impression de l'avoir été ou veulent l'être et qui sont entourées de personnes dans le même état dans des lieux de mort, par exemple le cimetière et l'hôpital, ou par des individus qui les traitent comme si elles ne vivaient plus. La mort n'est cependant pas nécessairement définitive. Les textes en conservent parfois seulement certains aspects, conceptuels ou métaphoriques : Temps, hiver, eau, conditions de mort, de corruption et de dégradation, qui servent à représenter les transformations de la subjectivité. Il y a acquisition d'une autre forme de vie, *au-delà* ou *en dessous* de celle qui a été refusée. Cette forme de vie s'incarne dans les textes par l'intermédiaire des tropes.

Les questions soulevées dans ce chapitre se retrouvent plus tard dans l'œuvre de Janet Frame qui a écrit une dystopie intitulée, *Intensive Care*, dans laquelle il est décidé,

²⁵² ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.112.

dans une société future, si les êtres sont des humains ou des « human animals », des animaux humains se situant juste en dessous de l'humain dans la classification. La liste de ces sous-humains correspond à ceci :

all the people who will be brutally murdered because they are deformed or were not born strong as an ox or because they say the wrong things in company and are not polite and agreeing but have different ideas to express, the frail and the weak, the idiots and the insane, those who are slow in the race, who are a burden on the community, and those in hospitals costing thousands of dollars a year for board and keep, the old and neglected, and the young with ill health, I think I have covered most of the world of Animals²⁵³.

Les animaux sont donc ceux qui ne correspondent pas aux idéaux humains et risquent de les *contaminer*. Il y est finalement montré que ceux qui sont identifiés comme étant humains vont davantage se comporter comme des animaux, au sens négatif, parce qu'ils vont dévorer leurs semblables, ce qui laisse une triste vision de l'humanité qui rend compréhensible l'envie de ne plus vouloir en faire partie, d'être autrement.

En dévoilant l'influence sur la perception de soi qu'ont les traitements et les lieux de vie imposés par le séjour à l'hôpital et le personnel qui y travaille, les tropes révèlent à quel point ils sont nécessaires à la description des conditions de vie extrêmes mises en scène dans ces textes. Le langage devient une façon d'affirmer la vie au-delà de l'animalité et de la mort imposées qui sont maintenues à distance par l'intermédiaire de la comparaison.

²⁵³ FRAME, Janet. *Intensive Care*. New York: George Braziller, 1970, p.240-241.

Chapitre 4

Un sac de cretonne rose pour mettre mes trésors

Même si les limitations du monde environnant et du corps s'effritent, il reste quelques *bouées* extérieures permettant aux narratrices de ne pas sombrer dans une forme de désintégration subjective. Ce à quoi les femmes présentées dans ces textes s'accrochent sont des objets qui apparaissent dans les récits et y jouent des rôles parfois très importants. Ils peuvent être des objets ayant une réalité dans le texte ou encore des objets auxquels les narratrices pensent. Ce sont donc des objets qui peuvent exister dans le récit ou dans le monde ou alors être des mises en scène d'autres réalités. Au cours du texte, j'ai effectivement analysé ou mentionné divers objets comme la cloche de verre, le pot de chambre ou la cruche. Ces objets, comme plusieurs autres, qu'ils soient figurés ou matériels, agissent comme des centres de narration dans les textes, ainsi que comme des moyens de traduire dans le langage des situations limites de l'esprit. Ils sont des tropes contenant des idées, des émotions ou des sensations qu'il serait impossible de représenter, de faire comprendre ou de communiquer autrement.

L'utilisation, la mise en scène d'objets dans un texte, peut remplir plusieurs fonctions. Ils peuvent entre autres servir à situer l'époque, le lieu, le contexte, par l'entremise de la description. Des décors et des sujets en rapport avec l'espace, leurs milieux de vie, sont alors montrés. La nature des objets disponibles dans ces lieux ou espaces revêt une grande importance et joue un rôle dans la formation de la subjectivité qui vit avec eux dans le texte. Cela reste cependant un usage limité des objets dans l'écriture. Ils peuvent également servir, de la même façon que les tropes ou par l'intermédiaire de ceux-ci, à donner plus de matérialité à des éléments abstraits comme l'intériorité et la pensée ou les éléments de celle-ci que sont les souvenirs qui sont, chez Frame, fixés dans l'esprit comme des crochets à un mur, ou encore cousus comme des billets de banque à l'intérieur des vêtements. La personne peut elle-même être conçue comme un lieu, par exemple représenter son Moi par l'image d'une maison, ce qui permet d'isoler et d'explorer certaines parties de son intériorité ou encore d'indiquer celles qui sont touchées par les traitements. Ces métaphores et comparaisons font partie d'une mise en scène dans le texte et dans la pensée. Elles donnent un cadre. Elles représentent ou révèlent des

tentatives de comprendre ou d'illustrer le fonctionnement de l'esprit, ou encore la nature des expériences vécues. Les mots deviennent aussi des objets dans la mesure où il est possible ou non de les manipuler.

Dans ces représentations, il est aussi possible qu'une personne se rapproche du statut de l'objet. C'est le cas de la personne vivant à l'hôpital psychiatrique qui perd une partie de son humanité. Cette perte dépend de plusieurs facteurs. Les patientes se voient retirer leurs droits et sont souvent déplacées d'un pavillon à l'autre sans leur consentement, comme le seraient des meubles. Elles sont classées et ce classement implique de réduire leurs particularités ou différences. Elles risquent de perdre le lien avec leur corps qui devient alors un objet. Elles peuvent finalement se trouver dépossédées de leur pouvoir décisionnel, de leur volonté ou de leur capacité de penser, devenant alors, à leurs yeux ou ceux des autres, des poupées devant être animées et contrôlées de l'extérieur.

Les objets impliquent ainsi un rapport au monde. Ils sont liés de plusieurs façons à la construction de la subjectivité, et ce, peu importent les doctrines ou philosophies voulant le désintéresser par rapport à eux. Ils sont souvent conçus comme permettant la formation de la subjectivité en s'opposant à celle-ci. Ils servent aussi à ancrer le sujet dans le monde, à le situer. Il devient très difficile de trouver sa place dans le monde si le rapport aux objets est menacé ou modifié, encore plus si le sujet en devient un. Cette difficulté est montrée au sein des tropes utilisés dans les textes de l'internement.

Les objets

Il existe plusieurs définitions d'un objet. Il y a le sens général : « ce qui est devant nous, ce que nous considérons, ce que nous avons en vue »²⁵⁴. Le sens qui touche la pensée et qui en fait « Ce qui est pensé, ou représenté, en tant qu'on le distingue de l'acte par lequel il est pensé »²⁵⁵, donc l'objet de la représentation dans la pensée et qui est un objet métaphorique. Il y a encore « Ce qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que des êtres pensants peuvent en avoir »²⁵⁶, ce sont les objets dans le monde. Il existe enfin une définition qui concerne : « Ce qui nous est présenté dans

²⁵⁴ LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Quadrige/PUF, 2002, p.702.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.702.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.702.

la perception extérieure, avec un caractère fixe et stable, indépendant du point de vue, des désirs ou des opinions du sujet : “Objet empirique : objet matériel” »²⁵⁷, qui implique de penser les objets sans le sujet. Selon ces différentes définitions, ainsi qu’en raison de la place qu’ils occupent dans le quotidien et dans les fictions, les objets revêtent donc une importance particulière pour le sujet avec qui ils sont en relation de diverses façons. Il peut par exemple les saisir, les posséder, les investir d’un contenu ou encore les manipuler, dans les faits ou en pensée. Il peut enfin transformer des idées en objets par l’entremise du langage. Toutes ces relations aux objets et les influences qu’elles impliquent, de l’objet sur le sujet et inversement du sujet sur l’objet, sont présentées dans les textes de l’internement.

De nombreux problèmes liés à la question des objets sont effectivement abordés dans ces écrits. Les objets sont objets de la fiction. Ce ne sont pas des objets réels même s’il est possible d’en trouver des manifestations dans la réalité. Ils en sont des reproductions possédant des fonctions dans les textes qui sont examinés dans cette thèse. Il y a également les mots des objets, qui les désignent, la façon dont ils sont qualifiés, choisis et utilisés. Il y a donc à la fois les objets empiriques placés dans les textes, qui renseignent à propos des conditions de vie, et les objets nommés qui concernent plutôt comment l’esprit a perdu son ancrage, comment le retrouver et ce en quoi la personne se sent transformée. Il y a disposition et création d’un monde où l’esprit peut se déployer, en partie *par l’intermédiaire des objets et par rapport à ceux-ci*.

Lakoff et Johnson présentent diverses métaphores ayant trait à la question des objets, dont celle de la représentation de l’individu comme un objet. L’une d’entre elles concerne plus précisément les personnes souffrant d’un trouble sur le plan de l’esprit. Cette métaphore implique que la possession d’un objet est liée à la maîtrise de soi. Ainsi :

Holding onto and manipulating physical objects is one of the things we learn earliest and do the most. It should not be surprising that object control is the basis of one of the five most fundamental metaphors for our inner life. To control objects, we must learn to control our bodies. We learn both forms of control together. Self-control and object control are inseparable experiences from earliest childhood. It is no surprise that we should have as a metaphor — a primary metaphor — Self Control Is Object Control²⁵⁸.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.702.

²⁵⁸ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p.270.

Dans cette métaphore, le contrôle de soi implique à la fois de considérer le soi et le corps comme des objets, mais également de pouvoir maîtriser les objets se trouvant dans le monde. L'association entre les deux, le fait de concevoir le soi et le corps comme des objets, provient d'une expérience physique répétée pendant laquelle une conception de soi, comme pouvant mouvoir son corps de façon à saisir un objet, est intégrée. Celle-ci est inférée et appliquée dans un contexte plus abstrait pour désigner le rapport à soi. La différence entre le soi, le corps et les autres objets, est que le soi et le corps appartiennent normalement au sujet en permanence. Si ce lien est rompu, il y a une difficulté qui apparaît. La personne qui n'arrive pas à se contrôler ou encore à faire des actions sur le monde extérieur pose, présente et vit des problèmes. Elle est en perte de maîtrise. Les femmes présentées dans ces textes ont des rapports problématiques avec leur corps qui peut devenir un objet n'étant pas plus important que ceux qui sont dans le monde. Leur corps peut également devenir celui d'un autre. Elles sont enfin très souvent empêchées d'exercer un contrôle sur les objets en raison du fait qu'elles sont à l'hôpital psychiatrique.

Une autre métaphore complexifie encore la conception du contrôle de soi :

Starting again with the Self Control Is Object Control, we can see further structure in the system. Another major way of exercising control over an object is to hold on to it, to keep it in your possession. This special case of object control gives rise to another important metaphor for inner life, namely, that Self Control Is Object Possession²⁵⁹.

Cette métaphore implique un pouvoir sur soi et sur le monde extérieur. Par contre pour tenir un objet, pour le posséder, encore faut-il être dans une situation qui permet de s'en approprier, d'avoir accès à des possessions, au moins l'une d'entre elles. Cette situation est assez rare pour les internées qui sont déjà considérées comme ayant perdu au moins partiellement le contrôle d'elles-mêmes, ce qui a causé leur internement, et se trouvent dans des lieux où tout leur est retiré. Cette métaphore explique donc également l'importance que certains objets, apparemment sans valeur et anodins, mais qui sont nommés les *trésors*, vont revêtir pour les narratrices.

Ces métaphores peuvent traduire des situations positives ou négatives. Faire preuve de contrôle de soi est crucial pour les internées si elles veulent retourner dans le monde, ne pas être considérées folles ou malades mentales. Le fait de se perdre ou de perdre le

²⁵⁹ *Ibid.*, p.272.

contrôle peut impliquer que celui-ci est assuré par une autre entité, ici la maladie mentale, des idées, un poète, les médecins ou encore le personnel de l'hôpital. Ces situations difficiles et parfois invisibles trouvent une expression concrète par l'entremise des tropes.

Matérialiser la langue et la pensée

La langue possède des parties matérielles ou plutôt concrètes. Ce sont les paroles, les mots, l'écriture, ce qui les contient, les livres, ce qui les régleme, ordonne et définit, les grammaires et les dictionnaires. Elle fait cependant appel à une part plus abstraite qui est la signification. Le sens participe à la fois des définitions ayant été établies, mais également de liens, de connexions étant tissées par la personne qui parle ou écrit et par la personne qui entend ou lit, ainsi que par les usages et les utilisations présents dans les diverses cultures et sociétés ou encore les groupes. La pensée possède également des aspects concrets. Elle se développe dans le cerveau et le corps participe à sa formation. Son activité reste cependant invisible en dehors de ses produits et manifestations, comme l'écriture, les actions ou encore la production et l'invention d'objets ou même de procédés. Les mots peuvent aussi perdre leur signification immédiate pour être utilisés comme des objets. La dimension abstraite de la pensée a pour conséquence qu'il est parfois ardu de se représenter son activité ou ce qui l'affecte. Les textes de l'internement mettent en scène des femmes aux prises avec cette difficulté. Elles se trouvent devant la nécessité de représenter ce qui va être modifié ou ce qui se trouve menacé dans leur personne. Elles tentent aussi de traduire le fonctionnement de leur pensée et leur conception du monde par l'intermédiaire de divers procédés langagiers qui permettent de rendre les mouvements et changements de l'esprit visibles et plus facilement compréhensibles pour le lecteur.

Les objets seront ainsi parfois utilisés comme des tropes permettant de donner une plus grande matérialité à la pensée. Il s'agit d'un processus fréquent pour faire comprendre une idée abstraite. Il peut s'agir d'un exemple simple, comme dans cet extrait traitant du Dr Steward : « the personal details of most patients escaped him unless they were the kind which seemed to have a special retaining power within themselves, like those plastic hooks which attach themselves to the wall without nails or screws »²⁶⁰. La matérialisation se fait par l'utilisation de la comparaison avec les crochets dont le pouvoir adhésif est comparé à

²⁶⁰ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.180.

la persistance des souvenirs qui s'attachent à l'esprit, s'y collent. Les crochets de plastique sont différenciés des crochets qui tiennent par des clous ou par des vis, donc de ceux qui nécessitent une pénétration dans la structure du mur. Cette comparaison sert en même temps à traduire le fonctionnement de la mémoire du médecin. Il y a des détails particuliers qui *collent* à des patients, mais la compréhension du médecin en reste extérieure, de surface. Ce processus peut cependant être utilisé dans des situations plus complexes.

Le roman *Faces in the Water* s'ouvre sur une telle matérialisation de la pensée et de son fonctionnement. Istina Mavet a l'impression que le monde est malade, qu'il peut la contaminer et qu'il est soumis aux principes d'un dieu particulier. La narratrice annonce : « They have said that we owe allegiance to Safety, that he is our Red Cross who will provide us with ointment and bandages for our wounds and remove the glass beads of fantasy the bent hairpins of unreason embedded in our minds »²⁶¹. Il s'agit d'une description de l'esprit qui devient concret par l'intermédiaire du fait qu'il est possible d'enlever des objets qui s'y trouvent ou le composent. Il y a un dieu qui est là pour soigner à la fois le corps et l'esprit. C'est le dieu de la sécurité, de la Croix-Rouge, donc un dieu ayant le pouvoir d'éloigner le danger et la maladie. Il y a également, dans ce passage, matérialisation d'attitudes et de maux habituellement conçus comme abstraits, par exemple la fantaisie et la déraison qui deviennent des billes de verre et des épingles à cheveux. L'image de la verroterie de l'imagination revient à différents moments dans le roman. Cette répétition traduit son importance pour la narratrice.

Le fait d'écrire que la déraison est semblable à des épingles à cheveux la rend plus facilement maîtrisable et retirable. Cela donne de l'espoir. Le fait d'enlever les billes de verre de la fantaisie est cependant plus négatif, surtout pour la narratrice qui ajoute : « I was not yet civilized; I traded my safety for the glass beads of fantasy »²⁶². Elle dit qu'elle n'était pas encore civilisée et avait échangé sa sécurité contre les billes de verre de la fantaisie. Cela implique une conception du monde où, pour être civilisé, il faut suivre les principes de la sécurité, donc ceux de la raison. Ce n'est donc pas la sécurité qui intéressait Istina au départ, mais plutôt la fantaisie, donc ce qui relève de l'illusion, de l'imagination, de la créativité et de l'absence de règles, qui est relié au verre par l'image de la verroterie.

²⁶¹ *Ibid.*, p.9.

²⁶² *Ibid.*, p.11.

La façon dont elle décrit son rapport au monde avant l'internement, soit quand les objets lui parlaient et lui disaient de se méfier de tout et qu'elle s'en fichait, préférant la fantaisie, va en ce sens. Les objets sont généralement anthropomorphisés par cette narratrice alors qu'elle tendrait à réifier les individus. Elle n'arrive pas à entretenir de relation avec eux. Les rares rapports qu'elle a sont auréolés d'une impression de fausseté ou de calcul, comme si elle doutait nécessairement des motivations réelles des autres. Elle mentionne en ce sens à plusieurs reprises le fait qu'elle doit *ruser* avec les personnes qui l'entourent pour ne pas qu'elles sachent ce qu'elle pense. Ce n'est pas le cas avec l'imagination ni avec les objets. Les autres sont aussi craints parce qu'ils risquent de la contaminer ou de lui faire du mal, par exemple de lui enlever ou de modifier sa personnalité.

Une question surgit alors dans l'esprit de la narratrice : « Quick, where is the Red Cross God with the ointment and plaster the needle and thread and the clean linen bandages to mummify our festering dreams? »²⁶³. Le fait de le chercher implique que Dieu est absent quand elle a besoin de lui, mais il faut quand même *être prudent* en son absence. Elle le cherche parce qu'une situation requiert sa présence et ses soins. Il doit effectivement venir *momifier* les rêves pourrissants, les empêcher de répandre leur odeur nauséabonde dans le monde. Le pourrissement implique la mort, mais également un processus de désagrégation. La momification implique cependant quant à elle la conservation. Il y aurait alors une nécessité de sauvegarder ces rêves, ou du moins, de les empêcher de se dégrader totalement, même si le fait de les momifier signifie qu'ils sont déjà morts. Les rêves acquièrent une matérialité dans cette figure. Ils deviennent comme des organismes vivants dont le processus de momification empêcherait la désagrégation et la disparition. La momification a pour conséquence qu'il resterait alors une trace de leur existence passée, une image, une forme fixée pour très longtemps. L'appel du Dieu Croix-Rouge laisse croire qu'il y a une possibilité de soigner les rêves comme s'ils étaient des personnes. La narratrice croit donc que les rêves ont été vivants, qu'ils peuvent mourir, sont en train de le faire. La mort des rêves représente la fin de tout espoir et donc une forme d'invasion par la mort de la personne et du monde.

Les objets réels ou imaginaires peuvent remplir diverses fonctions. Cette narratrice crée des objets pour se donner des repères spatio-temporels. Elle raconte comment elle

²⁶³ *Ibid.*, p.10.

glisse, en esprit, un ticket de consigne, visant à lui rappeler les notions de temps et d'espace, sous son oreiller pour savoir où elle est après les électrochocs :

Beside me is the bed, sheets turned back pillow arranged where I will lie after treatment. They will lift me into it and I shall not know. I look at the bed as if I must establish contact with it. Few people have advance glimpses of their coffin; if they did they might be tempted to charm it into preserving into the satin lining a few trinkets of their identity. In my mind, I slip under the pillow of my treatment bed a docket of time and place so that when and if I ever wake I shall not be wholly confused in a panic of scrabbling through the darkness of not knowing and of being nothing. I go into the room then²⁶⁴.

Cet objet imaginaire lui permet d'avoir un peu moins peur du traitement qu'elle a à subir qui risque selon elle d'entraîner l'impression de n'être rien ou la mort. Elle considère effectivement le lit comme son éventuel cercueil, ce qui implique qu'elle a peur d'y mourir, que ce soit physiquement ou mentalement. Il y a un mélange de figuré et de concret. C'est à partir de ce glissement de pensée qu'elle en arrive à placer un objet imaginaire sous son oreiller. Celui-ci, créé par son esprit, est investi d'une signification pour la pensée et d'une fonction pour la mémoire. Ce ticket représente des informations concernant la personne, sa position dans le temps et l'espace, donc à la fois du matériel et de l'immatériel. Il lui permettra de savoir pendant combien de temps elle a été inconsciente et où elle se trouve. C'est un objet inventé auquel elle donne le pouvoir de lui permettre de ne pas disparaître complètement sous l'effet des traitements. Il lui permet un savoir et une existence. Cela rejoint la méthode de construction des discours, proposée par Aristote dans sa *Rhétorique*, selon laquelle imaginer la disposition d'une pièce, le souvenir de l'emplacement des meubles et objets, appelle des idées y ayant été attachées auparavant. Il s'agit d'un processus visant à aider la mémoire. Ce ne sont par contre pas simplement des idées qui doivent être ici récupérées, mais l'ensemble de la personne.

Les souvenirs eux-mêmes vont également prendre une matérialité d'objets imaginaires. Elle raconte comment :

I do not know, I cannot remember when it happened that the nurse came to fetch me saying, "You're being transferred to Ward Seven," but I found myself wandering once again in the garden, with my experiences in Lawn Lodge, like the banknotes that you are told to put in small bags and attach to your underclothes when you travel in a foreign land, sewn inside my mind and being used, as one uses all past

²⁶⁴ *Ibid.*, p.24.

experience, as currency in my private transactions with time in its new setting, the alien brightness of Ward Seven²⁶⁵.

Les souvenirs, les expériences passées, deviennent une sorte de monnaie qu'elle peut utiliser dans le nouveau monde qu'elle doit affronter. La comparaison avec de l'argent cousu secrètement dans les vêtements suppose qu'elle doit dissimuler ces expériences, le fait qu'elle les conserve. Elles ont la même valeur que l'argent qui aide à subvenir aux besoins et permet certaines facilités dans un nouvel endroit. L'esprit devient plus concret par l'intermédiaire de cette comparaison. Le temps est également transformé. Il a une nouvelle disposition et il est possible de faire des transactions avec lui.

Cette narratrice n'est pas non plus tout à fait capable de déterminer ce qui est réel ni de le communiquer aux autres :

I could not find my way from the dream; I had no means to escape from it; I was like a surgeon who at the moment of a delicate operation finds that his tray of instruments has been stolen, or, worse, twisted into unfamiliar shapes so that only he can realize their unfamiliarity while the team around the table, suspecting nothing, wait for him to make the first incision. How can he explain to them what they cannot understand because it is visible only to him²⁶⁶?

Elle a l'impression qu'elle est dans un rêve et ne trouve pas le moyen d'en sortir. Ce passage évoque l'inquiétante étrangeté freudienne selon laquelle l'individu ressent un sentiment de bizarrerie, d'anormalité devant un objet pourtant familier. Ce sentiment serait courant chez les schizophrènes et les psychotiques. Il n'est cependant pas question, pour la narratrice, de maladie mentale. Il s'agirait plutôt d'une question de compétence ou d'aptitude faisant que ceux qui ne possèdent pas la capacité de reconnaître ce qui est normal dans une réalité particulière le jugerait anormal s'il n'était présent que chez une seule personne parmi eux et qu'il est impossible de leur expliquer le savoir particulier dont un individu dispose. Il s'agit d'une théorie du savoir et de la pensée. Elle traduit qu'Istina sent que son esprit a des particularités, qu'il a subi des changements subtils, mais que ceux-ci ne font pas d'elle une folle. Cette scène implique aussi la question de comment le groupe détermine la normalité. Ce passage sous-tend enfin qu'une vision distincte de la réalité n'est pas nécessairement fausse. Elle peut être incommunicable parce qu'elle est formée par les expériences personnelles de la narratrice. Chaque personne a des

²⁶⁵ *Ibid.*, p.123-124.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.38.

expériences qui lui sont particulières qui influencent sa perception d'elle-même et du monde, ainsi que son comportement. Il devient alors délicat de déterminer où se situent la *différence* et la *normalité*.

Les objets jouent ainsi plusieurs rôles pour l'esprit. Les comparaisons qui sont faites entre eux et la personne, ses idées, son esprit et leurs transformations démontrent qu'ils peuvent avoir pour fonction de représenter la particularité d'un mouvement ou d'une activité de la pensée. Ils servent aussi à traduire une vision du monde. Ils peuvent être imaginaires et aider le sujet à se situer dans l'espace. Ils sont enfin parfois utilisés pour représenter un changement se produisant au sein de l'esprit. Les objets choisis et représentés dévoilent les inférences métaphoriques de la pensée, comment des attributs et pouvoirs leur sont octroyés afin d'aider le sujet à rester en vie, à ne pas se laisser détruire par les autres ou les traitements.

Parler des objets

Parler des objets peut être plus compliqué qu'il ne semble. Comme je l'ai montré, il existe plusieurs théories et problèmes concernant les objets et leurs rapports avec la subjectivité, les rôles qu'ils tiennent dans la vie et dans l'esprit. Les objets sont présents dans le monde, mais également dans ses représentations. Ils peuvent alors devenir des acteurs informant et agissant de diverses façons. Le fait d'utiliser le terme *acteur* correspond à personnifier les objets ou à utiliser des prosopopées. L'anthropomorphisme regroupe les procédés qui consistent à donner des traits ou comportements humains à ce qui ne l'est pas, par exemple les animaux, les objets ou les idées. Les objets prennent, par l'intermédiaire de ces procédés, une importance pouvant être égale à celle des personnages présentés dans les textes. Ils conservent en même temps certaines de leurs particularités objectales. Les objets ne deviennent alors pas littéralement vivants, mais l'esprit entre en rapport avec eux comme s'ils l'étaient. Cela vise, dans ces textes, à contrer le processus de chosification et l'isolement que les narratrices subissent.

En 1968, Jean Baudrillard a publié *Le système des objets*. Il l'écrit à cette époque (les années soixante) parce que le rapport aux objets et possessions, ainsi que leurs fonctions et leur nombre, changent. Il s'agit, dans son système, d'expliquer les processus par lesquels les individus entrent en relation avec les objets et ce qui en résulte sur les

plans des conduites et relations humaines. Dans la première partie, il étudie les changements qui se produisent à la fois dans les objets et dans les personnes parce que, selon lui, le mobilier, la façon dont il est disposé et utilisé, est toujours le reflet des structures familiales et sociales d'une époque particulière. Cette idée permet de dévoiler, d'isoler une couche de sens que les objets ne semblent pas avoir lorsqu'ils sont utilisés au quotidien. Elle permet de les penser autrement.

Baudrillard dit qu'avant les années soixante, l'intérieur bourgeois type était d'ordre patriarcal. Le père était alors la figure dominante de la famille. Dans ces conditions : « Chaque pièce a une destination stricte qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale, et plus loin renvoie à une conception de la personne comme d'un assemblage équilibré de facultés distinctes »²⁶⁷. Dans ce passage, les pièces possèdent une couche de sens qui dépasse leur simple matérialité. Il y a une influence des personnes sur les objets, mais également une influence des objets sur celles-ci par l'intermédiaire de leur présence ou absence et de ce qu'ils symbolisent. La maison reproduisait donc à la fois la personne et la famille selon Baudrillard, ce qui correspond à une structure et une conception humaines étendues partout et à tout ce qui compose l'environnement. Les relations des meubles entre eux étaient d'ordre moral parce que c'étaient les valeurs qui dominaient à l'époque. Chaque meuble, chaque pièce, avait une fonction intériorisée et une symbolique en lien avec la structure de la famille et la représentant. La maison entière contribuait à l'intériorisation des relations entre les membres qui forment la famille et : « Tout ceci compose un organisme qui correspond à la relation patriarcale de tradition et d'autorité »²⁶⁸, comme c'est le cas pour le texte littéraire. Ce type de foyer ne correspond pas à un aménagement objectif. Il influence ceux qui y vivent tout comme il les représente et est comparé à un organisme, donc un être vivant.

Les textes des femmes ayant été internées traduisent ce genre de rapports, mais ils ne sont pas liés à la classe sociale ou à l'autorité patriarcale. Ils concernent un dépouillement particulier ayant à voir avec le fait de devoir vivre en institution psychiatrique, ainsi que la nécessité de se conformer aux exigences et principes d'une autorité qui est ici celle de la médecine. L'hôpital présente effectivement un genre de

²⁶⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.21.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.22.

structure, à la fois d'habitation et de soins, devant influencer les relations et comportements des personnes s'y trouvant. Les différents espaces qui le composent ont une fonction et un effet sur les patients. Cela s'illustre dans les exemples de la chambre sale et de la chambre propre décrites par Istina Mavet, ou encore dans la cellule d'isolement. Chaque pièce comporte une fonction, que ce soit celle d'identifier, de classer ou encore de punir les internées. Chacune d'entre elles est également meublée ou dépouillée selon cette fonction et les femmes montrées dans ces textes entrent en relation avec les objets qui s'y trouvent ou avec leur absence.

Baudrillard ajoute, concernant l'intérieur bourgeois, que : « Les meubles et les objets y ont d'abord pour fonction de personnifier les relations humaines, de peupler l'espace qu'ils partagent et d'avoir une âme »²⁶⁹. Ils sont limités à ce qu'ils doivent signifier. Ils ne peuvent pas exprimer autre chose. Ils sont par exemple lourds, stables et solides parce qu'ils doivent représenter la fiabilité, la solidité et la stabilité. Êtres et objets sont donc liés et les objets acquièrent ainsi ce qu'il nomme une *présence*. Les textes de l'internement mettent en scène des objets dont la signification symbolique n'est pas aussi claire ni fixe. Il va plutôt y avoir des projections faites par les internées, dans divers objets, et ce, quelle que soit la valeur ou nature de ces objets. Ceux-ci auront cependant plus qu'une âme. Ils vont littéralement prendre vie.

Baudrillard compare aussi les maisons d'enfance à une structure complexe d'intériorité appelée *demeure*. Reprenant les idées développées par Heidegger dans *Bâtir habiter penser*, Lévinas écrit que la demeure concrétise le recueillement et permet la subjectivité. Elle est l'intimité par rapport à ce qui lui est extérieur, dont il est alors possible de se séparer selon sa volonté. Les considérations d'objets se font à partir de cette structure. Ceux-ci y trouvent leur place et y sont en relation. Cette demeure n'est donc pas objective même si elle est un objet. Elle est liée à la subjectivité parce qu'elle permet d'être soi dans autre chose que soi. Pour Baudrillard, cet espace traditionnel serait une transcendance close. Il est césure entre *intérieur* et *extérieur* qui s'opposent. Dans cette conception, les objets sont donc anthropomorphiques et la subjectivité est réifiée par l'association qui est faite entre elle et la demeure qui devient son berceau et sa structure par la suite. J'ai examiné un peu plus tôt l'importance qu'avait la chambre dans les écrits

²⁶⁹ *Ibid.*, p.22.

de ces femmes. Celle-ci est aménagée par l'esprit des écrivaines qui y disposent divers objets ayant leur importance, par exemple le pot de chambre. De plus, dans un contexte d'internement, il n'y a plus de demeure. L'individu doit vivre dans un endroit où il n'est pas chez soi. Il est coupé de force du monde extérieur et en même temps privé d'intimité. Cela a une influence sur l'esprit. L'image de la demeure est cependant récupérée, intériorisée, et sert à représenter la subjectivité, particulièrement dans les textes de Frame.

À l'époque où Baudrillard écrit son livre, qui est la même que celle de la rédaction de certains des textes ici étudiés, il se produit un changement. Le style des objets mobiliers se modifie en même temps que les relations de l'individu à la famille et à la société. Il y a émancipation des mœurs, remaniement de valeurs et de besoins. La production et la nature des objets changent également. C'est ce qui lui permet d'élaborer sa théorie. Il décrit ainsi l'ancien rôle de l'objet :

L'objet : ce figurant humble et réceptif, cette sorte d'esclave psychologique et de confident tel qu'il fut vécu dans la quotidienneté traditionnelle et illustré par tout l'art occidental jusqu'à nos jours, cet objet-là fut le reflet d'un ordre total, lié à une conception bien définie du décor et de la perspective, de la substance et de la forme²⁷⁰.

La forme est la démarcation entre l'intérieur et l'extérieur : « Elle est contenant fixe, l'intérieur est substance »²⁷¹. Baudrillard ajoute que les objets avaient « une fonction primordiale de vase, qui est de l'imaginaire »²⁷². Il est possible de mettre ce que l'on veut dans un vase à la fois littéralement et métaphoriquement. Cela était très bien illustré dans l'image du pot de chambre qui devenait une extension de cette idée de vase dans le texte de Frame et représentait l'intériorité des femmes internées. Il y a alors une projection et un remplissage qui permettent de penser ou encore de représenter l'intériorité et la subjectivité.

L'œuvre de Baudrillard renseigne au sujet de comment les objets ont longtemps été vécus. Les écrivaines ayant été internées vont accentuer cette projection dans les objets et même participer d'eux, en devenir. Dans ces textes, le cadre change cependant. Elles n'évoluent pas simplement dans des maisons. Parfois oui, mais le plus souvent elles sont à l'hôpital, dans diverses parties de celui-ci : le corridor, les tunnels, le dortoir, la chambre

²⁷⁰ *Ibid.*, p.38.

²⁷¹ *Ibid.*, p.38.

²⁷² *Ibid.*, p.38.

individuelle. Le personnage de Janet Frame est témoin d'un moment où il fut décidé de transformer l'environnement des malades pour les aider. Elle met en scène ces transformations et commente leurs effets sur les patientes des différents pavillons.

Les femmes ayant été internées présentées dans ces textes sont dans un rapport de mort et de création au sein du langage. Quiconque écrit s'y trouve. Quand une chose est nommée, elle est fragmentée. Certains de ses aspects sont isolés, mis en lumière et d'autres perdent leur importance, sont ignorés. Ces femmes racontent comment elles tuent leur humanité ou représentent le fait que leur humanité a été tuée par le passage à l'hôpital. Ce chapitre est un examen de comment les objets sont représentés et utilisés dans les textes de ces écrivaines, comment elles sont poussées à en devenir elles-mêmes, ainsi que les moyens qu'elles utilisent pour contrer cette transformation : les tropes.

La décoration

L'exemple de la chambre révélait combien l'espace dans lequel une personne doit vivre influence sa subjectivité. Les narratrices des textes décrivent les lieux où elles se trouvent déplacées, enfermées. La description de l'hôpital, de ses sections et divisions, possède donc une importance particulière dans ces récits et témoignages. L'entrée à l'hôpital est marquée par la découverte d'un certain nombre de lieux ainsi que des objets qui s'y trouvent. L'hôpital où les maladies corporelles sont traitées se veut habituellement dépouillé et fonctionnel. Les objets y étant sont ceux qui vont permettre les traitements, le repos, l'hygiène : soit les mesures minimales de maintien de la vie, mais aussi tout ce qui sert à soigner et à permettre le rétablissement. La situation n'est cependant pas exactement la même pour les hôpitaux psychiatriques. Les pièces qui le composent visent principalement à protéger les patients contre eux-mêmes ou encore à les isoler des autres. Cette situation change après le moment que la narratrice de Frame, Istina Mavet, désigne comme celui où il fut établi que les fous étaient *comme* les autres n'étant pas malades mentalement, ou partageaient certaines de leurs caractéristiques, dont celle d'appartenir au genre humain.

La description de la chambre d'une patiente, Mrs Pilling, donne une idée, par les surprises qu'elle provoque chez Istina Mavet, de ce qui compose l'intérieur des chambres des internées ou de ce qui y est attendu. Elle la décrit ainsi :

She has lived for many years in the hospital and has a small room at the end of the T.B. corridor; one is surprised on passing it to notice that it has a cosy appearance as far as that is possible in a room in a mental hospital. She is allowed to keep her overcoat. It hangs behind the door. There is a feminine smell of powder and clothes. At one time someone must have given her a potted plant; it now stands on a chair in one corner, and an old calendar of five years ago, presumably kept for its old fashion English country scene, hangs over the hole in the center of the door so that the nurses may not peep in at her in the night. She is allowed that privacy²⁷³.

La narratrice trouve surprenant qu'il soit possible de créer une impression de confort, d'accueil chaleureux, entre les murs de l'hôpital qui est plutôt pour elle un lieu de mort et de froideur. Elle souligne le privilège de la dame de pouvoir disposer d'effets personnels, comme son manteau, sa plante et son calendrier, et de pouvoir les conserver avec elle, aménageant ainsi son intérieur d'une façon qui se rapproche de celui qu'elle pourrait désirer dans le monde. Les objets personnels, les biens des autres patientes, sont retirés, ou du moins, contrôlés, comme Istina le mentionne au sujet de la nourriture offerte par les visiteurs qui est conservée dans un placard verrouillé. Il est intéressant de constater que la fonction de régulation temporelle, de repère, du calendrier n'a plus d'importance. Il est un objet dont la fonction est disparue et a été détournée. Il sert à empêcher le regard. Il devient également ornemental, parce que désuet, mais tout de même joli, quand il devrait surtout être fonctionnel. Sa présence dans la chambre suggère qu'il ne sert plus à rien de marquer le temps pour cette femme qui ne sortira jamais de l'hôpital. Il représente aussi le fait qu'elle n'a plus de contact avec le monde depuis cinq ans puisque personne ne lui a apporté de nouveau calendrier.

Il y a également, dans cette chambre, des traces de *féminité*, de coquetterie, voire d'humanité qui sont normalement impossibles pour les patientes qui sont habituellement condamnées à porter l'uniforme et rarement lavées d'après leurs descriptions et leurs récits. Ces femmes sont effectivement privées de la fonction purifiante de l'eau, ce qui tranche avec les anciennes conceptions voulant que l'eau soit un moyen efficace de contrer les maladies de l'esprit. La dame dispose même de la possibilité d'une intimité, qui est considérée comme une *permission*, parce qu'elle peut empêcher le regard médical de l'atteindre en bouchant l'ouverture de la porte et que cette liberté lui est laissée. Elle dispose donc d'un certain pouvoir d'action sur son environnement. Le fait d'être

²⁷³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.35-36.

constamment offert au regard des médecins et infirmières fait régulièrement partie du traitement en institution psychiatrique, au moins depuis la parution de *Panopticon or the Inspection-House* par Jeremy Bentham. Comme dans le cas des prisonniers, le regard devrait amener les malades à prendre conscience du fait que leur comportement dérange et les porter à vouloir le *corriger* parce qu'ils se savent *vus*. Le fait que cette patiente puisse *ne pas être vue* sous-tend peut-être qu'elle est jugée *incurable*. Il implique alors qu'aucune amélioration de son état n'est attendue et traduit une forme d'abandon, mais quand même un souci du fait que le reste de sa vie puisse se dérouler dans un certain *confort* évoquant le monde extérieur. Cela peut aussi signifier qu'elle ne risque pas de commettre des actes dangereux pour elle, qu'une certaine *confiance* lui est accordée.

La narratrice de Frame commente ainsi le rapport aux objets élaboré pour la disposition des lieux selon la *nouvelle attitude* envers les patientes :

I tried to reassure myself by remembering that in Ward Seven the “new” attitude (“mental patients are people like you and me”) seemed to predominate the bright counterpanes, pastel-shaded walls supposed to soothe, a few abstract paintings hanging paint-in-cheek in the sitting room; tables for four in the dining room, gay with checked cloths; everything to keep up the pretense that Treecroft was a hotel, not a mental hospital, and anyway the words *mental hospital* were now frowned upon; the proper designation was now *psychiatric unit*²⁷⁴.

Istina Mavet note le fait que l'hôpital doit alors ressembler davantage à un hôtel qu'à un endroit où des humains sont malades. Un hôtel est un endroit où des personnes restent temporairement et dont l'administration veille à ce que leur séjour se fasse de la façon la plus agréable possible. Contrairement à l'internement, il s'agit d'un déplacement volontaire. L'utilisation de ce terme pourrait révéler un plus grand espoir de guérison, une moins longue durée du séjour. Elle note également les changements de vocabulaire : comment l'*hôpital psychiatrique* devient l'*unité psychiatrique* pour le différencier de l'hôpital régulier, pour sortir les internés du registre de la maladie. Il est une partie de l'ensemble, mais s'en distingue. Ce changement de nom se veut une façon de respecter davantage les patients qui y sont traités tout en les séparant du monde de la maladie. Ces divers éléments nient cependant la souffrance vécue par les internés en attirant l'attention sur des questions accessoires. Ils visent néanmoins à reproduire la vie dans le monde pour que les patients se sentent moins différents.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.72.

L'importance des objets et de la décoration des lieux ne s'arrête cependant pas à ces éléments :

Whereas in Treecroft the best-cooked meals (and the most plentiful), the gayest pictures, the brightest bedspreads were to be found in Ward Seven where the so-called "sensible" patients lived, in Cliffhaven the brightest ward was Ward Two—that is, in terms of purely chromatic dispersion! And let no one imagine that the framed and glassed landscapes on the walls suffered from the attacks of the disturbed patients. Although the surroundings were not openly studied or even admired by the patients, they were not abused. Windows might be broken in the course of a day yet the pictures remained untouched and the flowers stayed in their vases²⁷⁵.

Le fait de souligner que les patientes ne s'attaquent pas aux *beaux* objets tend à prouver que cette nouvelle attitude a un certain effet sur elles. Elles n'entrent pas en relation avec eux comme elles le feraient dans le monde, mais elles les protègent, ou, du moins, ne les détruisent pas. Istina note qu'il existe tout de même certaines différences dans la manière de traiter les personnes allant de pair avec l'état des patientes ou le *degré* de raison leur étant attribué. Ces distinctions impliquent des principes de décoration et de traitement qui changent d'un pavillon à l'autre. Elles traduisent, mettent à jour ce qui est pensé de ces femmes, de leur nature et de leurs besoins.

La nouvelle attitude s'étend des objets qui meublent l'hôpital à ceux qui sont à la disposition des patients. Ainsi :

Cliffhaven was progressing in its adoption of the "new attitude." In the coat cupboard there hung a collection of ward dresses, pastel shaded party dresses in stiff shiny materials with gathers pleats and flares and sometimes matching underskirts in parchment nylon, all bought with hospital funds by the Matron on a special expedition to town, and issued for "outings" to those with nothing else to wear, which meant those without visitors. Although Matron Glass was constantly telling me to "write to your people and tell them you need clothes," I did not do so, for my parents either had no money or did not realize that mental patients wear clothes other than the pants which arrived for me in festive parcels at Christmas time and on birthdays²⁷⁶.

Il y a donc achat, par le personnel de l'hôpital, de vêtements pour des occasions spéciales, mais leur port est limité à ces moments. Ces événements traduisent que cette nouvelle conception implique que les patients ont besoin, comme les personnes se trouvant hors de l'hôpital, de moments de réjouissances et de divertissements. Il y a donc utilisation

²⁷⁵ *Ibid.*, p.137-138.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.185.

d'objets pour traduire et matérialiser des idées. Ce passage révèle également comment sa famille oublie qu'elle est encore en vie et a besoin de vêtements comme les autres.

Parce qu'elle ne reçoit pas souvent d'objets, de vêtements, la narratrice subit ce sort :

I was grouped, therefore, with the “forgotten” and with those, also usually “forgotten,” who would be in hospital until they died. This grouping had its pleasures. One day we were fitted for new skirts and sweater sets, and their arrival was an exciting event, if one did not think too much about the fact that one had been chosen to wear what could be called the uniform of the dead²⁷⁷.

Cet extrait révèle qu'elle fait partie des *oubliés*, c'est-à-dire de ceux qui ne sortiront jamais de l'hôpital. Ces personnes, considérées comme des morts, ont quand même des plaisirs puisqu'elles reçoivent les nouveaux vêtements. Il leur faut cependant oublier qu'ils deviennent alors l'*uniforme des morts*. Un uniforme est un habit porté pour remplir une fonction précise, ici celle de mourir. Les humains oubliés sont traités comme s'ils étaient morts et même moins bien que s'ils avaient cessé de vivre. Ils sont perpétuellement en train de mourir, comme tout le monde, mais cela est en plus rappelé et intensifié par les vêtements qu'ils doivent porter. Leur mort est rendue plus évidente alors qu'il est plus commun, dans les pratiques humaines, de la repousser, de s'en éloigner. Aussi, les termes d'*oubli* et d'*oubliés* impliquent que personne ne pense à eux. Ils ne sont alors même pas dans le souvenir des personnes qui les auraient connus, un peu comme s'ils n'existaient pas. L'hôpital devient ainsi l'endroit d'oubli et d'attente de la mort, peu importe dans combien de temps elle se produira.

Le choix des couleurs utilisées pour peindre l'intérieur et l'extérieur des pavillons acquiert également de l'importance, mais n'atteint pas nécessairement le résultat désiré.

Ainsi :

Above the green, to the right, we could see the new ward for chronic women patients; its buildings were painted a bright yellow, supposed to give a feeling of happiness yet seeming to bring only further depression to those who had outlived the severity of their illness and the interest of their relatives and were now to spend their lives in a home where tranquility, by prescription, was put in the pastel shaded walls, and happiness painted on the roof, as a sad reminding second best to the redecoration that could not be made in human minds and hearts²⁷⁸.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.186.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.249.

Baudrillard mentionne que les couleurs trop vives sont une menace pour l'intériorité. Or, ce qui est problématique chez ces patientes se situe justement sur le plan de l'intériorité. Le côté éclatant de l'environnement pourrait alors être négatif pour ces femmes. Le jaune vif est associé à l'incurabilité. Or, la couleur trop vive serait justement un « signe-piège [...] où est donnée à voir une liberté qui n'est pas à vivre »²⁷⁹. Le choix du jaune rappelle ainsi aux patientes le côté factice de ces choix décoratifs et le fait qu'elles ne peuvent pas être *remises à neuf* par une transformation extérieure comme le sont les bâtiments. Cela a pour effet d'accentuer leur dépression. Baudrillard écrit que les teintes pastel sont quant à elles synonymes d'une moralisation de la couleur vive. Elles sont le rappel altéré d'un état de nature. Elles sont ici associées à une tranquillité prescrite, donc imposée et non réelle. La narratrice précise qu'il est impossible de décorer à nouveau les esprits et les cœurs humains, différenciant ainsi les personnes se trouvant à l'hôpital des objets et des lieux le composant. Bien qu'étant à première vue évidente, cette distinction possède une importance particulière parce que souvent les patientes sont traitées comme des objets ou sentent qu'elles en deviennent.

Ces extraits révèlent que les objets entretiennent des liens très étroits avec les êtres humains. Il y a une influence dans les deux sens. La façon de décorer une pièce, que ce soit dans la réalité ou la fiction, a une importance. Sa fonction, le fait d'y être confiné, joue aussi un rôle. Le fait de mettre en scène ces principes de décoration dans une fiction permet de parler de la façon dont les patients sont traités et des idées qui sont à l'origine des traitements. Des objets qui pourraient paraître accessoires deviennent alors porteurs et révélateurs d'une conception du monde et de l'humain qui discrimine certains individus et justifie de les maltraiter. Les textes illustrent l'existence de ces catégories de vivants tout en montrant leurs effets par l'intermédiaire des figures comme la métaphore, la personnification et la chosification.

Je suis et je possède

La question de la subjectivité entraîne plusieurs autres interrogations avec elle. Comment définir un sujet, une personne? L'image de soi et la subjectivité sont-elles de même nature? Comment la conscience se forme-t-elle? Existe-t-il une telle entité? Est-elle

²⁷⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p.45.

nécessaire à l'existence de la pensée? Comment se situe-t-elle par rapport au monde qui l'entoure? Il existe plusieurs théories concernant la formation du sujet. La subjectivité implique qu'il y a un intérieur, l'esprit, et un extérieur, le monde, ainsi que des limites et des relations entre ces deux domaines. Peu importe la théorie retenue, il y a formation et intériorisation d'une conception de soi qui passe par les objets et les autres. J'ai mentionné certains des éléments entrant dans ce processus dans le chapitre concernant l'abjection. J'en ajouterai quelques-uns maintenant.

Dans le monde, chaque personne est en rapport avec divers objets. Que ce soient ceux qui lui appartiennent, ceux qu'elle porte, ceux qui lui servent à manger ou encore à travailler. Ceux-ci possèdent diverses significations et fonctions dont ils peuvent être détournés ou non. Il peut y avoir accumulation, comme dans la richesse ou pour combler un manque affectif et un vide identitaire, ou encore dépouillement, comme dans le cadre d'une démarche spirituelle dans laquelle les rares objets subsistants possèdent tout de même une valeur et une signification.

Dans *A State of Siege*, roman de Janet Frame, Malfred Signal, professeur d'art ayant quitté sa vie précédente et emménageant seule dans une île, pense aux objets qu'elle porte avec elle :

The creased, brown, shot-silk torn lining of her handbag revealed not only her receipt from Denby and Soames but her own age and generation, her conformity, the desire for convenience that had made a handbag necessary in her life. Handbag, gloves, shoes to match. Hat to town in the afternoons or on Fridays²⁸⁰.

Les objets sont des synecdoques de sa personne. Ils sont des parties d'un ensemble plus grand qui renvoient à cet ensemble, l'appellent. Ils révèlent des dimensions de sa vie et des aspects de sa personnalité, ici son âge, sa génération, ainsi que d'autres éléments plus personnels comme son désir de conformité et de convenance. Le sac renvoie donc à une facture d'un magasin précis, mais aussi à d'autres informations plus abstraites. Les objets dans ce passage sont les éléments d'un ensemble physique qui renseigne à propos d'elle, par exemple des moyens qu'elle a et du magasin où elle fait ses achats, mais aussi d'un ensemble de règles psychiques qui régissent la vie, soit la volonté de se rapprocher de la conformité, de la commodité et de la convenance, d'une forme de facilité prévue et réglée. Elle nomme les choses qui font son monde qui est alors aussi métaphorique que réel parce

²⁸⁰ FRAME, Janet. *A State of Siege*. New York: George Braziller, 1980, p.27.

qu'il comprend les objets qu'elle nomme, mais également des idées concernant ceux-ci. Ces choses et les idées leur étant associées forment un ensemble qu'elle identifie à sa personnalité.

Les objets nommés par Malfred possèdent cependant une signification encore plus grande. Ainsi :

Handbag, gloves, shoes to match. The creed, so faithfully learned and followed, brought no response now. Sensing the Crisis, the Moment, Malfred, standing at the Checked Luggage Department, prayed to the God whom she believed in that her castoff social creed might be replaced not by one as equally time-consuming and shallow (she recognized the danger here) but by one that could stand without incongruity side by side with new seeing; one that would take for its practice symbols more durable, more worthy, than handbag, gloves, shoes to match²⁸¹.

Elle répète cette formule qui l'a guidée quelques fois. Dans ce contexte, les objets servent à ordonner la vie et à rassurer cette femme. L'ensemble des objets qui formaient un credo ayant été appris, répété et utilisé pour vivre en société, ne fonctionne cependant plus. L'utilisation du terme *credo* renvoie à la fois à des principes qui déterminent la conduite et au domaine de la foi, donc de la croyance qui ne doit pas être remise en question. Il s'agit de règles immuables qui déterminent les agissements et idées de la personne. Sa foi est ainsi placée dans des choses et dans les valeurs entourant ces objets particuliers qui deviennent les symboles d'un Dieu qui est alors celui des objets et des valeurs qu'ils indiquent. C'est ce Dieu qui contrôle son monde et sa vie plutôt qu'elle-même. La narratrice en doute cependant à ce moment de sa vie et trouve que son credo est usé. Ce doute implique qu'il y a acquisition d'une certaine indépendance de pensée et une évolution par rapport à la situation antérieure. Elle reconnaît la futilité de ce qui l'avait constituée jusqu'alors et cherche quelque chose de plus substantiel pour le remplacer, des symboles plus durables et valables que ne le sont un sac à main, des gants et des chaussures qui sont des biens pouvant s'user, étant donc périssables. Malfred appelle des principes, moins superficiels et moins limités en termes de temps, donc plus spirituels et si possible impérissables.

Malgré cette quête, la narratrice est rassurée par l'arrivée de ses bagages :

Then Malfred heard again the voice of the representative of Denby and Soames. It came, like a prophet's voice to her ear, telling her that all was well, her luggage, yes,

²⁸¹ *Ibid.*, p.27.

yes, the correct number of pieces, was on its way, had probably arrived already and would be delivered that afternoon; furniture, furnishings, suitcases.

Lighthearted, Malfred walked back along the high road. She had not realized the depth of her anxiety, her fear that her “things” had not arrived²⁸².

Elle compare la voix du représentant à celle d'un prophète, donc celui qui fait une révélation, une prophétie. Cette figure implique qu'il y a un Dieu derrière qui dicte le message, une figure d'autorité. La contestation et le doute sont inutiles dans ces circonstances. Ce Dieu est celui qui protège par l'entremise des objets. Elle note à quel point elle avait peur, était anxieuse que ses choses n'arrivent pas. L'annonce de leur arrivée prochaine implique une sécurité dans un monde inconnu, ce qui rend son cœur plus *léger*. Elle peut alors prévoir que certaines choses iront bien.

Frame traite dans plusieurs œuvres du rapport aux objets que les êtres humains entretiennent. Ceux-ci jouent un rôle très important dans la vie des personnages, mais également dans la narration. Le langage devient plus matériel et est utilisé pour décrire ou représenter des accumulations d'objets entourant les personnes. C'est par l'intermédiaire de ces énumérations qu'elle parvient à traduire à quel point ils sont importants pour les personnages. Dans *Snowman Snowman*, elle remarque comment :

Now Rosemary's life is full of things. A tape recorder, a piano, plenty of clothes—'winkle-picker shoes, a white raincoat, slacks, chunky jerseys; a duffle bag, a school case with her initials in gold upon it; a share in the family car, television, a caravan in Sussex. She is given pocket money each week. Next year she will go for a skiing holiday on the Continent. The difficulty of things or objects as remedies is that the supply of them depends upon income and that is not earned according to the tally of grief. There may be a time when there is no money left, and no more things, and no more remedies, and the tears will keep running down little girls' cheeks for ever and ever, or until the little girls grow up and trowel cement upon their faces to hide the rack and ruin²⁸³.

Ce passage souligne le fait que les objets sont bien souvent utilisés pour remplacer les rapports interpersonnels et comment les personnes qui font ce remplacement sont dépourvues lorsque l'argent manque pour fournir ces objets. Ces biens matériels sont désignés comme des remèdes. Cela implique qu'il y a une maladie. Elle serait celle d'une impossibilité de dissimuler ou de combler un vide sans eux. Le narrateur du texte, lui-même un objet, un homme de neige, souligne également que le problème est que la

²⁸² *Ibid.*, p.36-37.

²⁸³ FRAME, Janet. *Snowman Snowman. Fables and Fantasies*. New York: George Braziller, 1963, p.29.

quantité d'argent nécessaire pour se procurer ces objets, ne correspond pas toujours à la peine que les personnes ont à soigner avec des objets. Il remarque enfin que l'enfant est la créature la plus dépourvue contre la perte des objets et mentionne qu'à l'âge adulte, il sera possible de cacher la peine en se mettant du ciment sur le visage. Le fait que le maquillage soit comparé à du ciment renforce le côté d'artifice et de dissimulation qu'il implique en lui-même. Il sous-tend également l'existence d'un mur, d'une solidité, de quelque chose qu'il faudra briser pour atteindre l'intérieur. Ce sont les fondations et les ruines qui sont cachées. La personne devient comme une maison écroulée intérieurement dont la façade laisserait croire que ce n'est pas le cas. Cela implique une destruction et un devenir artificiel allant de pair avec l'âge.

Les objets peuvent aussi servir à aider à supporter plusieurs situations, par exemple la déception liée au fait d'être trop jeune :

Tonight Harry and Kath will decide what to give Rosemary in order that she may be able to bear the disappointment of being too young. I myself do not know what happens inside people when they long for the companionship and adventure of another, and are given instead a box of chocolates with separate handmade centers, or a new dress or the top of the pops gramophone record. I suppose they get used to the comfort of things, and may even approach the state of holding a thrilling conversation with one of the handmade centers. Things are really much more convenient to human beings than their own kind; things can be thrown out when they are not wanted; they can be destroyed, torn to pieces or burned without questionings of conscience; the only effective way of destroying people is to equate them with things—handmade centers or the cheap song embedded in the groove²⁸⁴.

Ces observations sont effectuées par un homme de neige, donc un être qui n'est pas humain même s'il en possède certains traits extérieurs, en est une reproduction partielle. Il y a prosopopée parce qu'il est doté par l'auteur d'une intelligence qui lui permet d'observer et d'analyser les comportements humains, de les commenter. La neige est anthropomorphisée, manipulée et placée pour adopter une forme humaine, et devient ensuite douée de facultés étant habituellement propres aux humains. Elle dépasse par la suite celle qui l'a créée, l'enfant, dont elle se met à interpréter et commenter la vie.

L'homme de neige remarque effectivement le rapport particulier que les personnes entretiennent avec les objets. Ils les investissent d'une telle importance et s'en servent si souvent que la barrière entre eux et les choses devient fragile et incertaine au point où il

²⁸⁴ *Ibid.*, p.29-30.

serait pratiquement possible d'entretenir une conversation avec les objets. Il souligne également le fait qu'il est plus facile de disposer des objets que des individus. Cette remarque suggère à quel point les humains ont besoin d'être en contrôle, même avec leurs semblables. Les actions énumérées, très violentes, font peur et sont menaçantes si elles sont faites contre des êtres vivants. L'homme de neige affirme enfin que la seule véritable façon de détruire quelqu'un est de le rendre égal à un objet : c'est-à-dire à quelque chose qui peut être utilisé et dont il est facile de se débarrasser, de le jeter. Cette constatation implique une réflexion plus large au sujet des comportements humains. Il y a utilisation d'un objet, donc une entité qui subit ce sort, pour les dénoncer. La description offerte par ce personnage permet de réfléchir à la situation des internées et aux sentiments qu'elles ressentent. Elle souligne aussi qu'il devrait y avoir questionnement par rapport à leur traitement. Cette condition d'être jetable rejoint celle du déchet explorée dans le chapitre précédent. Elle introduit également les questions que je vais aborder dans la suite du chapitre.

Il importe cependant de se tourner d'abord davantage vers la question de l'enfermement et des effets qu'il peut avoir sur l'individu, particulièrement sur le rapport aux objets. Frame présente ainsi l'image de femmes dans des chambres à l'asile : « And all the Daphnes sitting somewhere in a mad hospital, in a small room with a shut window and a bed of straw and singing »²⁸⁵. Le milieu où se déploie l'esprit a un effet sur le contenu de la pensée. Il y a interaction entre l'environnement et la personne qui pense. La capacité de se mouvoir ou non possède également une importance. Le mobilier décrit dans ce passage est réduit au strict nécessaire, ce qui peut conduire à une forme de vide mental. Il n'y a qu'un lit de paille. La fenêtre est fermée, ne donnant aucun appui extérieur à la subjectivité, ne permettant aucun contact avec le monde.

Le fait d'être enfermé change le rapport que le sujet entretient avec les objets. Il est lui-même objet d'étude, mais les objets qu'il possède, dont le nombre est très restreint, deviennent les seules traces de l'identité précédant l'enfermement, les rares liens avec le passé et le monde extérieur à l'asile. Yannick Ripa dit en ce sens :

Discours officiel qui ne trompe pas toujours les médecins eux-mêmes : ils soulignent la tristesse des malades à abandonner leurs vêtements personnels, seuls liens avec leur passé, preuves de leur identité : Hersilie, par on ne sait quel privilège, a réussi à

²⁸⁵ FRAME, Janet. *Owls Do Cry*. New York: George Braziller, 1982, p.96.

garder une robe de chambre et un châle; les conserver au cours de ses pérégrinations asilaires devient un enjeu quotidien, le moyen de ne pas être assimilée à l'ensemble des aliénées et à leur indigence. Les médecins tirent profit de cet attachement aux vêtements : donner un nouveau jupon blanc est une récompense, que dire de l'octroi d'un trousseau à l'occasion d'une sortie ou d'une fête ! L'observateur se perd dans le jeu subtil et en apparence peu cohérent de retrait et de don : désapprendre la coquetterie, endosser docilement l'uniforme et recevoir en récompense le droit d'être un instant coquette ! L'uniforme s'y prête peu, il est terne, triste, carcéral²⁸⁶.

Ripa souligne la difficulté qu'ont les patientes à abandonner leurs effets personnels. Le fait de les désigner comme des preuves de l'identité révèle le lien qu'ils entretiennent avec la subjectivité. Ils servent à permettre de se distinguer des autres. Ripa dévoile également l'importance des objets par le fait que les médecins s'en servent pour avoir un certain contrôle sur les patientes, un contrôle qui ressemble à de la cruauté. L'imposition d'un uniforme commun participe également de la dépersonnalisation qui accompagne l'entrée à l'hôpital psychiatrique. Les désirs de *coquetterie* apparaissent alors comme des soubresauts de révolte dans la transformation qui est imposée, à une volonté de récupérer ce qui, dans le monde extérieur à l'asile, est un droit : l'individualité et ses manifestations physiques. La coquetterie permet en effet de marquer l'individualité, de se distinguer des autres. Ce passage révèle aussi comment le fait de disposer d'un nombre réduit d'objets change le rapport que l'individu y entretient. Ils prennent alors une plus grande importance, laquelle se trouve renforcée par le fait que leurs vies et individualités passées leur sont enlevées de force et non quittées par choix.

L'entrée à l'asile est vécue comme une dépersonnalisation pour des raisons bien évidentes, dont celle de la nécessité de conformité à un horaire, des règles et un uniforme, plutôt qu'à ce que l'individu désire. Yannick Ripa mentionnait aussi dans *La ronde des folles* que :

L'arrivée à l'asile renforce l'équivoque : l'enfermement et son cortège de serrures et de clés mais aussi la dépersonnalisation qui l'accompagne : les placées abandonnent leurs effets personnels, endossent les costumes des internées comme d'autres celui du bagnard²⁸⁷.

Les internées sont donc retirées d'elles-mêmes en plus d'être retirées du monde. Dans certains cas, le fait de retirer les biens matériels ne suffit pas à dépersonnaliser un

²⁸⁶ RIPA, Yannick. *La ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*. Paris : Aubier, 1986, p.122.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.105.

individu. Cela est vrai, puisque l'esprit reste le même dans un corps nu ou vêtu, ici ou ailleurs, mais il s'agit néanmoins du début d'un processus qui doit conduire la patiente à devenir quelqu'un d'autre si elle veut réintégrer la société. Ce devenir implique l'abandon de la personnalité antérieure. Il est imposé. Le costume endossé est comparé à celui des bagnards, donc celui des individus se trouvant en prison parce qu'ils ont commis un crime. L'imposition de la nouvelle personnalité apparaît alors comme une punition pour un comportement jugé répréhensible.

Kate Millett raconte en ce sens comment elle se fait retirer ses vêtements dans *The Loony-Bin Trip* :

Of course I lost my clothes. That was the first thing. After the doctor heard, I was jumped by a gang of women and divested of my trousers. They might easily have asked me to remove them. The story given out is that they have decided my wool trousers needed mending at the cuff and a dry cleaning. Dry cleaning takes them two weeks. Then I was awarded a bathrobe. But since the only top I have is a shirt and sweater they have decided these must be worn over the bathrobe rather than under. Otherwise, since I have no pajama bottoms, the bathrobe might open to reveal my legs, a dreadful thing. So with my long Aran sweater over a bathrobe I troop about now far more eccentric than the other ladies. And I therefore have an even smaller chance of getting out, since clothing and appearance are everything in a nuthouse²⁸⁸.

Elle souligne la persistance, voire l'accentuation de l'importance de l'apparence dans une *maison de fous*. Avoir l'air excentrique, dans ce milieu en particulier, impliquerait que la personne n'est pas *bien*, n'est pas *guérie*. Les comportements différant de la norme font partie de ce qui conduit à l'internement. Il s'agit ici d'une différence forcée puisque son pantalon est retiré par les autres. Ce passage illustre également le fait que les vêtements jouent un rôle crucial, ne serait-ce qu'au sein des subterfuges élaborés pour que la patiente accepte de les retirer. Sa perception de son apparence et ce qu'elle lui fait ressentir, après ce dépouillement, n'est pas prise en compte. Le fait de retirer le pantalon permet un contrôle aux personnes l'ayant dévêtue. Cela souligne également que les patients sont toujours à l'affût des différences et que celles-ci sont perçues négativement. Il y a alors une volonté de conformité qui apparaît lorsque l'écart de la norme est imposé.

Les écrits des écrivaines ayant été internées contiennent des représentations des relations que les personnes entretiennent avec les objets. Ceux-ci peuvent servir à définir les individus ainsi qu'à donner une image de leur vie et état psychique. Ils sont parfois

²⁸⁸ MILLETT, Kate. *The Loony-Bin Trip*. New York: Touchstone Books, 1991, p.215.

utilisés pour remplacer les rapports humains. Ils peuvent être enlevés pour faire disparaître la personnalité ou exercer un contrôle sur l'autre. Dans ces textes, les objets sont représentés comme prenant une très grande importance à la fois parce qu'ils remplacent les relations interpersonnelles et parce que leur rareté fait que leur perte risque d'entraîner la disparition de la personne.

Quand on n'en a pas

Avoir des objets renseigne au sujet de la personne qui les détient. Cela donne par exemple des informations concernant le statut social, les préférences et les valeurs d'un individu. Certaines personnes se trouvent dans des situations où la possession des objets est limitée. C'est par exemple le cas des personnes à faible revenu ou encore, pour des raisons évidemment différentes, des détenus. Cette limitation transforme le rapport qu'ils ont avec les objets possédés. De la même façon, le fait de ne pas disposer ni posséder des objets selon leur volonté a certaines répercussions sur l'esprit des internées.

La narratrice de *Faces in the Water* sent que ceux-ci jouent un rôle dans l'impression de normalité et rêve de fournir des possessions aux autres internées, de leur donner ce qu'elles auraient dans le monde. Elle raconte :

Sometimes, in my mind, I dressed the people in ordinary clothes, rubbed the dreadful stain of hospital from their skin and put teeth in their mouths, put make-up on their faces, gave them handbags to carry and gloves to wear, and then I thought in my naïve way that I had transformed them into ordinary people, people you meet in the street and talk to and for whom you feel only the fleeting despair that is aroused by all attempts at human communication²⁸⁹.

Le passage à l'hôpital est conçu comme laissant une tache. Celle-ci est une métaphore du changement d'apparence causé par celui-ci et les traitements y étant subits. Il y a une gradation de l'essentiel vers le superflu dans l'énumération de la narratrice. Elle pense d'abord redonner une certaine propreté aux personnes. Le premier objet qu'elle pense à leur donner est un dentier. Une partie essentielle du corps est donc manquante et doit être remplacée. L'absence de dentier des internées souligne à quel point tout leur est retiré. Elle procède ensuite vers l'artifice, le superflu par l'intermédiaire du maquillage et des accessoires. Istina aimerait donc *habiller* les patientes comme les humains vivant dans le

²⁸⁹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.169.

monde. Ce qu'elle espère ainsi est de redonner leur normalité aux internées par l'intermédiaire d'ajouts extérieurs, qu'ils soient du maquillage, des vêtements ou des accessoires. Ce sont paradoxalement ces *ajouts* qui rendent la personne *ordinaire*. Cette volonté souligne la croyance dans le fait qu'une personne, pour faire partie du monde, doit posséder des objets. Ce déguisement n'est cependant pas plus efficace pour aider les patients à se sentir mieux que les couches de peintures sur les bâtiments parce qu'il reste en surface. Le passage suggère également que son monde devient principalement mental. Il n'est pas celui qui correspond à son vécu. Elle imagine qu'elle pose ces gestes. Dans le monde dans lequel elle se trouve, il lui est impossible d'avoir ces actions sur les autres. Il y a plusieurs couches de sens dans cet extrait dans lequel le langage représente une pensée qui représente le monde. Ce geste d'habiller les autres est fait dans son esprit et reste du domaine de l'imaginaire. Elle qualifie sa pensée de naïve parce qu'elle ne voit pas que la différence entre les patients et les personnes dans le monde ne dépend pas seulement de leurs possessions et vêtements.

La possession d'objets et leur utilisation est liée à la liberté. Ainsi :

We stood at the gate, considering the marvel of the World where people, such is the deception of memory, did as they pleased, owned furniture, dressing tables with doilies on them and wardrobes with mirrors; and doors they could open and shut and open as many times as they chose; and no name tapes sewn inside the neck of their clothes; and handbags to carry, with nail files and make-up²⁹⁰.

Dans les souvenirs de ces femmes, le monde extérieur correspond à un endroit où il est possible de faire selon son désir et d'avoir l'action voulue sur les objets même s'ils semblent aussi anodins que peut l'être une porte. Pour la personne enfermée, le simple fait de pouvoir choisir d'ouvrir ou de fermer une porte devient très important puisqu'elles sont généralement verrouillées à l'hôpital. Les patientes de l'hôpital sont séparées de ces possibilités et les désirent. Le fait de posséder des meubles est placé comme une équivalence de la possibilité de faire comme il leur plaît. Avoir des choses et le loisir d'agir sur elles implique un pouvoir sur le monde et sur sa vie qui est perdu pour les internées. La narratrice affirme cependant que sa mémoire est défaillante, ce qui implique que ceux qui sont dans le monde, plutôt qu'à l'hôpital, ne peuvent pas autant faire à leur guise qu'elle semblait le dire au départ. Elles auraient alors la nostalgie d'une liberté qui

²⁹⁰ *Ibid.*, p.52.

n'existe pas tout à fait, mais qui reste du domaine du potentiel et qui est tout de même plus grande que celle de l'hôpital. Cette description du manque, par l'intermédiaire de l'énumération d'objets, lui permet donc de poser un constat à propos du monde.

Emma Santos confirme l'importance des objets, mais en leur donnant une autre signification. Elle raconte :

En sortant de chez le psychiatre, j'allais dans les magasins voir les gens acheter des choses et moi depuis que j'avais perdu les mots, je cherchais les choses, les slips de coton, les combinaisons d'interlock rose, les caleçons, les foulards, les choses avant « la mort de la famille »²⁹¹.

Dans son cas, les objets remplacent les mots qu'elle a perdus. Elle cherche des choses qui lui rappelleraient le passé, qui diraient ou signifieraient comme les mots le font. Elles deviennent leurs substituts dans une quête de sens. Elle raconte cependant cette expérience par l'intermédiaire de mots, de mots qui nomment des choses. Il y a une distance qui est établie, comme si elle trouvait seulement les mots pour décrire une situation où elle est incapable de s'exprimer autrement que par l'accumulation d'objets. Zürn trouve une autre façon de faire du sens avec les objets qui soit à la fois proche et loin des mots. Elle raconte comment : « De ses derniers mouchoirs de papier qu'elle déchire, elle fait des boulettes blanches et en forme les lettres du mot libération »²⁹². Zürn se met en scène en train de fabriquer des mots dans le texte. Elle se représente comme ayant besoin de voir le mot libération, d'en faire un objet. Le fait d'y penser ne suffit pas. Elle se trouve ainsi encore plus loin du réel que Santos. Ce passage illustre le rôle du langage dans la pensée. Elle doit détruire un objet pour construire un mot qui rend la liberté concrète, qui en est une matérialisation dans son absence.

Les objets peuvent enfin servir à rendre des souvenirs concrets, à les réintégrer dans le présent. Santos cherche effectivement à reproduire sa vie passée même si celle-ci semble peu désirable. Elle le fait à l'aide d'objets qu'elle transforme :

Dans un grand magasin je me vois payer un caleçon de flanelle. Le caleçon de mon père taché d'urine quand il se promenait ivre à demi nu, le lacet mal noué sur un bout de viande violacée pendante. Je pensais le suspendre dans la chambre, à le tremper avant dans un mélange d'urine et de bière²⁹³.

²⁹¹ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : des femmes, 1976, p.52.

²⁹² ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.67.

²⁹³ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : des femmes, 1976, p.53.

L'objet devient ainsi une commémoration du passé après quelques transformations. Il est son incarnation. Il rappelle des souvenirs douloureux, mais sa présence semble nécessaire. Elle pense à reproduire artificiellement sa vie passée, ses conditions, pour les revivre. Elle raconte comment elle se voit faire ce geste. Il y a une distance qui est installée avec elle-même, son corps, ses actions.

Ces textes démontrent que, dans certaines circonstances, le fait de posséder des objets, ou d'en être privé, est nécessaire, et ce, quelle que soit la nature de ces objets. Ils permettent une expression, une matérialisation de pensées et d'affects qui seraient impossibles autrement. Les représenter dans le texte traduit l'importance qu'ils ont dans la construction de soi et des rôles qu'ils jouent pour la subjectivité en lui donnant une possibilité d'affirmation lui étant refusée par les conditions de vie imposées.

Une possession

Le fait de posséder ou non des objets a différentes incidences pour la subjectivité, entre autres celle de permettre un travail imaginaire, d'en être le point de départ, d'y contribuer ou de l'appuyer. Ce processus peut avoir encore plus de pouvoir dans un contexte de dépouillement extrême. Là où les femmes doivent toutes porter le même type d'uniforme, la différence, lorsqu'elle est ajout, devient plus subtile et plus importante qu'elle ne l'est dans le monde extérieur. Elle permet l'individualité. Dans un contexte de similitude, il y a parfois une augmentation du désir de se démarquer, ce qui intensifie le fait de ne pas pouvoir le faire. Unica Zürn écrit, dans *L'Homme-Jasmin* :

Une femme a orné l'affreux vêtement, que toutes doivent porter ici, d'un foulard de soie vert émeraude. C'est incroyable comme cette petite tache de couleur peut resplendir. Toute la journée cette femme reste plongée dans la contemplation de ce petit morceau d'étoffe dont elle joue avec les doigts. De posséder cette chose — elle est la seule de son entourage — la différencie des autres. Et, immobile, elle semble méditer dans une atmosphère de luxe²⁹⁴.

La possession d'un objet aussi peu important qu'un mouchoir serait plus ou moins indifférente dans la vie. Dans cette situation, l'internée lui accorde un pouvoir dépassant de loin le bout d'étoffe. Elle est absorbée, fascinée par lui, comme le démontre le fait qu'elle passe ses journées à le regarder. Ce pouvoir passe à la fois par la couleur, le vert et la

²⁹⁴ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.107-108.

matière, qui est la soie, qui diffèrent des couleurs et matières des uniformes. Le pouvoir provient aussi de l'unicité qu'il confère à celle qui le porte. L'objet arrive ainsi à donner une impression de luxe à la patiente, c'est-à-dire à trouver un confort et une vanité, artificiels ou accessoires, qui ne seraient possibles qu'à l'extérieur où le superflu est permis. Il est un objet qui représente des valeurs, les incarne. Par l'intermédiaire de l'image du foulard, l'écrivaine illustre la façon dont la pensée cherche à s'accrocher à des principes du monde extérieur, infère une valeur dans un objet afin de se constituer une individualité.

Il arrive parfois qu'une patiente ne s'aperçoive pas que le pouvoir accordé à l'objet n'est pas celui lui étant attribué :

I would go and see the "poor soul"—it was Minnie Cleave who kept losing her handkerchief among the things in her little cloth bag, and she would get in such a panic if she could not find it, whimpering and moaning and turning everything on to the floor, and then kneeling and beginning to pray. She had transferred the meaning of her life to the handkerchief, as a child, after a long confusing day at the beach, takes home safe in her handkerchief her treasure of a few shells and bright stones, the meaning of her day.

Whatever was captured within her handkerchief was no comfort to Minnie. She was nearly always depressed²⁹⁵.

Le mouchoir est un objet qui n'a que peu de valeur en soi. Comme le pot de chambre, il est un objet servant à recueillir certains déchets du corps ou à enlever la saleté. Minnie Cleave a transféré la signification de sa vie dans le mouchoir, comme un enfant le ferait du sens d'une journée par l'intermédiaire de différents objets rassemblés dans un mouchoir et constituant un trésor. Même si l'enfant est un être dont les capacités d'abstraction sont moins développées que celles d'un adulte, il possède néanmoins une imagination capable d'accorder une importance particulière aux objets. Il peut les transformer dans son esprit. Dans le cas de Minnie, le mouchoir symbolise le fait qu'elle est en vie, et ce, peu importe ce qu'est réellement cette vie.

L'utilisation qui est faite de ce mouchoir dans le texte et dans la vie de Minnie est une synecdoque. C'est-à-dire que cet objet est une partie de la vie qui représente le sens de toute la vie. Il symbolise le monde extérieur, ce qu'il est possible d'y faire et d'y posséder. Le fait de choisir cet objet, qui fait réellement partie de la vie de Minnie, pour exprimer l'ensemble de celle-ci, implique une vision du monde dans laquelle la propreté est ce qui

²⁹⁵ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.156.

importe. Le mouchoir indique la vie à l'extérieur de l'hôpital, mais n'est pas celle-ci, ce pourquoi le personnage continue à être déprimé. Minnie, contrairement aux autres, n'est pas obligée de vivre sans pouvoir se débarrasser de ses excréments corporelles. Elle possède un objet qui lui permet d'en disposer. Le mouchoir lui donne donc l'impression d'avoir un certain pouvoir, de contrôler sa vie. Cela se traduit par le fait qu'elle panique si elle ne le trouve plus. La narratrice constate que le mouchoir n'arrive pas à débarrasser Minnie de sa dépression. Elle oublie cependant qu'il lui fournit une certaine contenance et un contrôle de soi qui passent par la possession de l'objet telle que décrite par Lakoff et Johnson.

Ce n'est pas le seul lien à l'enfance présent dans ces textes. Zürn écrit encore : « Dans un second geste de désespoir elle jette par la portière son étui à lunettes rouge (comme dans ce conte de fées où les enfants jettent du pain derrière eux afin de retrouver, grâce à cette trace, leur chemin pour sortir du labyrinthe de la forêt où on les a amenés) »²⁹⁶. La narratrice a donc l'impression qu'elle sera perdue, qu'elle va être égarée par quelqu'un volontairement. Elle ne sait pas où elle sera conduite. Elle répète un geste appris dans la littérature, dans les contes, pour retrouver son chemin. Le fait de mettre la signification ou encore l'issue de sa vie dans un objet rejoint l'utilisation du tableau de Vermeer dans *Girl, Interrupted* dans lequel la narratrice voyait à la fois un moment déterminant et le résumé de sa vie. Il s'agit paradoxalement d'une limitation de la vie, la laissant encadrer par quelqu'un ou quelque chose d'extérieur, tout en étant une façon de l'assurer, en permettant que d'autres la voient par l'entremise de l'objet la représentant.

Le préfacier de *L'Homme-Jasmin*, André Pierre de Mandiargues, affirme que l'interprétation des faits et des objets est un trait commun à ceux qui ont perdu leur savoir-vivre, mais qui peuvent encore raconter. Il est vrai qu'en racontant, l'individu crée des liens entre les choses. Chaque personne fait un peu la même opération, mais d'une façon différente et peut-être moins poussée ou intense. La personne jugée saine d'esprit sera cependant consciente qu'elle investit l'objet de plus que ce qu'il contient. Ceux qui ont perdu leur savoir-vivre, c'est-à-dire les limites et comportements imposés socialement, ne s'arrêteraient pas, ne seraient pas conscients qu'il s'agit d'une histoire et croiraient en ces liens. Les faits sont souvent considérés comme plus ou moins accidentels ou découlant

²⁹⁶ ZÜRΝ, Unica. *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.38.

d'autres faits antérieurs s'il est possible d'établir un lien suffisant entre eux. Les objets sont quant à eux surtout reliés à leur fonction, indifférents, à moins d'être investis symboliquement. Dans ces textes, ils acquièrent plus de sens et d'importance ainsi que de nouvelles fonctions, comme le calendrier qui devenait principalement ornemental et permettait l'intimité. Cela peut être fait dans le monde extérieur, mais ce détournement relève alors plus souvent d'un choix. Dans le cadre de l'internement, il s'agit d'une nécessité pour le maintien de la capacité de penser.

L'importance de la possession d'un objet, même minuscule et ayant en soi peu de valeur, est augmentée par la rareté du statut de possédant. Ainsi :

Une autre possède une boîte en carton, toute déchirée, mais solidement ficelée dont elle ne se sépare pas plus qu'une troisième de son coussin de caoutchouc jaune. Ces petites richesses — si grandes — ont quelque chose de poignant. Un foulard vert, une boîte en carton, un coussin. Il y a donc ici trois femmes exactement à « posséder » quelque chose — les cinquante autres n'ont rien — rien que leurs bas de laine grise, leur affreuse robe, leurs chaussures abîmées. Elles ne sortent plus dans le parc. On les engage à aller se promener dehors, c'est-à-dire qu'on les y a invitées la dernière fois, il y a dix ans, et jamais plus depuis, car elles se refusent à quitter leur place, craignant à leur retour du parc de trouver leur chaise occupée par une autre. Ici chaque chaise est devenue la « propriété personnelle » des malades. Il arrive cependant que l'on doive presque se battre pour sa chaise avec une nouvelle venue qui ne connaît pas la loi²⁹⁷.

Les possessions de ces femmes sont des objets qui relèveraient du déchet ou de l'anodin dans le monde extérieur. C'est la rareté de la condition de possédant qui les transforme en richesses. Les principes gouvernant les comportements s'ajustent, se précisent et s'intensifient en fonction de l'environnement, mais restent les mêmes que dans le monde extérieur. Zürn décrit un monde où la possession devient obsessive, au point où les patientes ne peuvent pratiquement plus bouger de peur de perdre le peu qu'elles ont, et ce, même s'il ne leur appartient pas vraiment. Elle parle d'une loi. Celle-ci régit les comportements et celles qui la défient courent des risques. Dans ces conditions extrêmes, le respect de l'autre est nécessaire. Ces lois ne sont connues qu'après un certain temps entre les murs de l'hôpital. Elles ne sont pas celles de l'institution, mais naissent de la nécessité et de l'habitude de la vie au sein de ce groupe particulier. Elles reproduisent certains comportements étant habituels dans le monde.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.108.

Si dans l'extrait de Zürn, le fait d'avoir des bas de laine grise est considéré comme n'avoir rien, la situation est un peu différente pour la narratrice de *Faces in the Water*. Ces bas vont revêtir une très grande importance. Dans un lieu où les patientes se sentent exposées et vulnérables, les objets acquièrent un pouvoir protecteur démesuré. Istina confie : « I was cold. I tried to find a pair of woolen socks to keep my feet warm in order that I should not die under the new treatment, electric choc therapy, and have my body sneaked out the back way to the mortuary »²⁹⁸. Les bas de laine peuvent ainsi la protéger à la fois contre le froid, mais également contre la mort qu'elle craint être la conséquence des électrochocs. Il y a alors association directe entre le froid et la mort, comme si le fait de réchauffer le corps allait l'empêcher de mourir. Le pouvoir isolant et la chaleur des bas sont étendus et deviennent la capacité de protéger contre la mort. Il y a ainsi une métonymie se situant à la fois dans le discours et dans la pensée. Elle permet de représenter le fait que la pensée de la narratrice établit des associations et des inférences qui n'ont que peu à voir avec celles qui seraient habituellement faites et comment elle investit d'un très grand pouvoir des objets apparemment anodins.

Lorsqu'un objet a une signification qui le dépasse, il devient alors symbolique. Istina Mavet explique ainsi son entrée dans le monde de la folie :

The bag was like my final entry paper into the land of the lost people. I was no longer looking from the outside on the people of Four-Five-and-One and their frightening care for their slight store of possessions; I was now an established citizen with little hope of returning across the frontier; I was in the crazy world, separated now by more than locked doors and barred windows from the people who called themselves sane.

I had a pink cretonne bag to put my treasures in²⁹⁹.

Il y a une suite de figures dans ce passage. Celles-ci prennent le sac de cretonne rose comme point d'ancrage. La narratrice décrit la maladie mentale par l'intermédiaire de la métaphore du monde des personnes perdues. Ce sac rose, ayant pour fonction de contenir ses trésors, devient, pour elle, la preuve de sa folie. Elle le compare à son billet d'entrée dans le monde de celle-ci, comme s'il était un passeport permettant de traverser une frontière. Il s'agit d'une limite à la fois figurée et littérale. Dans les faits, elle était déjà dans le même monde que les autres, mais elle se sentait comme si elle était à l'extérieur,

²⁹⁸ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.15.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.105.

c'est-à-dire qu'elle ne se considérait pas comme folle. Elle se croyait différente. Il s'agit alors d'un monde métaphorique, qui se situe dans la pensée. Le sac acquiert le pouvoir de la transformer, de lui faire traverser une limite subjective, une frontière métaphorique, mais en même temps très réelle. C'est le fait d'avoir un objet qui prend une valeur immense qui la change. Les fonctions secondaires attribuées au sac font que ses effets deviennent plus matériels que les barreaux de la fenêtre d'une prison pourraient l'être. Il acquiert leurs particularités et agit comme eux sur l'esprit. Il emprisonne.

La notion de trésor devient le propre de ceux qui vivent dans le monde de la folie.

Istina raconte :

And then the patients who, when they are undressed at night, are found to have their fingers clenched tightly over something which they refuse to surrender, as if they said, You can have the blue striped dress, and the flannelette pants, bunchy, reaching to the knee, and the grey woolen ward stockings, and the v-necked striped garment known in official records as a *chemise*, but these you cannot have—the stalks of grass which I picked for myself in the park, the piece of silver paper from somebody's chocolate, the ball of hair that I found on the floor of the bathroom; my treasures that give meaning to my long day of sitting crouched, hands over my knees, staring from the yellowed patch of park grass to the sun in the sky, Lord Landless in the King's White Hall³⁰⁰.

La mention de Lord Landless traduit le fait que la narratrice a l'impression que son esprit et ceux des autres patientes fonctionnent comme une énigme, c'est-à-dire une série de phrases dont la signification d'ensemble qu'il faut en tirer n'est pas évidente. Cela implique que la vie qu'elle mène n'est pas facilement compréhensible, n'a apparemment pas de sens. Comme dans le cas de l'énigme, le fonctionnement de cette pensée peut cependant être mis à jour et révéler une signification. En effet, dans ce passage, les objets que toutes les patientes possèdent n'ont pas d'importance. Ce sont ceux qui sont différents qui deviennent précieux. Les trésors donnent un sens aux jours qui passent. Elle utilise ce mot pour désigner des objets qui relèveraient normalement de l'anodin ou du déchet. Ils ne deviennent des trésors que dans la mesure où ils sont une possession dans ces circonstances précises et sont nommés comme tels. Ils prennent alors une valeur symbolique plus grande que celle qui est habituellement associée à leur nature. Ils sont investis d'un pouvoir et d'une signification qui en font littéralement des trésors. Il faut par contre, pour y arriver, dépasser la fonction et le sens qu'ils présentent à première vue.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.245.

L'importance de cette notion de *trésor* est confirmée par la narratrice qui se demande si la personne a vraiment changé quand elle ne le revendique plus, quand elle a remplacé le lien aux objets par celui qui est entretenu avec des humains. Elle demande :

Who are we, have we changed when we no longer claim as our treasure the stalk of grass in our hand or the chocolate paper but choose the human beings that we hope to hold tight in our heart? Are we sane then? Have we progressed from illness when we do not care anymore for the pink cretonne bag with its pattern of roses, but begin to look for people that we may thread a drawstring round their neck and carry them back and forth inside ourselves, and not be willing to let them go even in the night in sleep and dreams³⁰¹?

Ce passage révèle que l'importance accordée aux objets a remplacé les rapports humains pour cette femme. Elle se demande si le fait d'aller vers les autres, de ne plus s'attacher autant aux objets correspond à la santé, est la preuve d'un changement, d'une guérison. Elle explique également comment, par la suite, ce sont les personnes qui sont utilisées comme des objets ou des animaux. L'image de leur mettre un cordon autour du cou, même en imagination, va en ce sens. La frontière entre la santé de l'esprit et la maladie mentale est alors floue, incertaine. Les mentions de la nuit et du sommeil impliquent qu'il serait impossible de se séparer des autres, même dans les moments d'inconscience. Le trésor est la métaphore de ce qui permet la vie. Elle signifie que l'individu a besoin d'accorder de l'importance à quelqu'un ou quelque chose en dehors de lui pour être en rapport avec le monde.

Istina Mavet possède aussi d'autres objets. Elle décrit ainsi le contenu du sac de cretonne rose :

I had been allowed to keep my pink cretonne bag. I took it with me wherever I went, and it was soiled now with crumbs of old cake stuck under the cardboard base and stickings of honey on the inside. I had a copy of Shakespeare its pages thin like tissue paper and print packed small and black and seeming wet like perpetually new footprints on the beach preserved against the obsessive shiftings of the tide. I seldom read my book yet it became more and more dilapidated physically, with pictures falling out and pages unleafing as if an unknown person were devoting time to studying it. This evidence of secret reading gave me a feeling of gratitude. It seemed as if the book understood how things were and agreed to be company for me and to breathe, even without my opening it, an overwhelming dignity of riches; but because, after all, the first passion of books is to be read, it had decided to read itself; which explained the gradual falling out of the pages³⁰².

³⁰¹ *Ibid.*, p.246.

³⁰² *Ibid.*, p.113-114.

Ce sac est sale et contient un livre. Ce livre possède la capacité de respirer comme le ferait un être vivant, ainsi que d'autres qualités ou attributs humains, même s'ils ne sont que métaphoriques. Il s'use et est en train de tomber en morceaux. Il y a une personnification qui se fait par l'utilisation de l'image de ce livre qui semble animé d'une vie propre puisqu'elle dit qu'il se lit lui-même, en secret. Istina affirme qu'il y a une preuve d'une lecture secrète alors que c'est impossible puisque le livre est toujours avec elle. Cette preuve est l'usure. Celle-ci indique cependant qu'il s'agit bel et bien d'un objet. Puisqu'elle ne vient pas de l'usage fait par une personne, alors elle doit avoir une autre cause. Istina dit que le livre lui tient compagnie, et ce, tant par son contenu, qu'elle se remémore plus qu'elle ne lit, que par sa présence physique. Elle confirme dans un autre passage qu'elle ne le lit pas, mais qu'il devient malgré tout de plus en plus détérioré, en disant : « the Shakespeare growing daily shabbier with non-reading »³⁰³. C'est donc en fait parce qu'elle ne le lit pas qu'il s'use. Si elle le lisait, elle ranimerait les histoires qu'il contient, empêchant ainsi la dégradation liée à la forme d'oubli et de mort de son contenu. Ce livre est comme une personne dont l'état se dégrade lorsqu'elle est coupée des relations avec les autres. Istina transfère ainsi son vécu dans le livre.

Dans ce passage, la narratrice a effectivement l'impression que le livre comprend ses difficultés. Elle dit enfin, pour éclaircir et expliquer la situation, que la passion des livres est d'être lus. La passion est une émotion, l'émotion est ce qui peut pousser à agir ou immobiliser. Elle est normalement le propre de l'être humain. La passion est liée à la souffrance. Elle implique normalement une certaine passivité dans laquelle l'être subit un traitement douloureux, pénible. Dans cet extrait, le livre est la cause de sa propre souffrance. C'est plus fort que lui. Il est un objet qui choisit de vivre sa passion sans personne, même si cela le fait souffrir comme la détérioration de ses pages le suggère. Il veut à tout prix le faire, même si cela risque d'entraîner sa perte. Cela pourrait être une invitation à faire la même chose pour la narratrice, ce qu'elle fait en établissant une relation avec un livre comme elle le ferait avec une personne. Ce passage met également en scène la distinction entre l'esprit, le corps et la matière. Le fait qu'elle se remémore le contenu du livre, malgré le fait qu'elle ne le lit plus, témoigne de quelque chose qui reste pur et intouché malgré l'usure de l'objet. Ce qu'il contient dépasse sa dimension physique. Le fait qu'il *respire* la

³⁰³ *Ibid.*, p.160-161.

dignité de la richesse même sans qu'elle l'ouvre va également en ce sens. L'apparente humidité des lettres et la comparaison avec les traces de pas sur le sable traduisent quant à elles comment le texte se perpétue et se renouvelle sans cesse. Il y a ainsi mise en scène du processus de lecture et de ses effets sur l'esprit.

Le livre est aussi ce dans quoi une réponse est cherchée. Pour Istina, celle-ci ne vient pas comme étant le fruit d'une réflexion, mais plutôt comme une révélation. La narratrice raconte comment l'autre livre qui se trouve dans son sac, les *Sonnets à Orphée* de Rilke lui conseille de choisir la transformation. Elle a l'impression que l'auteur s'adresse directement à elle parce que ce conseil trouve un sens dans sa vie. Elle rapporte ensuite effectivement cette phrase à la situation qu'elle vit en disant que Rilke n'est pas le seul à donner ce conseil et que les médecins et les infirmières lui recommandent d'avoir une lobotomie, ce qui correspondrait au fait de choisir le changement. Ce que dit le livre et sa vie deviennent liés en un seul monde dans lequel le littéraire agit comme le vivant, ou peut-être mieux que celui-ci en s'adressant à elle plutôt qu'en prenant la décision à sa place. Elle cite : « Choose to be changed; with the flame with the flame be enraptured »³⁰⁴. Elle commente ainsi ensuite la phrase de Rilke : « but in too many cases the flame was the ice pick of a lobotomy »³⁰⁵. Ce qui semble tentant dans le livre, le changement qui transforme et a l'ardeur de la flamme, s'avère cependant plus inquiétant et menaçant dans les faits. Elle a peur de perdre son ancien *moi* et d'être littéralement consumée par la flamme. L'utilisation de l'image du pic à glace qui prend la fonction de la flamme suggère la possibilité de la mort à laquelle le froid qu'il évoque renvoie. Il est également une allusion au fait que certaines lobotomies furent effectivement réalisées avec un pic à glace et entraînèrent une forme de mort subjective ou physique chez les patients subissant ce *traitement*.

Ces extraits révèlent que la possession est une situation réciproque. Il y a possibilité de posséder des objets ou d'être possédé par eux. Cette possession a un lien avec l'esprit. Elle le transforme. Elle permet de représenter l'esprit dans le texte, mais également de lui donner une contenance. Les relations avec les objets, plus particulièrement les livres qui contiennent les traces de l'esprit d'autres personnes, sont également décrites comme pouvant

³⁰⁴ *Ibid.*, p.161.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.161.

remplacer celles qui seraient entretenues avec d'autres humains. Les objets peuvent enfin dicter la conduite. Pour ces femmes, le littéraire prend vie, il devient littéralement *La vie*.

Lorsqu'ils s'animent

Les objets n'appartiennent pas à l'ordre du vivant. Ils en dépendent dans la majorité des cas. Il arrive cependant parfois qu'une vie ou des actions leur soient attribuées par l'intermédiaire du langage, par la métaphore, la prosopopée ou la personnification. L'une des particularités des objets présentés dans ces livres est qu'ils sont régulièrement animés d'une vie leur semblant propre et n'étant pas simplement une façon de s'exprimer, du moins, pas pour les narratrices des textes qui espèrent ou entretiennent littéralement des relations avec eux comme s'ils étaient des personnes. Les objets vont effectivement acquérir des caractéristiques les rapprochant de plus en plus du vivant alors que les internées se dirigent progressivement vers la mort. Le livre se lisant était un bon exemple d'un objet ayant une relation avec lui-même. Il arrive également que les narratrices soient présentées comme ayant des interactions avec les objets vivants ou qu'elles perçoivent comme vivants. Istina Mavet raconte une expérience précédant son internement :

But the shopwindows were speaking to me, and the rain too, running down inside the florists, and the dowdy droopy two-piece sets and old-fashioned coats hung on the aged plaster models in the cheaper shops that could not afford to light their windows, and crowded their goods together, displayed with large warning tickets painted in red. They all spoke. They said Beware of the Sale, Beware of Bargain Prices. Beware of traffic and germs; if you find a handkerchief hold it up by the tip of the finger and thumb until it is claimed. For a cold in the chest be steamed with Friar's Balsam. Do not sit on the seat of the public lavatory. Danger. Power lines overhead³⁰⁶.

Il ne s'agit pas simplement d'une façon de parler, comme je le dirais d'une image qui *me parle* au sens où elle trouve écho en moi et me fait réfléchir. Ce n'est pas non plus un *délire*. Les objets et la nature se mettent à parler à la narratrice. Ce que les objets lui disent est de se méfier de tout. Ils lui disent des leçons sociales fréquemment répétées, un peu comme si elles l'obsédaient tellement qu'elle les projetait en eux par associations d'idées. Leur parole en est ensuite la matérialisation. Ils n'ont pas un message personnel. Ils répètent des conseils et des mises en garde. Elle est en conversation avec eux, mais leurs messages sont fixes. Cette description de l'expérience représente le fait que le monde est

³⁰⁶ *Ibid.*, p.11.

un monde de règles. Il est un mélange de recommandations, d'affiches et de publicités. Ce sont les règles de consommation, d'hygiène et de sécurité qui dictent la conduite de la narratrice. Ce passage souligne également un lien avec le monde et ses éléments par l'intermédiaire de la pluie qui lui parle. Il indique un effritement des limites entre les ordres qui peuvent alors communiquer comme s'ils partageaient un langage, ce qui traduit un désir d'être en relation avec le monde, d'en faire partie en tirant du sens de ses manifestations.

Dans un autre livre, une narratrice différente, Vera, dont la fille a perdu ce qu'elle nomme le *pouvoir de la parole*, a l'impression que les objets ont une vie propre. Elle explique :

I deprived myself of each of my senses. It was I who was blind. I was threatened by the dreadful mass neighborhood of objects which acquire a power of mobility as soon as one loses one's sight, as if it were only the fact of being seen which keeps them in their place and now that they are free from the supervision of human eyes they may swoop, sway, dance, surround, always pursuing, threatening, trying to insinuate themselves in the dark, seeking their revenge³⁰⁷.

Dans ce passage, c'est le fait de se priver de l'usage de ses sens, surtout celui de la vue, qui fait que les objets s'animent. Non seulement les objets possèdent-ils une vie leur étant propre, mais celle-ci s'accompagne d'actions relevant de l'humain et pouvant être menaçantes pour celui-ci. Le terme de vengeance implique effectivement une pensée et une volonté. Choisir de placer un personnage dans cet environnement indique que cette narratrice est en perte de maîtrise de son esprit. Dans son monde, les objets veulent réparer un tort leur ayant été fait. Les meubles ont également la capacité de parler. Ainsi : « One longs more than ever to keep the world in its place, to demand that furniture should be seen and not heard, speak only when it is spoken to »³⁰⁸. Les meubles, bien qu'ayant une vie et une volonté, doivent par contre se soumettre et ne parler que lorsque la parole leur est adressée. Il est donc possible d'avoir une conversation avec eux, mais ils doivent obéir à la volonté de la narratrice.

Ce n'est cependant pas n'importe quel langage qui est attendu de ces meubles. La narratrice explique :

³⁰⁷ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.15.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.16.

Yet I do not know how much longer I can bear the silence in the next room. It seems to have spread like an influence, to the whole house, to the furniture which I love and never thought to speak to, yet now there are moments when I demand speech from it, not the occasional sharp snap-crack of wood bursting its bonds of space, easing itself in the hot dry weather, nor groaning whining responses to the wind blowing under the door and against the walls of the house, but articulate language, the unique speech of furniture³⁰⁹.

La narratrice affirme aimer les meubles, mais ne jamais penser à leur parler. Cela implique une relation dépassant la simple possession et que celle-ci est négligée. Dans l'esprit de cette femme, les meubles ont la capacité d'utiliser le langage articulé. Vera l'oppose au langage qui serait celui plus facilement imaginable pour des objets et qui serait constitué de sons ne faisant pas d'autre sens que d'indiquer les changements se produisant dans le bois selon les différentes températures.

Cette impossibilité de les faire parler la conduit à alterner entre l'envie d'user de violence ou de douceur avec eux, comme il serait possible de le faire avec des personnes pour les forcer à parler. Elle décrit plus précisément comment elle traite ses meubles :

Lately I have found myself suddenly hammering with my fist upon the table, here, where I write this, or upon the panels of the door, as if a gesture of violence may help me to break into the silence of everything around me, to ransack and spill the words which lie trapped there. Other times I have stroked the furniture, touching it gently as an archeologist may caress a newly discovered piece of stone, knowing that in the end, if it is cared for, it will give up its secret, it will speak its language to him³¹⁰.

La violence vise à briser le silence qui l'entoure, donc à avoir une action concrète sur quelque chose d'immatériel. Elle pense qu'il y a des mots qui sont prisonniers des meubles. Il est possible, dans ce récit, de fouiller dans des amoncellements de mots et de les renverser. Ils sont alors conçus comme des choses. L'autre possibilité est de pousser les objets à dire leur secret, dans leur langage, par l'intermédiaire de la douceur. Cette notion de secret implique que les meubles possèdent un savoir qui reste caché à la narratrice. Le fait d'écrire un passage comprenant de telles métaphores dévoile la nature du langage. Celui-ci, en mettant fin au silence et à l'isolement, est ce qui pourrait contrer la violence. Le fait qu'elle écrive cette volonté de violence vise à la symboliser et à la canaliser. Elle illustre, par l'intermédiaire du langage, le fait qu'elle est entourée par des objets qu'elle traite comme des êtres qui refuseraient de lui parler. Cela traduit la très grande solitude

³⁰⁹ *Ibid.*, p.214-215.

³¹⁰ *Ibid.*, p.215.

dans laquelle cette femme se trouve confinée et comment son esprit y réagit, c'est-à-dire par une volonté de révolte, de violence et une douceur intéressée.

Un peu plus loin dans ce livre, Vera n'arrive toujours pas à tirer une parole des objets et s'exclame : « Oh I must urge the furniture to speak, and the walls, and the trees; my clothes, my food, all objects must speak; it is a panic; anything to drown the final silence of the human race! »³¹¹. Cette imploration naît de la peur du silence de l'humanité. Elle pense en effet que tous les êtres humains vont arrêter de parler le langage qu'elle connaît. Elle se trouverait alors dans l'obligation d'adresser la parole à d'autres entités, ici les meubles, mais aussi les murs, les arbres, ses vêtements, sa nourriture et tous les objets. Tout doit parler pour contrer le silence des êtres humains. Cet appel vise à résister à la perte de sens vécue par la narratrice.

Dans ces textes, les objets acquièrent une vie par l'intermédiaire du contenu figuré leur étant octroyé. Les narratrices font preuve d'une volonté d'établir un dialogue avec eux. Cette croyance dérive de ce qui est projeté dans les objets selon Baudrillard. Ils sont conçus comme des répliques d'humains possédant une intériorité et, ici, par extension, un savoir et un langage. Le fait de représenter ce savoir et ce langage comme n'étant plus seulement des projections, mais plutôt comme devenant réels et indépendants de l'individu, lorsque les meubles et objets s'adressent vraiment à une personne, sert à mettre en scène le fait qu'il y a un problème sur le plan de l'esprit de ces personnages qui sont dans l'incapacité d'entrer en relation avec d'autres êtres humains.

Soi comme un objet

Dans le chapitre précédent, j'avais commencé à explorer les transformations qui semblent résulter de l'internement, ou lui être liées. Ces transformations impliquaient des modifications dans la nature des êtres présents dans ces textes qui quittaient peu à peu le statut d'humain pour acquérir des caractéristiques de l'animalité ou du déchet. Ces femmes vont également se rapprocher du statut de chose ou d'objet. La réification implique une distance d'avec soi et d'avec l'humain. Elle implique la perte d'attributs, de capacités et de droits relevant de l'humanité. Il y a en même temps adoption de caractéristiques autres, appartenant plus souvent à l'inanimé.

³¹¹ *Ibid.*, p.216.

L'un des éléments contribuant à cette transformation réside dans le fait d'être écarté du social et de se voir enlever ses possessions et ses droits, ce qui est la condition de ces femmes lors de l'internement. Cet écartement est accentué par le fait d'être traité comme ne faisant pas partie de l'humanité. Il y a cependant une différence entre être considéré comme un objet par les autres et se concevoir comme tel. Les narratrices de ces textes vont en arriver à se penser comme si elles étaient des objets. Que signifie alors un objet qui parle, voire écrit? La frontière entre l'objectivité et la subjectivité serait effectivement déjà traversée au moment où elles sont présentées dans le texte. L'absence de séparation entre le sujet et l'objet est normalement irréprésentable. Dans ces récits, elle est représentée au sein de divers procédés langagiers.

Emma Santos nomme clairement le processus qui est mis en place lors de l'internement :

Je voudrais tenter d'expliquer mon entrée en psychiatrie, 8 années en psychiatrie en commettant les mêmes erreurs que les psychiatres, en chosifiant la malade, en me chosifiant, oublier le milieu qui m'entoure, c'est à dire l'amour qui a fui, mes romans, mon métier d'enseignante qui a déterminé le choix des médecins³¹².

Le résultat des traitements faits par les psychiatres serait celui de se dire transformée en chose plutôt que celui d'être guérie. Cette transformation s'opère à partir d'une séparation d'avec le milieu et le passé. Santos souligne qu'elle fait la même erreur que les médecins, soit celle de se concevoir comme une chose, de se traiter comme si elle en était une. Une chose est une entité qui n'est pas comme soi, qui n'a pas les mêmes caractéristiques ou besoins que l'humain. Elle est matérielle et ne peut se mouvoir selon sa volonté. Elle n'a pas de volonté. Une façon d'illustrer cette modification est de directement la nommer.

Santos confirme ailleurs et renchérit : « J'étais en chair. Je réagissais, puis je suis devenue une sorte d'objet fragile et doux depuis qu'on me "traite" à l'hôpital »³¹³. La transformation se déplace et se clarifie. Une chose est une entité un peu plus indifférenciée qu'un objet, moins précise. Ce changement de nature semble être le résultat des traitements subits à l'hôpital et non pas d'une évolution pouvant être dite naturelle. Elle est alors devenue un objet et pas n'importe lequel. Bien qu'elle ne nomme pas cet objet, elle note néanmoins sa fragilité et sa douceur. Il est possible de la briser. L'être humain peut être

³¹² SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.7.

³¹³ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.209.

fragile de façon littérale ou métaphorique. Dans ce contexte, le fait de s'identifier à l'objet rend cette fragilité plus concrète, moins figurée. Le nouvel état implique également qu'elle ne réagit plus. Il aurait été possible qu'elle se conçoive comme une personne ou encore comme quelque chose de plus solide après les traitements, mais ce n'est pas le cas. Cela signifie qu'ils ont un effet négatif sur elle.

La narratrice de *Frame* finit par devenir elle-même un objet, mais elle le refuse :

Had I escaped only to announce myself to Sister Bridge in the hope that from a distance, without seeing me and thus not having the urge to peek at me as at a sick hen, she would realize that I did not need to be taught this everlasting "lesson" which she conspired with Matron Glass to teach me, that I did not need to be "changed" by operations on my brain, that I had never been born with an enclosed leaflet in which the "management undertakes to replace or renew all goods not found satisfactory?"³¹⁴.

Les comparaisons se déplacent du monde animal vers celui des objets. Il y a passage vers l'inanimé et, encore pire, vers une conception de soi comme un objet qui ne fonctionne pas comme il le devrait. Cette notion de modèle défectueux, pouvant être remis à neuf ou non, est également présente chez Sylvia Plath et Elizabeth Wurtzel. Elle implique qu'il y aurait un modèle pour les humains, comme pour les choses ou les objets, et que ceux qui en diffèrent trop ont des problèmes de fonctionnement, de fabrication : des défauts. Les femmes présentées dans ces textes ont intériorisé cette conception d'elles-mêmes. Ce passage souligne aussi le poids de l'obligation d'être changée plutôt que d'une volonté de changer. Il s'agit d'un processus qui est imposé et subi. L'insatisfaction est alors celle des autres et non la sienne.

Unica Zürn écrit cependant :

Pour prouver qu'elle a découvert une « cinquième colonne d'amis » elle laisse sur la table du café son sac à main avec ses cigarettes et sa carte de séjour.

Cela signifie en même temps qu'elle s'est libérée du dernier fardeau. Elle n'a plus rien. Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte :

1. un manteau; 2. une jupe; 3. un corsage; 4. un slip; 5. un soutien-gorge; 6. une chaussure gauche; 7. une chaussure droite; et 8. son propre corps.

Huit objets qui, de ce moment, circulent avec elle de par le monde. Elle est placée sous le signe de l'éternité tout debout. Elle trouve une grande noblesse à son état³¹⁵.

³¹⁴ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.171-172.

³¹⁵ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.180.

Dans ce passage, le corps est associé aux objets en étant inclus dans leur énumération. Il ne fait plus partie de sa personne. Il y a dissociation. Il est avec elle et non pas elle. Elle le porte comme elle porte les objets dont elle a réduit le nombre au strict minimum. Il y en a huit. Le chiffre 8 est celui du Christ, celui de l'alliance entre deux états, de la lumière, de l'infini. Il correspond aussi à la lettre H dans l'alphabet. Ce même H qui revient dans les noms d'Hans Bellmer, Hans Arp, Henri Michaux et Herman Melville, qui sont si importants dans le texte et dans sa vie. Il possède donc plusieurs implications définissant sa vie et sa personne. L'idée d'être dans un état qui est un entre-deux avait été abordée dans le chapitre précédent. Cet état était celui de se trouver entre la mort et la vie, entre l'humain et l'inhumain. Dans le cas de Zürn, cet événement précède l'internement dans le récit. Il implique donc qu'il est possible de parvenir à cette conception de soi sans l'intermédiaire des traitements. Ce changement fait cependant partie d'une démarche perçue comme noble par la narratrice à ce moment. Il n'est donc pas négatif ni imposé.

Dès le début du livre, Zürn parle d'elle à la troisième personne comme si elle se regardait vivre. Elle devient un autre dans sa représentation, jusqu'à se transformer en un objet. Le fait qu'elle considère son corps comme quelque chose qu'elle porte comme ses vêtements et dont elle peut être dépouillée, comme elle le serait d'un objet, implique qu'il est séparé de ce qu'elle considère être elle. Cette séparation adopte différentes formes et intensités. Son corps est d'abord animé d'une vie propre et possède une intelligence séparée de la sienne. Il peut même lui parler comme s'il était un autre. Ainsi : « Perdue dans ses pensées, elle reste étendue sur un lit et, soudain, l'intérieur de son corps commence à répondre distinctement aux questions qu'elle se pose »³¹⁶. Cette affirmation implique qu'il peut y avoir existence d'une expression du corps qui communique divers besoins ou douleurs, mais ce n'est pas exactement ce qui se passe ici. Ce serait plutôt quelqu'un qui parle en elle. Elle poursuit en ce sens :

Ces sons vagues dans son corps deviennent cette nuit-là un langage intelligible. La voix d'un poète, qu'elle connaît et qu'elle vénère, récite dans les profondeurs de son propre ventre une anagramme qu'elle a composée en partant d'une phrase qu'elle a trouvée dans l'un des livres de cet auteur³¹⁷.

³¹⁶ *Ibid.*, p.34.

³¹⁷ *Ibid.*, p.34.

Il peut donc y avoir existence d'un langage du corps. Celui-ci est le langage d'une autre personne, ici le poète Hans Arp. Elle dit être habitée par quelqu'un d'autre, mais elle est encore là. En fait, elle croit qu'il est possible qu'un être habite son corps et dit en avoir personnellement fait l'expérience. Cela rejoint le thème de la possession, qui implique un corps qui ne lui appartient plus tout à fait, dans lequel elle n'est plus seule, alors que la subjectivité se fonde sur l'image d'un corps unifié séparé des autres comme le révèle le stade du miroir lacanien. Cette impression d'avoir quelqu'un en soi est également problématique au sens où les sensations sont un lieu de rencontre du dehors et du dedans. Si elles sont fausses ou faussées, alors la limite devient floue, incertaine entre ce qui est moi et ce qui ne l'est pas. Le fait de ressentir son corps comme lui étant étranger va de pair avec la honte d'être une femme que Zürn évoque à plusieurs reprises, ainsi qu'avec la haine des limites que cette vie impose selon elle. Ce passage révèle l'importance de la littérature qui possède une vie propre à l'intérieur de la personne et se manifeste sans le consentement de cette dernière.

Zürn raconte aussi des changements sur le plan de la sexualité qui provoquent le devenir étranger de son corps. La masturbation est vue par elle comme quelque chose de mal qui peut être à l'origine de troubles de la perception ainsi que d'une difficulté à contrôler le corps. Elle dit qu'elle se met au lit et refuse de se lever. Puis : « Un matin qu'elle est seule dans l'appartement elle découvre un solide crochet fixé dans le mur au-dessus de la porte de la cuisine, et une corde dans la salle de bains. La toute petite parcelle de courage, l'étincelle de joie — c'est fini »³¹⁸. L'idée qui lui vient en voyant le crochet est de se donner la mort et cela la rend heureuse. Elle entrevoit la possibilité d'une fin. Cela sous-tend que le simple fait de disposer des objets, un crochet et une corde, suffit à la faire agir. Les objets possèdent alors un pouvoir de suggestion. Ils sont des facilitateurs qui offrent la possibilité et les moyens de passer à l'acte.

Elle tente de se tuer, mais :

Au moment où elle monte sur une chaise pour se passer la corde au cou, elle aperçoit, fixés sur elle, les grands yeux, les beaux yeux de deux chats qui l'observent; les chats bâillent, s'étirent, beaux et distants et surtout indifférents à l'être, debout sur la chaise, la tête passée dans le nœud coulant. Elle retourne dans son lit³¹⁹.

³¹⁸ *Ibid.*, p.116.

³¹⁹ *Ibid.*, p.116.

Elle voulait donc se suicider, mais arrête parce que les chats la regardent. Comme si le regard, la vie, même animale, suffisaient à lui faire prendre conscience de sa situation et à l'empêcher de passer à l'acte. Elle s'arrête peut-être aussi à cause de l'indifférence des chats devant sa mort. Ce passage est immédiatement suivi par celui qui concerne la masturbation qui apparaît comme l'acte succédant à la décision de ne pas se tuer. Elle raconte comment :

Elle commence à se livrer sur son corps à certaines pratiques qui peuvent avoir pour elle des suites funestes. Après quelques jours l'effet se fait sentir : comme si les racontars qu'elle a entendus dans son enfance se révélaient exacts — si tu fais cela tu vas devenir aveugle, tu vas devenir paralysée³²⁰.

Elle décrit la masturbation comme des actions sur le corps qui peuvent avoir des conséquences négatives. Elle pense que si elle le fait, elle va devenir aveugle ou paralysée. Cela signifie que ces gestes entraînent une mort partielle du corps. Le fait qu'ils suivent immédiatement l'envie de suicide suggère que la proximité de la mort éveille des envies sexuelles en elle. La culpabilité et la peur qu'elle ressent révèlent qu'il ne s'agit pas d'un individu qui cherche à faire reconnaître son désir. Celui-ci est plutôt illégitime et mal ou associé à des conséquences terribles.

Comme elle le craignait, ses croyances agissent sur son corps. Ainsi :

Quand elle regarde un tableau, un objet, elle n'en voit plus que la moitié supérieure. Quand elle essaie de se lever le plancher semble dresser une pente devant elle et elle tombe. Elle ne sait plus distinguer la gauche de la droite. Quand elle veut saisir un objet, ses mains vont dans une fausse direction³²¹.

La masturbation, ou, du moins, la crainte de ses suites, produit vraiment des effets physiques. Il y a perte de vision, de contrôle moteur, d'équilibre. Le corps perd certaines de ses fonctions et capacités. L'idée, la croyance, a un effet tellement fort qu'elle en arrive à reproduire les effets prédits sur son corps. Cela implique un très grand pouvoir de la pensée sur le biologique. Cela sous-tend également une culpabilité immense en ce qui concerne la sexualité. Elle est par la suite incapable de saisir les objets. Il y a donc une difficulté à agir sur le monde. Il importe effectivement d'être en mesure de contrôler son corps pour pouvoir manipuler les objets. Cette maîtrise est disparue chez la narratrice. Elle dit ensuite qu'un médecin vient l'examiner. Les réflexes des bras et des jambes sont

³²⁰ *Ibid.*, p.116.

³²¹ *Ibid.*, p.116.

normaux. Cela suggère qu'une partie de l'organique fonctionne encore et que le problème n'est pas physique. Elle a besoin de recevoir un traitement avant de pouvoir recommencer à marcher. Il est par contre impossible de savoir ce qu'est ce traitement ni quel est le *trouble* exact. Ce passage révèle néanmoins à quel point la pensée peut soit influencer, soit se dissocier du corps qu'elle habite.

Quand elle sort de la maladie apparemment causée par la masturbation, elle se compare à un robot, une chose. Elle dit alors : « Il se passe une longue période de traitement par piqûres et médicaments avant qu'elle puisse recommencer à marcher, à marcher d'une allure raide et gauche comme celle d'un robot »³²². Un robot est une machine ayant parfois certaines caractéristiques de l'humain, mais ne l'étant pas. La répétition du terme *marcher* souligne la difficulté à faire cette action et permet d'ajouter une précision par la comparaison. Le fait de se comparer à un robot implique donc qu'une part de l'humanité est perdue. Différents troubles apparaissent alors :

Quand elle essaie de lire, les lignes se chevauchent et se mélangent. Le médecin lui fait dessiner un simple carré. Impossible. Les quatre lignes ne se recourent pas. Quand elle remue la main ce mouvement l'effraie, comme si cette main n'était pas la sienne, comme si elle appartenait à un autre corps que le sien. Un peu plus tard elle essaie de dessiner la tête d'un animal et ne peut venir à bout de ce problème : caser les dents de l'animal à l'intérieur de la gueule — elle les dessine à côté de la tête. Son sens de l'orientation est perturbé³²³.

Sa main semble ensuite appartenir au corps de quelqu'un d'autre. Il y a dissociation d'avec soi, au moins d'avec cette partie d'elle. Le fait de perdre le lien entre le corps et l'esprit, qui transparait dans le fait que sa main devient étrangère, entraîne alors des perturbations du sens de l'orientation et du sens de la perspective, ce qui conduit la personne dessinant à produire des images déformées. Ce serait encore un sentiment de culpabilité qui aurait provoqué ces troubles. Mettre en scène cette situation dans le texte traduit comment la narratrice conçoit et constate les difficultés qu'elle éprouve.

Zürn représente aussi des états dans lesquels son statut d'objet est celui d'un objet inutilisable. Elle raconte comment :

Beaucoup plus tard on tourne en elle des clefs, l'une après l'autre, mais elle ne s'ouvrira pas. On se lasse vite de cette petite boîte inutilisable et on la jette. Car, dans les années qui viendront, elle ne verra, par-dessus l'épaule des hommes sur laquelle

³²² *Ibid.*, p.117.

³²³ *Ibid.*, p.117.

elle se penchera, rien que l'Homme-Jasmin. Elle restera fidèle à ses noces d'enfant³²⁴.

Ce passage survient après le récit de sa première vision de l'Homme-Jasmin avec qui elle se marie et qui lui apprend selon elle la distance et la passivité. Elle dit avoir été jetée parce qu'elle ne pouvait pas être utilisée. Ces clefs sont des tentatives d'humains d'entrer en relation avec elle, mais elle reste malgré tout fermée. Elles sont associées aux actions des hommes. L'image des clefs tournées représente les tentatives de combler la présence de la vision de l'Homme-Jasmin concrètement, mais elles échouent. C'est ce qui lui fait dire qu'elle est inutilisable et explique pourquoi elle est jetée. Ce passage implique qu'elle se considère elle-même comme un objet, une boîte. Cela signifie qu'elle est incapable d'entrer en relation, de s'ouvrir, de montrer ce qu'elle contient.

Istina Mavet deviendra un lieu, une maison ou un entrepôt. Elle dit :

The thought of the operation became a nightmare. Every morning when I woke I imagined, Today they will seize me, shave my head, dope me, send me to the hospital in the city, and when I open my eyes I will have a bandage over my head and a scar at each temple or a curved one, like a halo, across the top of my head where the thieves, wearing gloves and with permission and delicacy, have entered and politely ransacked the storehouse and departed calm and unembarrassed like meter readers, furniture removers, or decorators sent to repaper an upstairs room³²⁵.

Elle se conçoit comme un lieu, une pièce dans laquelle les autres peuvent venir chercher des objets, plutôt que comme une personne. L'utilisation du terme de *voleurs* implique qu'elle n'a pas donné son autorisation et se trouve impuissante devant cet envahissement de son être. L'idée de repeindre une pièce rejoint la nouvelle décoration des hôpitaux. Il y a un prétexte de changement d'apparence des lieux pour effectuer une action, comme si le fait de changer la personnalité d'une personne n'était qu'une question cosmétique plutôt que de toucher le contenu, l'essence de cet individu. Ces voleurs font comme s'ils étaient venus accomplir une tâche leur ayant été demandée, mais en fait ils lui prennent quelque chose contre sa volonté. Cet envahissement est celui de la lobotomie, qui est une opération qui risque de lui être faite sans qu'elle la désire ou l'approuve, et les voleurs sont des médecins. Elle utilise ces métaphores afin de traduire une impression qui serait autrement très difficile à comprendre. Dire simplement *changer la personnalité* ne suffirait pas. Un

³²⁴ *Ibid.*, p.16.

³²⁵ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.216.

vol, une expropriation sont des images plus concrètes. Elles parviennent à traduire le fait que quelque chose est enlevé sans le consentement, mais avec l'apparence de celui-ci. La personnalité devient ainsi un bien pouvant être dérobé. Les médecins sont comme des voleurs qui opéreraient au grand jour sous une fausse identité d'ouvriers. Ils ont la permission parce qu'ils ont l'autorité de prendre la décision sous le prétexte de soigner, mais ils vont en fait lui retirer une partie d'elle sans son autorisation. Le terme *seize*, saisir, implique qu'elle est retenue de force. Il s'agit d'une image très négative de la médecine.

Elle deviendra ensuite à la fois la maison qui contient les objets et celle qui l'habite. Elle demande : « Where they planning to operate suddenly, without warning, so that one day, upon waking, I should go to the door of myself and find the bailiffs entering as if by right to remove my furniture, and I should not be able to stop them? »³²⁶. Elle craint d'être dépouillée d'éléments d'elle-même sans qu'elle puisse faire quoi que ce soit pour empêcher que cela se produise. Il y a encore un lien avec la maison que Baudrillard associait à l'intériorité. Istina représente son soi comme une maison dont certains meubles peuvent être volés. C'est ainsi son intérieur qui va être changé, vidé. Elle parle de la porte de son Moi, la porte d'elle-même. Il y a ainsi matérialisation du Moi dont il serait alors possible de sortir. Il est pertinent de se demander sur quoi donne cette porte et ce qui reste ensuite de l'esprit.

Pour la narratrice de Frame, ce sont également les autres qui perdent leur humanité pour devenir des objets. L'impression s'étend donc à l'ensemble des êtres. Les personnes paraissent n'être qu'un assemblage de membres plutôt que des corps entiers. Elle décrit ainsi les autres : « And the people : giant patchworks of color with limbs missing and parts of their mind snipped off to fit them into the outline of the free pattern »³²⁷. Il ne semble pas y avoir de corps unis, complets ou sains dans sa conception du monde, mais plutôt des assemblages. Des parties sont enlevées pour pouvoir créer un ensemble. Elle mentionne également à plusieurs reprises que certaines femmes de l'hôpital ont l'impression qu'on leur a *enlevé* un morceau. Le corps humain est pourtant un organisme dont chaque partie possède une fonction qui la relie aux autres. Enlever un morceau perturbe l'ensemble et risque de conduire à la mort.

³²⁶ *Ibid.*, p.220-221.

³²⁷ *Ibid.*, p.38.

Les femmes présentées dans ces textes deviennent ainsi, dans leurs représentations d'elles-mêmes, des objets ou des bâtiments. Ces métaphores visent à traduire des états de l'esprit qui est abstrait, ainsi que les modifications qui lui sont imposées. Elles servent à identifier ce qui le menace d'une façon concrète lors de l'internement ou pendant ce qui est ressenti comme une perte de soi. Le détachement du corps risque par contre d'entraîner le fait de le concevoir comme un objet ayant plus ou moins d'importance. Cet objet peut cependant parfois adopter, ou plutôt conserver, une forme proche de celle de l'humain.

La poupée

Les objets présentés jusqu'à maintenant sont des objets qui accompagnent les personnes lors de l'internement, des personnes devenues objets, considérant leur corps comme s'il en était un, ou encore des objets utilisés pour représenter des entités abstraites comme la pensée et le Moi. Santos se décrivait comme un objet qu'elle ne nommait pas et Zürn voyait son corps comme un objet. L'une des autres figures de la personne devenue objet présente dans ces textes est celle de la poupée. Une poupée est un objet qui représente un humain, plus souvent une femme, de taille réduite ou non. Sa fonction est principalement le jeu qui reproduit des activités de la vie quotidienne ou qui en invente. Elle entretient un rapport à l'enfance et au rêve. Elle est une création. La poupée rassemble des traits voulus, désirables, désirés. Elle peut correspondre à un type précis, un cliché. Elle n'a pas de volonté et peut être manipulée, contrôlée. Elle est un objet dans lequel des idées, des intentions et des désirs sont projetés. Lakoff et Johnson décrivent ainsi sa fonction :

It is common for a child playing with a toy to act toward it as if it were a companion, talking to it, putting it on his pillow next to him at night, etc. Dolls are toys designed especially for this purpose. Behavior like this occurs in adults, who treat certain significant instruments like cars and guns as companions, giving them names, talking to them, etc. Likewise in our conceptual system, there is the conventional metaphor AN INSTRUMENT IS A COMPANION [...] ³²⁸.

La poupée serait ainsi un objet conçu pour être transformé en compagne par l'intermédiaire de l'imagination. Cela peut être réalisé avec d'autres objets. Le livre qui tenait compagnie à la narratrice de Frame en est un exemple pour une adulte. Ce compagnon vient contrer

³²⁸ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p.134.

une solitude et permet à la pensée de ne pas s'enfoncer dans la folie qui est le risque de l'isolement. La poupée peut cependant servir d'autres visées.

La poupée est effectivement utilisée, dans certains textes, pour incarner une douleur. Emma Santos se met ainsi en scène :

Je me présentais avec une valise de paille à la main. Neuf poupées alignées, neuf mois de vie, neuf mois de pré-vie, neuf poupées rangées de la plus petite à la plus grande, enfermées, sans liberté, une vie portée par quelqu'un d'autre, toute une vie en boîte, déjà la mort, une tombe, froide et surtout pas mon ventre chaud, mon ventre d'excès, d'excréments, d'urine et d'amour. Une vie hermétique loin des sentiments, sans peur aussi. Le cercueil³²⁹.

Ces poupées peuvent représenter les nombreux avortements qu'elle a subis. Elles incarnent et illustrent tous les stades de la grossesse que Santos symbolise par le fait de se décrire comme portant ces vies. La valise est un cercueil contenant ces petits corps pas tout à fait morts, pas tout à fait nés, mais pas vivants non plus. Ces poupées rappellent les fœtus dans les bocaux de Plath. La poupée est une représentation d'un humain à un âge précis. Comme les fœtus, elle ne changera pas. Santos porte la mort avec elle dans une valise qui devient un cercueil. Elle dit tout de même qu'une vie y est possible. Elle la qualifie cependant d'hermétique, de loin des sentiments et dit qu'elle est sans peur. C'est cette description qui appelle l'image du cercueil parce qu'elle ressemble davantage à la mort qu'à la vie. La valise est mise en opposition avec son ventre dans lequel un enfant pourrait être porté. Celui-ci est décrit à la fois en termes positifs et négatifs.

La poupée peut aussi servir à matérialiser une peur pour avoir ensuite le moyen de la faire disparaître en détruisant l'objet qui la représente. Santos met en scène ce procédé dans son texte et propose sa représentation de la folie :

Je trace sur les draps avec un crayon une forme de femme, puis je découpe, surfile, rembourre de chiffons. J'ai volé le matériel de couture de la journée et des ciseaux. Je dessine des yeux, une bouche, j'accroche des cheveux. Voilà la folie, c'est elle, cette poupée de chiffon, elle qui m'a fait mal, elle qui nous surveille, enferme. On va la détruire. La grande fête de mort. La folie morte, on l'enterre. On va à l'enterrement de la folie³³⁰.

Cette poupée vise à symboliser la folie afin d'effectuer sa mise à mort, son élimination. Cette mort est alors doublement figurée parce que ni la poupée ni la folie ne peuvent

³²⁹ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.52.

³³⁰ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.107-108.

mourir. La folie, qui est un mal immatériel, est transférée dans un objet pouvant être détruit. Santos se représente comme étant capable d'identifier la cause de sa souffrance après lui avoir donné un visage et avoir un pouvoir sur elle en lui donnant corps. La folie acquiert des qualités humaines par l'entremise du fait qu'elle a droit à un enterrement, comme s'il s'agissait d'un cadavre. La folie devient donc une créature vivante, plus précisément une femme.

Un peu plus loin : « La poupée démente portée par quatre femmes est déposée sur la voie ferrée. Nous attendons le train comme un miracle »³³¹. La mort de la folie est prévue, espérée et attendue. Elle a été organisée, mais dépend tout de même d'une force extérieure, le train, qui est conçu comme un miracle. Elles ne sont pas certaines que le train va passer. Cette part d'incertitude, la surprise qui accompagnera le passage du train est curieuse. Il aurait été plus simple de directement détruire la poupée. Santos décrit comment ces femmes doivent plutôt s'en remettre à une cause extérieure pour éliminer ce qui les fait souffrir. Cela implique qu'elles n'ont pas complètement le pouvoir sur la destruction de ce mal. Le passage suivant, qui renseigne sur le fait qu'elles connaissent les horaires du train, va dans le même sens. Santos émet l'hypothèse que personne ne tente d'aller le prendre parce que si elles le faisaient, elles seraient certaines d'être sauvées. La volonté de l'être n'est alors pas ferme, et, par extension, celle de tuer la folie non plus.

L'identité de cette poupée va cependant varier, représentant différentes menaces et affirmant cette fois l'absence de volonté d'être sauvé. Ainsi :

La poupée de chiffon qui ressemblait à n'importe quel visage faux devient la Dame Psychiatre vraie. Le train entre en gare. Nous ne serons pas sauvées. Tant mieux. Nous ne voulons plus. La poupée-psychiatrie va exploser. L'ange protecteur explose, broyé par le train.

On a tué la psychiatrie. Sans psychiatre, il n'y a plus de fou, plus de comparaison³³².

La poupée devient donc ensuite la représentation de la psychiatrie. Il y a un déplacement. Celui-ci se produit parce que selon Santos, la disparition de la psychiatrie entraînerait la disparition de la catégorie des *fous*. Il n'y aurait alors plus personne pour effectuer la comparaison entre qui l'est et qui ne l'est pas. Elles n'auraient donc aucunement besoin de changer. La page suivante s'ouvre sur l'entrée de la Dame Psychiatre qui n'est pas morte.

³³¹ *Ibid.*, p.109.

³³² *Ibid.*, p.110.

L'opération n'a pas réussi et elles restent folles. Cela suggère qu'il ne suffit pas de symboliser la peur pour la détruire.

L'image de la poupée peut aussi être utilisée pour représenter une personne qui est en perte d'humanité. Une femme ayant perdu sa beauté et étant devenue malade va en ce sens être comparée à une poupée dans un autre livre de Frame :

Well he could throw away all those cherished memories, with the photograph, for he now possessed the image of an old tart with dyed hair, a life-sized doll mechanized to cry out in pain every few minutes, to groan in the night, to whisper her pleas for morphine. The Ciss Everest Cancer Doll. This way to see the Ciss Everest Cancer Doll. Real hair that can be washed, dried, combed, permed. Real face that can be made up to hide the age and the tears³³³.

Cet extrait avance que la maladie, qu'elle soit physique ou mentale, enlève une part d'humanité. Il sous-tend aussi que l'homme qui regarde celle qu'il considère comme une poupée ne supporte pas les changements liés à la vie. Il a besoin de déshumaniser la femme qu'il aimait, de la transformer en objet pour pouvoir supporter son existence. La poupée conserve tout de même des parts humaines. Elle a par exemple de *vrais* cheveux. Elle est *grandeur nature*. Elle est cependant mécanisée, comme le serait un robot, autre objet conçu selon certaines particularités humaines. Les mécanismes inscrits en elle sont ceux de la maladie. Ce n'est pas une poupée avec laquelle il est possible de jouer. Une femme perd son humanité dans le regard d'un homme qui ne la reconnaît plus comme étant humaine. Elle peut être modifiée selon ce qui est désiré. Il est possible de cacher les larmes et l'âge, donc de lui imposer une apparence. Cette vision implique un rejet de la réalité qui transforme l'autre en objet pour ne pas avoir à accepter la condition présente de cette personne, soit la maladie et l'âge. Il est possible d'effectuer cette chosification de l'autre parce qu'il est différent mentalement. Il s'agit alors de le réduire et de le contrôler pour qu'il cesse d'être menaçant, à la fois pour soi et pour l'ordre social. Les textes de l'internement dénoncent ces rapports à l'autre.

Hans Bellmer, compagnon d'Unica Zürn, a créé une poupée aux dimensions humaines, qui, sur certains clichés, paraît presque vivante. Cette poupée indique comment il est possible de réifier même l'idée de l'humain. La poupée de Bellmer est assemblée à partir de membres de mannequins. Ils sont donc en taille réelle. Elle donne une impression d'étrangeté. Il la place dans des endroits faisant partie du quotidien, comme s'il s'agissait

³³³ FRAME, Janet. *Intensive Care*. New York: George Braziller, 1970, p.19.

d'une personne. Bellmer établit ainsi une analogie entre les lettres d'un mot, les mots d'une phrase et les membres ou les organes du corps humain. Le préfacier de *L'Homme-Jasmin* le confirme en disant que :

L'on sait [...] tout ce que pour ce dernier représente l'anagramme et toutes les analogies inquiétantes qu'il se plaît à voir entre les lettres d'un mot, les mots d'une phrase et les membres ou les organes d'un corps humain, aussi aptes les uns que les autres à être démontés, puis remontés sous une forme nouvelle³³⁴.

Les membres de la poupée peuvent donc être déplacés, puis assemblés sous une forme différente, parfois plus ou moins humaine. Cette action suppose la réification du corps, son démembrement, ainsi qu'une négation de ce que la poupée représente. L'image du corps humain et son unité sont alors brisées. Il s'agit d'une action porteuse d'une violence. Le corps est un organisme vivant unifié où chaque partie occupe un rôle précis qui produit la vie. La poupée est une reproduction de l'extérieur de cet ensemble. L'idée du corps agit comme « une sorte de ciment solidifié »³³⁵, comme dans le rêve et le texte, et renvoie au corps complet. Elle reste présente. Si l'arrangement du corps est modifié, alors son fonctionnement et son unité sont perturbés. Il y a risque de mort. Il y a également une possibilité que le traitement qui lui est réservé soit différent. En ce sens, dans la *Poupée*, les membres deviennent des éléments mobiles qu'il est possible de libérer de leur fonction et de déplacer. Ils ne sont plus de l'ordre de l'humain, mais de l'objet, et ce, malgré leur apparence humaine. Ce procédé appliqué au corps fonctionne comme une anagramme dans laquelle il y a franchissement d'une barrière, d'une limite. Les parties nouvellement disposées appellent d'autres idées que ne le ferait un corps construit selon son schéma habituel. Par exemple, une poupée assemblée en collant deux fois le bas du corps d'une femme multiplie les sexes et les jambes. Il n'y a alors plus de tête, plus de visage humain et le corps est encore plus réifié, réduit à certaines fonctions. Chosifier ainsi le corps présente le danger d'oublier l'humanité et risque de conduire à des abus.

La poupée représente également le fait que ces femmes se sentent manipulées et dirigées tant dans leur apparence que dans leurs faits et gestes. La poupée n'a pas de volonté. Elle est soumise à celle d'un autre dont ses actions ou positions dépendent.

³³⁴ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.11.

³³⁵ FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987, p.358.

Comparer les autres patientes ou se comparer soi-même à cet objet dans le texte signifie que les femmes internées ont conservé une apparence humaine, mais ne le sont plus, ne sont plus considérées ou traitées comme si elles l'étaient, ou encore ne se perçoivent plus comme humaines. Plath le confirme d'ailleurs en écrivant dans la nouvelle *Tongues of Stone* : « There was nothing to her now but the body, a dull puppet of skin and bone that had to be washed and fed day after day after day. »³³⁶. Cette poupée est faite de peau et d'os. Elle n'est alors pas complètement artificielle. Ce qui la différencie de l'humain se situe au sein de l'esprit qui semble disparu.

Utiliser l'image de la poupée permet de représenter plusieurs opérations de l'esprit dans le texte, ainsi que les rapports que la narratrice ou les autres entretiennent avec une personne ou un soi réifiés. Elle peut être un objet dans lequel des peurs ou idées sont projetées. Elle permet alors de les sortir de soi et de leur donner corps. La poupée est aussi ce que ces femmes se sentent devenir. Elle implique alors un sentiment d'impuissance ou une disparition de la volonté, voire de la capacité de penser.

Écrire pour ne plus être un objet

Les livres des écrivaines ayant été internées présentent des narratrices et des personnages entretenant différents types de rapports avec les objets. En raison des traitements subits à l'hôpital ou des changements qui s'opèrent dans leurs esprits, l'opposition entre le sujet et l'objet est décrite comme se désagréant pour laisser la parole à des femmes-objets autant sur le plan de l'esprit que sur celui du corps. La présence et l'utilisation des objets agissent dans ces narrations à la fois comme identification et comme ce à partir de quoi la subjectivité peut *tenir* par rapport à ce qui est en dehors d'elle ou à ce qu'elle s'imagine être. Ils servent à représenter l'esprit et certaines de ses activités ou manifestations. Les tropes fournissent alors le moyen d'exprimer ce qui est pratiquement impensable : le devenir objet, la retrait de l'humanité, que ce soit en raison de transformations senties ou d'un refus des autres de reconnaître que ces femmes sont des personnes. Le fait de donner vie aux objets implique une tentative de se reconnaître un peu plus en eux, qu'ils soient moins limités. Cela vise à contrer le processus

³³⁶ PLATH, Sylvia. *"Tongues of Stone."* *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1979, p.268.

de chosification qui est imposé à ces femmes. Elles se retrouvent alors en compagnie d'êtres qui, comme elles, ne sont pas humains, mais partagent néanmoins certaines de leurs caractéristiques, même s'ils ne le font que dans l'esprit des personnages.

Ce chapitre met également à jour la présence importante et récurrente des livres, de la littérature et de l'écriture dans ces textes. L'écrit, qu'il soit lu, mémorisé ou produit, occupe effectivement un rôle central dans ces narrations. Ces textes présentent des personnages qui s'accrochent à des éléments provenant d'autres textes qui deviennent plus importants que leur vie à ce moment, comme si la littérature devenait plus réelle et désirable que la vie à l'intérieur ou à l'extérieur de l'hôpital. Les histoires contenues dans ces livres ont également une importance particulière pour la raison. Les narratrices vont par exemple s'identifier aux personnages ou idées énoncées dans ces textes ou encore s'en servir pour mieux comprendre ce qu'elles vivent. Les livres et la littérature sont enfin un moyen d'échapper à l'internement et à la solitude imposée par l'intermédiaire de l'imaginaire. Ils sont les objets et la pensée qui relie ces femmes au monde extérieur et à leur vie antérieure. Les mettre ainsi en scène révèle leur rôle et la nécessité d'y avoir recours pour résister au présent. Cela est possible parce que les textes ouvrent un espace dans lequel elles peuvent se penser comme si elles étaient ailleurs. Ils deviennent ainsi une façon de s'intégrer dans le monde et de refuser de se soumettre à ce qui leur est imposé et demandé lors de l'internement, c'est-à-dire la mort et le rejet de soi. Elles racontent effectivement des histoires qui indiquent encore une certaine résistance. La réécriture de l'internement leur permet de dépasser ce qui a été vécu de force et les traitements imposés lors de celui-ci. Le langage permet ainsi une prise de pouvoir par rapport à la situation. Il leur donne la force de prendre la parole au sujet de leur histoire, ne laissant plus les autres la définir et de reprendre leur place dans le monde. La pensée sur le littéraire et le langage est cependant encore plus visible au sein des réflexions concernant le langage que ces écrivaines intègrent dans leurs oeuvres.

Chapitre 5

Le silence, le murmure d'insectes, le cri et l'écriture

J'ai jusqu'à présent écrit au sujet de l'utilisation du langage de ces femmes à partir de mon analyse de certains thèmes particuliers, comme l'abjection et le devenir objet, ou de figures précises, particulièrement la métaphore. Dans chaque acte d'écriture, il y a un mélange de volontaire et d'inconscient. Il y a une part de style, qui est travail, décision, par exemple dans le fait d'exprimer une chose, une situation, des relations ou un vécu par l'intermédiaire de la description ou de façon plus figurée par la métaphore. Il y a enfin une partie de l'écrit et de sa signification qui est imposée par la nature des mots utilisés. Ces mots sont porteurs de différents sens et connotations qui se trouvent multipliés lorsque mis en relation les uns avec les autres. Le fait de se comparer à un animal ou un insecte ouvre, par exemple, tout un champ de signification qui n'est pas nécessairement maîtrisé par la personne qui fait cette comparaison. Certains éléments sont suggérés ou ajoutés. Au-delà de quelques différences, il existe, dans les écrits analysés, beaucoup de récurrences qui affirment une communauté d'expériences et de réactions par rapport à ce vécu ainsi qu'à ses effets sur l'esprit, l'utilisation du langage et la perception de soi.

Ce chapitre est un examen des réflexions que ces écrivaines ont faites à propos du langage. Il existe une différence entre le fait d'écrire et celui d'écrire sur cette activité. L'écriture et le langage sont effectivement des thèmes qui reviennent dans ces textes. Lorsqu'une personne écrit, elle peut soulever des questions concernant la structure, la nature et l'utilisation du langage. Ces femmes l'ont fait. Il y a donc, dans leurs textes, une pensée consciente au sujet de celui-ci qui introduit un moment d'autoréflexion pendant lequel elles pensent à leur rapport aux mots et à l'écrit. J'ai abordé, jusqu'ici, la partie de leur utilisation du langage qu'elles ne maîtrisent pas totalement, ce que disent les métaphores auxquelles elles ont recours. Pour chaque personne, une bonne partie de la façon dont le langage est utilisé demeure inconsciente. Elle se forge dans le rapport au monde, dans les interactions d'une personne avec lui, par ses relations à son corps, à l'espace, à la pensée et à l'autre. Les mots, métaphores et tropes passés dans l'usage sont porteurs de significations qui peuvent recouvrir la pensée de la personne qui les utilise, influencer ses idées, déterminer comment elle se percevra ou situera dans le monde.

Ainsi, après tous ces bouleversements dans le vécu et la perception de soi, il y a tout de même subsistance d'une conscience qui écrit ou parle dans les textes. Celle-ci est alors représentée comme ayant eu sa coquille de protection, sa pelure enlevée (Kaysen), comme un fruit dont il ne reste que le noyau (Frame) ou comme étant devenue un objet (Zürn, Santos et Plath). Les êtres qui parlent dans ces écrits ont subi ou sont en train de vivre une expérience qui les marque, qui affecte leur vie et leur pensée : celle de l'internement en institution psychiatrique. Cette expérience comporte des présupposés, par exemple celui d'être séparé du monde pour un temps, ou encore celui d'être identifié comme différent, pas nécessairement complètement humain.

J'ai soulevé, tout au long des derniers chapitres, plusieurs particularités du langage dans les textes étudiés, plus spécifiquement l'utilisation des tropes dans les écrits de ces femmes. En plus de cet usage, le langage, les mots, deviennent parfois des personnages des textes. Il y a, dans tous les cas, une réflexion qui est portée par eux ou les concerne. Malgré les structures et les figures élaborées pour se penser ou pour représenter sa situation comme le pays, le paysage, le cerveau, l'esprit, les métaphores spatiales, la cloche de verre, *the room two inches behind the eyes* et l'endroit noir à l'arrière de la tête, il reste encore des « *Faces in the Water* », des personnes qui restent prises dans l'indifférencié, anonymes, sans aide ni secours, ou encore des consciences pots de chambre débordantes qui s'activent dans le noir. Il y a effectivement, dans ces textes, représentation de l'esprit comme s'il était un débordement, ce qui est impossible à contenir qui mène à des liens entre le langage, l'esprit et l'eau, l'animalité, les insectes, ainsi que le corps, surtout sa féminité et sa maladie, qui permettent d'arriver à une théorie du langage, une utilisation et une représentation particulières de celui-ci dans ces textes.

Il y a, en même temps, une volonté, voire une nécessité d'écrire pour ces femmes. Après tous les lieux métaphoriques cherchés, c'est l'écriture elle-même, ainsi que les manifestations littéraires, qui deviennent cet endroit où il est possible de vivre et de penser. La littérature et l'écriture sont des façons de résister aux traitements liés à l'internement. La marginalisation vécue a pour conséquence que les narratrices développent une perception d'elles liée à l'abject et aux objets. L'écriture et le langage deviennent pour elles des processus et outils leur permettant de retrouver une part du pouvoir et des opportunités qui ne sont plus leurs en raison de l'internement. Cette position par rapport au

langage, à l'écriture et à l'esprit soulève plusieurs problèmes et questions. Ce chapitre est un examen des modalités de ce langage, de ce qui le rend si spécifique, qui fournit une interprétation de ce que les femmes présentées dans ces textes ont à dire et des métaphores à propos d'elles-mêmes, du langage ou encore de la féminité qu'elles portent.

Le langage et le féminin

Cette thèse se concentre sur les textes d'écrivaines ayant vécu en institution psychiatrique pendant une partie de leur vie. Le chapitre sur l'abjection est une explication des raisons qui font que le corps féminin est entouré et investi d'idées négatives, que ce soit dans le discours social ou celui qui forge l'esprit des narratrices des textes. Cette dimension du corps, corruptrice ou animale, menaçante, s'étend de façon métaphorique à l'esprit des femmes et se manifeste dans la façon dont elles sont perçues et traitées. Dans la situation ici étudiée, ce mélange de règnes et de natures, se trouve renforcé par le passage par l'hôpital psychiatrique dont ces textes témoignent. Ces écrits dévoilent à la fois l'influence et la porosité des divisions socialement établies et comment elles sont véhiculées au sein du langage et des métaphores récurrentes dans ces textes. L'essai de Virginia Woolf démontre qu'il a longtemps été difficile, pour une femme, d'avoir les conditions nécessaires pour pouvoir écrire. Dans ce texte, elle tentait de comprendre ce qu'il manquait aux femmes pour le faire. La situation se complique encore pour les internées dont l'esprit et la perception d'elles-mêmes sont menacés par les traitements subis qui les limitent davantage que les conditions de vie restreintes des femmes du passé.

Le rapport au corps féminin et aux discours qui l'entourent possède une grande importance dans cette difficulté. Celui-ci est montré comme abject dans les textes de l'internement. La pensée qui en émerge et y est attachée est représentée comme subissant des transformations. La relation au corps et à l'espace de la femme folle est encore plus difficile comme l'ont démontré les chapitres concernant l'abjection et les objets. Celle-ci n'est pas toujours certaine de sa position dans le monde ni de ses limites corporelles ou psychiques. L'abjection peut être amplifiée par les conditions de vie et les traitements subis. Elle finit par recouvrir toute la perception de soi et son expression, ce qui engendre et motive les métaphores explorées jusqu'à présent.

La question soulevée par ces textes est celle d'un langage qui convienne aux expériences vécues par ces femmes, qui arrive à les traduire tout en les expliquant. Ces écrivaines cherchent un langage et un rapport à celui-ci qui leur est propre et correspond au vécu de leurs narratrices. Il y a, dans ces textes, désir de forger un langage qui n'appartient pas à l'ordre médical parce que cette *autorité* les prive de leur droit de parole en la rendant douteuse. Il ne s'agit pas d'une question d'originalité personnelle, ni de totale création d'un langage, mais plutôt de récupérer un droit et un pouvoir de parole. Cette quête concerne également l'appropriation de quelque chose qui avait été jugé essentiellement masculin et rationnel jusqu'alors, comme Woolf le souligne dans *A Room of One's Own* : le littéraire. Ces écrivaines vont chacune recourir à des méthodes et des positions différentes pour forger leur langage et entretenir divers rapports avec leur féminité. Malgré cette quête, elles restent souvent prises dans des catégories d'images imposées.

Emma Santos décrit la folie comme une femme castrée sans langage. Elle écrit, au sujet de sa représentation féminine de la folie : « La Folie-Femme car trop longtemps elle a été castrée, interdite au langage, ne pouvant que se racler la gorge, l'air idiot »³³⁷. Cette femme n'est même pas capable de prononcer un mot. Elle produit un son n'ayant pas de signification. Elle est coupée de la possibilité d'affirmer. Santos parle d'une castration métaphorique qui rejoint le sens psychanalytique de ce mot. L'autre sens sera examiné un peu plus loin.

Envisagée du point de vue psychanalytique, il s'agit d'une castration métaphorique parce que la femme ne possède pas l'organe visé par cette opération, le pénis. La castration implique qu'une partie de soi a été enlevée. Cette conception est celle qui a été établie par Freud dans laquelle la petite fille, après avoir vu des organes génitaux masculins, se concevrait comme s'il lui manquait une partie. Freud pose ainsi un geste dans le langage. Il a déplacé, pour les besoins de sa théorie, l'organe et le sens de la castration, des testicules vers le pénis, faisant ainsi erronément de celui-ci l'organe central de la masculinité et du genre humain. Cette importance est selon lui si grande que le fait de ne pas en avoir produit des effets psychologiques chez les femmes et chez les hommes. Il écrit en ce sens :

On est en droit de parler également d'un complexe de castration chez les femmes. Les enfants mâles et femelles construisent une théorie selon laquelle la femme avait elle aussi, à l'origine, un pénis qui a été perdu en raison d'une castration. La

³³⁷ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : des femmes, 1976, p.82.

conviction finalement acquise, que la femme ne possède pas de pénis, entraîne souvent chez l'individu mâle un mépris durable pour l'autre sexe³³⁸.

Ce que Freud fait dans ce passage est d'utiliser la métaphore de la castration pour désigner la différence entre la psyché masculine et féminine et décrire l'inscription du biologique dans l'esprit. Le pénis devient, dans ce contexte, un enjeu idéologique qui implique une supériorité du sexe masculin sur le féminin. La théorie du psychanalyste est une façon de construire le réel, de le comprendre et non pas une vérité indiscutable. Freud va ensuite jusqu'à affirmer que la femme désire être un homme en raison de ce manque. Il dit :

La petite fille ne tombe pas dans une telle attitude de refus lorsqu'elle s'aperçoit que l'organe génital du garçon est autrement formé que le sien. Elle est immédiatement prête à l'admettre et succombe à l'envie du pénis qui culmine dans le désir, important quant à ses effets ultérieurs, d'être elle-même un garçon³³⁹.

Freud postule ainsi l'apparition d'un refus et d'un rejet de sa nature par la femme. Cette façon de penser la situation des deux sexes place l'individu appartenant au féminin dans une position d'infériorité ou d'incomplétude par rapport à celui de sexe masculin. Celle-ci n'est pas réelle et dépend des idées liées au féminin et au masculin dans la société. Freud oublie cependant cette question et présente l'envie du pénis comme une évidence.

La théorie de Freud a eu de nombreux effets négatifs dont celui de confiner la femme au statut de personne incomplète. La différence qu'il a établie est devenue symbolique et, même si elle n'est que métaphorique, elle est demeurée présente dans les idées. Les métaphores liées au pénis telles qu'utilisées par Freud sont effectivement devenues hégémoniques. Cela est extrêmement problématique parce que toute une idéologie va de pair avec le manque que ces métaphores supposent pour le sexe féminin. Celles-ci recouvrent plusieurs sphères de la pensée et placent la femme dans une situation d'imperfection, de défaut, alors qu'il n'y a pas manque, mais plutôt différence. L'utilisation que Santos fait de la métaphore de la castration provient de cette fausse conception héritée de Freud. Elle contamine la pensée et l'écriture des femmes présentées dans ces textes. Bien que les perceptions et réceptions des corps féminins et masculins possèdent une influence sur la pensée, il est possible de dépasser cette représentation limitative. Pour le faire, il faut avoir la force de prendre un pouvoir malgré les métaphores

³³⁸ FREUD, Sigmund. « *La sexualité infantile.* » *Trois essais sur la théorie sexuelle.* Paris : Gallimard, 1987, p.124.

³³⁹ *Ibid.*, p.125.

qui le nient, ici celui de la parole. C'est ce que Santos fait lorsqu'elle écrit au sujet de cette femme castrée sans langage. Elle dépasse l'impuissance et la réduit à un objet de réflexion. L'écriture donne ce pouvoir en révélant l'existence et la nature de ces métaphores, mais aussi en permettant de les décortiquer afin de mettre à jour leur fausseté.

La femme ne possédant pas de pénis et n'étant pas en situation de manque, il est possible de penser qu'autre chose lui a été enlevé. La phrase de Santos suggère qu'il s'agit du langage. La castration serait alors doublement métaphorique puisque le savoir et la capacité d'écrire ont traditionnellement été associés au masculin. Sandra M. Gilbert et Susan Gubar écrivent concernant les auteurs et les artistes ayant forgé la tradition occidentale :

Though many of these writers use the metaphor of literary paternity in different ways and for different purposes, all seem overwhelmingly to agree that a literary text is not only speech quite literally embodied, but also power mysteriously made manifest, made flesh. In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim, as in Said's paraphrase of Partridge, "an increaser and thus a founder"³⁴⁰.

Le langage, l'écriture, sont dévoilés comme ayant été associés au pénis dans ce passage qui révèle la chaîne de métaphores, liées à la paternité et à l'engendrement, transposées sur le plan de l'esprit, qui sont à l'origine de l'analogie entre le savoir, l'écriture et la masculinité. Cette suite d'images présente la pensée et l'écriture comme se matérialisant, puis prenant des caractéristiques organiques du vivant, soit celles d'avoir un corps et d'être fait de chair, mais aussi de pouvoir engendrer. L'association entre le pénis et l'écriture fait de la création un organe et une activité essentiellement masculins, c'est-à-dire qu'elle dépend à la fois de l'esprit et du corps de l'homme, en est une partie, leur produit étant une forme d'enfant figuré, une descendance. L'écrivain est ainsi une personne se trouvant à l'origine d'une pensée qui sera incarnée dans le texte et aura une postérité dans le futur par l'intermédiaire de ceux ou celles étant influencés par ce texte. La notion d'ajout, d'augmentation, est également importante. La locution *sans langage*, dans le passage de Santos, n'est ainsi pas à entendre simplement au sens propre. Elle rejoint l'absence de langage propre aux femmes soulevée par l'écrivaine, mais elle la dépasse.

³⁴⁰ GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene, 2000, p.6.

La femme que Santos décrit ne peut donc pas parler. Le langage reste pris dans sa gorge, lui est interdit. Elle est castrée à la fois physiquement et psychologiquement par plusieurs groupes, par exemple les hommes, les institutions, les médecins et même les femmes qui nient que ce qu'elles écrivent est intéressant. Sylvia Plath se demandait en ce sens dans son journal : « Above all, CAN A SELFISH EGOCENTRIC JEALOUS AND UNIMAGINATIVE FEMALE WRITE A DAMN THING WORTH WHILE? »³⁴¹. Cette conception de l'absence de capacité de créer des femmes et de leur nature abjecte, à la fois psychologiquement, par l'intermédiaire des traits négatifs mentionnés, et physiquement, par le choix du terme de *female* plutôt que de celui de *femme*, s'infilte, corrompt et contamine jusqu'à la représentation de soi de certaines d'entre elles et les fait douter de leur potentiel et de ce qu'elles ont à dire. Cela prouve qu'il est possible de faire siennes les métaphores et assomptions d'une culture et de les tenir pour vraies sans les questionner, ce qui engendre des effets négatifs, par exemple une représentation de soi s'inscrivant trop dans le regard de l'autre ou s'élaborant à partir de présupposés n'étant pas valides.

Dans une bonne partie de la production écrite du passé, celle qui suppose que la femme ne peut pas écrire, le crayon, représentant la capacité et la possibilité de transmettre sa pensée par l'écrit, a donc longtemps été conçu comme un pénis métaphorique et même un peu plus qu'un simple organe. Il serait le masculin, son essence. Dans *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar citent Gerard Manley Hopkins, un poète anglais du XIX^e siècle qui écrit, dans une lettre à un ami, que :

The artist's "most essential quality," he declared, is "masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off man from women, the begetting of one's thought on paper, on verse, or whatever the matter is." In addition, he noted that "on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is not so much in the mind as a puberty in the life of that quality. The male quality is the creative gift"³⁴².

Le don de création aurait donc été pensé comme essentiellement masculin, mâle. L'exécution qui maîtrise serait, dans cette conception, ce qui différencie, sépare, les hommes des femmes. Toutes les institutions entourant l'écriture ont été associées au

³⁴¹ PLATH, Sylvia. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: First Anchor Books Edition, 2000, p.99.

³⁴² GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene, 2000, p.3.

masculin par l'intermédiaire de la figure d'un engendrement plus abstrait et lié à la pensée que celui qui est le propre du féminin et correspondent au modèle de la relation entre un père et son fils, dans laquelle le fils doit tuer symboliquement le *père*, le dépasser. Par l'intermédiaire du terme *auteur*, l'écrivain est associé à la figure de Dieu qui est à l'origine du monde, en contrôle les paramètres et est le père de ceux qui l'habitent. L'auteur occupe également ce rôle par rapport à l'univers du texte qu'il écrit et des personnages qui le peuplent. Les écrivaines dont il est question dans cette thèse ont hérité de ces métaphores par l'intermédiaire de la tradition, de la société et de leurs lectures. Elles cherchent, consciemment ou pas, une façon de se penser et de se représenter en tant qu'écrivaines plutôt que d'obéir aux mêmes métaphores.

Comme le démontrent le texte de Virginia Woolf, ainsi que celui de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, dans la tradition, il existe une distinction entre les personnes qui peuvent écrire, s'approprier l'autorité, et celles qui ne le peuvent pas. Les femmes ont longtemps été exclues de cette tradition et confinées au silence. L'idée d'un genre ou d'un sexe auquel le savoir appartient est cependant absurde. Il s'agit d'une position qui relève d'une idéologie qui devait encore être renversée à l'époque où elles ont écrit. C'est le cas parce que quelqu'un qui prend une parole est un fait et non pas une question d'idéologie. Utiliser un crayon implique d'assumer un pouvoir, de prendre la parole. Ce qu'Hopkins identifie comme un homme qui écrit s'applique ainsi en fait aux deux sexes. Les femmes dont il est question dans cette thèse s'approprient donc un pouvoir en choisissant d'écrire. Elles sont cependant confrontées à des métaphores qui relient l'écriture au masculin.

En présentant ces œuvres, elles dépassent à la fois leurs conditions de femmes et d'internées, mais elle doivent également déconstruire ces métaphores, s'en libérer pour produire des textes n'étant pas contaminés par ces images et idées réductrices. Écrire est aussi un combat contre leur esprit qui est porteur de ces métaphores masculines. Dans leur cas, l'écriture représente effectivement une révolte contre plusieurs ordres, ceux de la tradition littéraire, des idées communes, du langage, ainsi que ceux s'inscrivant sous le signe de la rationalité. L'histoire du langage de l'internement en est une de répression. Le langage utilisé dans ces textes représente les états vécus par ces femmes. Il diffère d'un langage qui servirait à les décrire de l'extérieur, à parler à propos d'eux et révèle tout le poids des métaphores reliées au masculin qui fondent la tradition littéraire, ainsi que les

images de ce qu'est un être jugé normal ou anormal. La métaphore de Santos met à jour les liens entre les langages de la folie et du féminin.

Une autre castration

La castration, dans un sens plus restrictif, désigne le fait d'enlever à une personne, homme ou femme, la capacité de se reproduire en effectuant l'ablation des ovaires ou des testicules. Dans le passage de Santos, la femme n'a cependant pas été seulement coupée de sa possibilité d'avoir des enfants, une descendance. Son impuissance se situe également sur le plan symbolique. Elle est métaphorique. Contrairement à la situation de cette femme qui est dans l'incapacité de s'exprimer, dans les textes de Santos, c'est généralement le langage qui est le moyen de se reproduire parce que la reproduction physique est empêchée. La reproduction implique de nombreuses questions à la fois corporelles et psychiques. Au sens biologique, elle est le fait de produire des êtres vivants semblables à soi et suppose une volonté de continuer l'espèce. Dans un sens plus large, elle est aussi un pouvoir, celui de créer une progéniture qui n'est pas un enfant de chair et d'os. Cette création peut s'étendre à plusieurs sphères, par exemple celle du textuel.

La reproduction figurée implique d'engendrer ce qui va venir plus tard. Il y a une filiation qui est établie par l'écriture, c'est-à-dire que quelque chose est passé d'une génération à l'autre et crée un lien, une continuité. Il y a parenté de pensée, perpétuation de certains aspects de celle-ci, comme l'enfant possède des traits de ceux l'ayant engendré. La reproduction peut consister dans le fait d'imiter, de reconstruire, de perpétuer. Elle est cependant également production de nouveauté. En ce sens, le texte est souvent conçu comme engendrement. Les métaphores soutenant et diffusant cette conception pullulent. L'auteur est associé à la figure paternelle et son texte devient comme son enfant. Le texte est alors une descendance, un prolongement dans le temps de la personne l'ayant écrit. Il transmet une pensée, un legs. Ceux-ci ont un lien avec la déclaration et l'autorité, l'attribution d'un pouvoir plutôt que l'évidence de celui-ci.

Emma Santos dit avoir commencé à écrire alors qu'elle subissait un avortement forcé, comme si le besoin d'engendrer avait été détourné chez elle : puisqu'elle ne pouvait pas avoir d'enfants, qu'elle en était empêchée à cause de son état et des médicaments qu'elle absorbait, elle a commencé à écrire des livres. Elle est littéralement privée de la

possibilité de se reproduire. Elle donnerait naissance à des *monstres* si elle le faisait, en raison des effets secondaires des médicaments qu'elle prend. L'écriture a ensuite pris une autre fonction pour elle. Elle dit : « Je dessine, je cherche des signes qui ne seraient pas ma langue maternelle. Il y a un fœtus à tuer en soi. J'invente des lettres et mon manuscrit ressemble à du chinois »³⁴³. L'écriture est associée au fœtus, à la nécessité de la mort de celui-ci. Écrire empêcherait dans son cas de donner la vie, serait une forme d'avortement. C'est le contraire de ce qui est habituellement pensé, comme le démontre la persistance des images de la filiation et de la paternité littéraires. Elle invente une langue qu'elle ne maîtrise pas. Cette langue est difficile à apprendre de son point de vue et sa structure diffère de celle qu'elle parlait et écrivait jusqu'à ce jour, d'où la comparaison avec le chinois. Cela implique des difficultés sur le plan de la pensée et de l'expression, que les outils dont elle disposait jusqu'alors pour le faire ne suffisent pas.

En raison de leur identification comme malades mentales, ces femmes doivent trouver une forme d'écriture, d'expression, qui soit essentiellement proche de ce qu'elles vivent, veulent écrire, qui est nouvelle et qui forme un autre rapport à la littérature que celui qu'elles connaissent. Ce travail sur le langage et la pensée leur permet de se donner une autorité pour pouvoir écrire, prendre la parole. Martine Delvaux écrit que :

L'écriture féminine, comme l'écriture folle, mettrait en scène la sortie des cadres, en l'occurrence patriarcaux, d'expression et de compréhension afin d'avoir accès à une écriture corporelle, instinctive, non-linéaire, métaphorique, qui rendrait compte d'une sexualité féminine³⁴⁴.

Dans cette définition, il s'agit malheureusement encore des mêmes mythes véhiculés autrefois. Elle fait des femmes et des fous des marginaux plutôt que de les mettre sur un pied d'égalité. Il n'est pas nécessairement question de sexualité féminine dans ces textes, mais plutôt de trouver sa place et de la prendre. L'utilisation métaphorique du langage est motivée par la difficulté d'exprimer un vécu particulier et de se reconnaître un droit de parole. Ces femmes ont été mises de force hors des cadres. Elles doivent alors aménager des espaces, figurés ou réels, au sein desquels il leur soit possible de vivre, de penser, d'écrire et de parler. Ces espaces se trouvent dans le littéraire.

³⁴³ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.35.

³⁴⁴ DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Institut Synthélabo, 1998, p.154.

Il est parfois tout de même fait mention, dans ces textes, de ce qui montre le sexe physiquement. Santos affirme : « Écris et tais-toi. Ils nous ont obligées à écrire. L'écriture est féminine, la parole est féminine. Ils nous ont rendu notre langue, mais ils nous ont arraché le clitoris »³⁴⁵. Ce passage suggère qu'une femme ne peut pas être organiquement complète *et* écrire. Cette position réfère à une vision de l'animalité ou à l'idée d'une monstruosité de la femme à la sexualité mystérieuse et menaçante. Le clitoris est souvent conçu comme le pénis de la femme. S'il lui est arraché, une partie d'elle est violemment enlevée et elle se retrouve incomplète, limitée. Santos dit en même temps que l'écriture et la parole sont féminines. Leur genre est effectivement féminin, mais leur pouvoir appartient à tous. Il faut ainsi dépasser les métaphores et associations pour pouvoir dire. Le fait de redonner sa langue à une personne qui n'a plus son pénis métaphorique ouvre la possibilité d'une écriture qui ne dépend pas de cette métaphore.

L'histoire de divers langages, particulièrement la langue française, met à jour le fait qu'à un certain moment, afin d'être fixé d'une façon efficace et commune, le langage doit être épuré au sens figuré. Dans *Histoire de la merde*, Dominique Laporte explique comment, en France, l'histoire de la langue et celle de la gestion des déchets sont liées. Il décrit ainsi comment, à l'image de la ville, la langue est nettoyée :

La langue lavée est, au sens strict, plus que d'une politique, l'effet d'une économie : c'est d'une surcharge qu'on vient la délivrer, d'un amas corrompue qui n'est pas pour autant le simple envers du beau. Ce dont le maître la décharge, c'est de l'ornemental, de tout ce qui, relevant de la primauté parallèle du tracé et du regard, de la calligraphie qui illumine l'œil, de ce qui en la langue excède l'articulation, l'encombre dans son mouvement, l'embarrasse, l'engraisse sans l'enrichir³⁴⁶.

Il y a ainsi une vision de ce que la langue doit idéalement être qui implique d'exercer une certaine violence sur les individus qui n'utilisent pas la langue comme ils le devraient afin de réaliser le modèle désiré. Les textes de l'internement révèlent que l'utilisation de métaphores, plutôt que de descriptions d'états cliniques, est porteuse d'informations au sujet de la pensée qui entoure cette expérience. Il met particulièrement à jour les effets de l'association d'êtres humains au registre de la saleté.

³⁴⁵ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.11.

³⁴⁶ LAPORTE, Dominique. *Histoire de la merde (prologue)*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1978, p.17.

Il existe également une comparaison entre la langue et la femme. Laporte écrit en ce sens, référant au fait que du Bellay prête un sexe à la langue dans ses textes, que :

Certainement la langue n'advient à elle-même que castrée, pourquoi elle est marquée du féminin. Virginale elle se situe dans l'espace du divin, dans 'l'ordre divin de la jouissance pure', là où se trouve le pouvoir, pouvoir de l'Un, du maître absolu, de celui par exemple à qui du Bellay rend grâce d'avoir 'rendu elegant [...] nostre langaige auparavant scabreux et mal poly', du monarque qui, édictant, lave, lustre, purifie. La jouissance de la langue, le style même, devront participer de cette jouissance de Dieu. La langue selon du Bellay est vierge et mère : on ne l'arrosera pas sans la tailler et, l'engrossant, on se gardera de la laisser 'envieillir'. Fructifiant, la langue ne mettra bas qu'elle-même, le bénéfice tiré de cette fructification ne se distinguant pas de ce qui vient, cette langue, l'enrichir, la sublimer³⁴⁷.

La langue devient comme une personne dans ce passage qui s'appuie encore une fois sur les métaphores de la castration, du manque, de la maternité et de la virginité. Cette personne est de sexe féminin. Elle a la possibilité d'engendrer. L'utilisation des termes « mettre bas » renvoie cependant davantage à l'animalité qu'à l'humain. La langue est fréquemment conçue comme corrompue. Le corps de la femme aussi. Ils se rejoignent alors par leur identification comme abjects et leur possibilité de conduire à une perte tant littérale que figurée, mais également par leur capacité d'engendrer au-delà de cette mort dont elles sont porteuses.

L'obtention d'une langue pure et vierge dépend de certaines conditions :

Ainsi que la perle suppose la boue qui la cultive, la langue pure du roi, langue du pouvoir virginal, n'est perle qu'à la condition des 'bas langages', lieu de la fiente, du commerce et de la corruption, dont elle est l'équivalent, mais général, c'est-à-dire au milieu desquelles elle luit sans, dans cette équivalence, que soit corrompue sa clarté splendide³⁴⁸.

Il faut donc un point de comparaison pour pouvoir établir la beauté de la langue. Différents niveaux de langage sont alors associés à des groupes sociaux divers. Ainsi, ceux qui utilisent des formes de langage qui ne correspondent pas à l'idéal sont privés du pouvoir. Ce présupposé par rapport à la langue traduit bien comment le fou, celui qui parle une langue différente, peut se trouver privé du pouvoir de la parole et de la possibilité d'expression comme la femme l'a longtemps été.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.30-31.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.31.

Si elles sont compliquées à la fois par les métaphores entourant la langue, qui sont liées à la féminité, et celles qui concernent la littérature ainsi que l'écriture, qui sont rattachées au masculin, les questions soulevées par ces textes dépassent cependant largement le genre et l'activité sexuelle. Chez Frame, s'il n'est pas souvent question de sexualité, les personnages sont tout de même majoritairement féminins et c'est leur intériorité qui est montrée. Unica Zürn écrit aussi beaucoup au sujet des femmes ou d'elle-même, mais celles-ci se trouvent dans un rapport de soumission à des hommes, sous leur pouvoir. Elles nient leur intelligence. Dans *L'Homme-Jasmin*, elle raconte cet abandon au pouvoir de l'autre, celui de l'Homme-Blanc : « Elle l'aurait plutôt qualifié d'«extraordinaire», «de très extraordinaire», sinon il n'eût pas été possible qu'elle tombât malade pour avoir cristallisé sa pensée sur lui »³⁴⁹. Elle écrit donc qu'elle pense être tombée malade parce qu'elle a fixé sa pensée sur un homme. Elle l'a fait parce qu'il était « très extraordinaire », ce qui suggère que ce ne serait pas arrivé s'il s'agissait d'un homme comme les autres. La cristallisation implique un devenir solide et immobile alors que la pensée devrait être fluide et mobile. Cette image s'oppose à l'éparpillement. La pensée est devenue solide, a pris corps. L'image que Zürn a produit suggère cependant la mort de l'esprit plutôt que sa vie, et ce, malgré son incarnation. Elle utilise cette métaphore pour traduire le fait que sa pensée s'est arrêtée sur lui au sens où elle reste prise. Ce n'est cependant pas de l'amour, c'est de la peur. Elle le confirme en écrivant :

Elle ne croit même pas que cela ait quelque chose à voir avec l'amour, ce serait plutôt avec la frayeur profonde et inguérissable qu'elle a éprouvée lors de sa rencontre avec lui, rencontre que la vision de l'Homme-Jasmin avait très exactement préparée³⁵⁰.

Ce serait donc la peur causée par la rencontre antérieure d'un autre homme qui expliquerait l'arrêt de sa pensée. Cet extrait dévoile comment sa lecture du réel est conditionnée par le sens et l'importance qu'elle accorde aux événements. Il y a néanmoins soumission au pouvoir d'un homme, pétrification et oubli de soi pour lui.

Elle écrit ensuite qu'elle n'est pas assez intelligente pour produire une grande œuvre à partir d'un traumatisme :

³⁴⁹ ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.89.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.89.

En réalité sa « cervelle de poulet » est trop faible, trop petite pour supporter une grande commotion avec fierté, pour pouvoir, comme l'a fait Herman Melville, par exemple, bâtir une œuvre sur ce choc émotionnel. Ah! ce défaut d'intelligence — elle n'est rien d'autre qu'un poulet qui rive ses yeux sur l'aigle tournoyant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration hystérique. Et elle sent douloureusement les limites, l'étroitesse, la monotonie qui sont parfois celles de la vie d'une femme³⁵¹.

Dans sa représentation d'elle dans le livre, Zürn vit et porte des idées négatives concernant le féminin. Tout au long du texte, elle est toujours dans le dénigrement de ses capacités intellectuelles. Elle conçoit ses visions comme des rêves éveillés dont elle ne sait pas profiter parce qu'elle est une femme. C'est la raison qu'elle évoque pour l'expliquer. Cela suppose que, si elle était un homme, elle pourrait les transformer en une œuvre importante et valable. Ce passage suggère aussi un besoin d'être contrôlée de l'extérieur. Elle pense donc que son statut de femme joue un rôle essentiel dans ce qui l'empêche d'écrire comme elle le voudrait. Elle n'arrive pas à le dépasser. Or, ce dépassement est nécessaire. Dans cette négation de soi, elle oublie ou réduit la valeur de son œuvre, la discrédite. Ces passages soulignent comment le fait d'être une femme est vécu de façon négative, contraignante, diminuante. Elle a intégré cette perception de soi véhiculée socialement dans les métaphores et cela affecte le contenu de son écriture.

Emma Santos écrit, dans une même volonté de réduire la portée de son œuvre : « Mes livres et mes cahiers que je ne quitte jamais. Ça ne leur a pas plu peut-être... Mais enfin c'est de la poésie. Ce n'est qu'invention... Ils ne vont pas prendre au sérieux ce que j'écris. Ils ne peuvent pas me piquer à cause de mon imagination... »³⁵². Ainsi, ce qui semble si authentique dans ses livres, la même histoire racontée huit fois dans huit livres avec des termes et procédés très proches ne serait que fiction, imagination. Elle tente de discréditer ses écrits pour plaire, pour ne pas être vue comme une folle. Elle les met sur le compte de l'imagination. Il s'agit alors de l'imagination considérée de façon négative et superficielle, au sens où ce qu'elle écrit ne serait que création fautive, fabrication d'une histoire qu'elle tente ensuite de présenter comme indépendante d'un quelconque réel. Les femmes présentées dans les textes étudiés dans cette thèse sont montrées comme ayant des troubles sur le plan de leur esprit. Cette affirmation de Santos est une tentative de rétablir

³⁵¹ *Ibid.*, p.89.

³⁵² SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.28.

la légitimité de sa pensée en niant celle de son œuvre qu'elle restreint alors au domaine de l'irréel et de la fausseté. Un tel verdict pose problème parce que la pensée n'est pas seulement rationnelle. Elle est également imaginative d'une façon positive, c'est-à-dire que l'imagination intervient pour dépasser le stade du perçu en liant les données de l'expérience du monde extérieur avec celle du vécu de la personne qui pense et établit les liens. Il est impossible de produire une signification sans l'activité et les apports de l'imagination.

Dans *More than Cool Reason*, George Lakoff et Mark Turner mettent à mal l'idée voulant que la poésie soit si différente du langage quotidien, accordant ainsi un peu moins de crédit à la rationalité et un peu plus à l'inconscient ainsi qu'à l'automatisme ou l'acquis. Ils ouvrent ainsi la porte à différentes façons de penser et à une conception alternative de la rationalité qui devient très liée au corps et à ce qui l'entoure. Ils définissent l'imagination :

Imagination is the formation of an image, something that the mind can “see,” and which therefore provides a form of knowledge. Imagination can be understood via this metaphor as the power to arrive at knowledge by constructing an image, say, an image that allows one to overcome blockage by re-perceiving the situation unconventionally³⁵³.

Pour Lakoff et Turner, les métaphores sont présentes partout et la pensée peut être trouvée en elle. Les deux sont indissociables, c'est-à-dire que la pensée est impossible sans métaphores. L'imagination est elle-même une métaphore au sens où elle exprime la faculté de l'esprit de se représenter des images et de les combiner. Cette capacité de l'esprit permettrait donc de comprendre les situations nouvelles ou alors d'envisager une situation d'une façon qui ne soit pas conventionnelle, qui ne répond pas aux attentes et idées reçues, mais les dépasse. Elle est donc nécessaire à la pensée et l'enrichit. Santos et les autres femmes présentées dans ces textes produisent une réflexion profonde à propos des bouleversements de l'esprit qu'elles ont vécus. Elles ne remettent cependant pas toujours en question les idées concernant le féminin qu'elles portent. La définition de l'imagination de Lakoff et Turner rejoint l'image de la *room two inches behind the eyes* du personnage de *A State of Siege* de Janet Frame dans lequel les images dans l'esprit de la narratrice possèdent un très grand pouvoir sur sa façon de voir le réel. Elles le déterminent et en établissent les paramètres. Il s'agit d'une désignation métaphorique. Cette chambre

³⁵³ LAKOFF, George, and TURNER, Mark. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p.158.

particulière représente des limites qui ont orienté, encadré, la vie de cette femme. Cette métaphore illustre le fait que la pensée est dans l'imaginaire qui agit sur elle et la transforme constamment.

Santos a l'impression que les mots qu'elle utilise sont ceux des autres, que la langue des femmes est brisure, éléments qui rappellent l'absence de tradition mentionnée par Woolf dans *A Room of One's Own*. Elle veut en ce sens trouver un langage qui lui soit propre, ce qui la conduit à forger des néologismes, au risque cette fois de n'être pas comprise, par exemple celui de *malcastrée* qui implique qu'elle n'a pas complètement perdu son pouvoir de parole, qu'elle n'en est pas totalement privée. Elle décrit ainsi la situation des femmes qui écrivent :

Regarde les sauterelles écrivaines des années trente qui s'entre-dévorent et passent à côté. Juste bonnes maintenant à se chicaner les Rois du Pétrole... Tu finiras comme ça, avec des mots ridés économiques. Elle prennent les mots avec des pincettes, la peur de manger avec les mains... Elles ont oublié la langue de toutes les femmes, la langue d'une fissure, brisure³⁵⁴.

Santos donne une image très négative des écrivaines l'ayant précédée. Elle représente ces femmes comme des insectes. Elles utilisent des mots ridés, donc des mots âgés, vieux, qui s'en vont vers la mort. Le néologisme est alors une forme de langage *jeune*. Elle qualifie la langue des femmes de brisure, de fissure et dit que celle-ci a été oubliée. Cela suppose quand même qu'elle a existé. Ces images impliquent quant à elles qu'il y a eu un choc et qu'il y a présence d'une brèche. Brisure par rapport à quoi? La brisure signifie que quelque chose a été cassé, qu'une fente s'est formée ou alors qu'elle n'est qu'un morceau, un fragment. Cela pose également la question de ce qu'il y a dans la fissure puisque celle-ci indique une ouverture dans une entité qui était jusqu'alors une unité. Il s'agit à la fois d'une critique des écrivaines et d'un appel à prendre les mots de force, à en trouver qui correspondent mieux, voire à en inventer.

La littérature peut enfin devenir un processus qui transforme l'individu, éliminant son sexe. Santos dit : « Entre le feu et l'eau, j'agitais et mes seins et mes hanches et mon derrière, et puis le goût d'écrire m'a empêchée de sentir. La littérature a détruit la femme que j'étais, une tête un corps des bras des jambes et dedans des organes pour manger chier

³⁵⁴ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.32.

baiser enfanter »³⁵⁵. La littérature est perçue dans ce passage comme l'opposée, l'ennemie de la féminité qui est évoquée par la mention d'organes féminins. La littérature la coupe de ses sensations, installe une distance. L'énumération des parties du corps révèle que la destruction a atteint chacune des parties qui la composent.

Une différence entre les hommes et les femmes, qu'elle soit de nature, de traitement ou de statut, est donc ressentie et portée par ces écrivaines. Santos fait cette distinction : « La folle hurle. Le fou se tait sauf les homosexuels. Le fou montre sa coupure avec le monde dans un grand silence. L'homme a eu la parole avant sa naissance. La femme doit la conquérir en passant souvent par les chemins de la folie et le cri »³⁵⁶. Elle affirme ainsi une distinction entre la folie masculine et féminine et indique que l'origine de cette différence se trouve dans le rapport au langage. Elle soutient aussi que la femme doit passer par des voies différentes pour atteindre la parole. La coupure d'avec le monde est donc à la fois littérale et figurée. C'est-à-dire qu'elle est séparée des autres à la fois physiquement et mentalement. Cette limite peut être montrée par l'écriture. Santos dénonce le fait que la femme court plus de risques ou doit prendre une position extrême pour avoir la possibilité d'écrire, soit celle de perdre sa féminité ou de passer pour folle.

Santos dit encore :

La folie je ne peux l'imaginer que femme, énorme, gonflée par les médicaments, à moitié nue sous une robe de chambre en nylon matelassée avec des fleurs violettes ou roses. C'est là que je l'ai vue à l'hôpital, toutes les malades étaient la même, dévorant des gâteaux et des sucreries ou bien la cigarette collée à la lèvre.

L'homme fou est plus discret, il fume dans son fauteuil, il lit le journal, il joue aux cartes et ne raconte pas sa souffrance dans un hurlement comme la grosse bonne femme folle. Il se pend et laisse un sexe énorme et dressé en souvenir³⁵⁷.

Ce texte souligne qu'il y a même une différence dans l'apparence des deux sexes dans la maladie, du moins dans la façon dont Santos se les représente. L'image de la femme est très négative et négligée. Dans le cas de l'homme, le calme s'expliquerait par le fait que le sexe dressé, symbole de tant de choses et de pouvoirs, suffirait alors comme témoignage de l'existence sans qu'il soit nécessaire de parler ou d'écrire. Elle précise que sa représentation de la folie est féminine, montrant ainsi les idées négatives qu'elle porte au sujet du féminin.

³⁵⁵ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.34.

³⁵⁶ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.127.

³⁵⁷ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.81-82.

Le sexe de la personne qui écrit et les mythes ou présupposés y étant attachés ont une importance pour ces femmes et sont présents dans leurs textes. Le type d'écriture qu'elles produisent y est associé et traduit l'assomption des métaphores liant l'écriture et le masculin ou alors la lutte contre celles-ci. Les narratrices qu'elles présentent sont affectées à la fois par leur féminité et leur folie. Leurs différences et les limites auxquelles elles sont confrontées deviennent des enjeux de vie et de représentation devant être dépassés. D'autres problèmes liés au séjour à l'hôpital psychiatrique et la perception de soi qu'il entraîne sont développés dans ces textes.

Le langage, la rationalité et la maladie

Le diagnostic de maladie mentale et les états vécus n'empêchent pas l'écriture. Ils ont plutôt donné lieu à la création d'un genre de récit, celui de l'internement. Il comporte certaines particularités qui en sont le produit et en dévoilent les effets. Comme l'a démontré le chapitre précédent, la littérature joue un rôle central dans le processus psychique qui accompagne l'internement. Dans les textes des écrivaines que j'ai choisies, l'écriture est parfois valorisée, mais aussi très souvent perçue comme quelque chose de négatif. Elle prend trois voies différentes. L'écriture est causée par la maladie ou elle est l'endroit où la maladie se montre ou encore celui où elle est montrée. Il y a alors une triple position existant pour la personne présentée comme écrivain : volonté d'écrire (Plath, Frame), crainte d'écrire (Santos, Zürn) et difficulté d'écrire en raison de la nature des états relatés (Plath, Zürn). Ces positions sont liées à la présence de la maladie. Cette maladie n'est pas toujours simplement physique. Elle est plus souvent ce qui est nommé maladie mentale ou alors elle est maladie physique qui atteint le cerveau, la pensée, l'esprit. Quelle que soit la nature de la maladie, elle est toujours liée à une difficulté ou une dérogation par rapport à un état antérieur ou extérieur jugé normal. Cet état, ainsi que sa perception, influencent l'écriture tant dans sa forme que son contenu.

Dans les écrits d'Unica Zürn, la maladie, qu'elle soit mentale ou physique, réaffirme le lien entre le corps et l'esprit. L'écriture va être liée à la maladie tant mentale que corporelle. Elle raconte comment : « Lorsqu'un million de globules rouges l'abandonnent, lorsque son corps se couvre des innombrables taches rouges d'une allergie,

elle écrit dans ses “Notes d’une anémique” »³⁵⁸. Elle nomme des symptômes et les place en relation avec l’activité d’écriture qui survient pendant leur apparition. Le passage qu’elle écrit alors est celui qui a été cité précédemment dans lequel quelqu’un voyage en elle. Cette image exprime la présence d’une entité étrangère en soi, une volonté autre. Le même lien entre l’écriture et la maladie est réaffirmé un peu plus tard, comme elle en témoigne dans son livre : « Elle assiste à une grande manifestation contre la bombe atomique et attrape la jaunisse. Au lit, avec la fièvre, elle écrit le texte : “À la maison des maladies” »³⁵⁹. La maladie est alors à la fois le prétexte et le sujet de l’écriture. La maladie a recouvert tout le réel. Elle est ce dans quoi l’écrivaine vit et ce qu’elle raconte.

Unica Zürn confie que l’écriture d’anagrammes la fait se retrancher du monde et qu’il y a quelque chose de dangereux pour elle dans cette activité. Elle soutient que le dessin pourrait par contre représenter une forme de salut. Elle note :

Ce petit miracle malheureusement assez modeste et à peine comparable aux grandes transfigurations que pouvait amener en elle la véritable folie suffit cependant à enflammer sa foi enfantine dans les prodiges, de sorte qu’elle se sent prise d’une légère fièvre de l’esprit, qui est justement capable de provoquer l’enthousiasme nécessaire pour faire de nouveaux dessins. Il sait que pour elle le travail peut signifier le salut³⁶⁰.

Dans ce passage, la fièvre concerne clairement l’esprit. La narratrice se représente comme étant littéralement portée par son désir de création et sa capacité à le faire. Ce qui la fait aller mieux n’est alors pas l’expression de soi, mais le médium employé pour le faire, ici le dessin et non l’écrit qui est plutôt considéré par Zürn comme comportant une menace. Cet emportement se traduit en d’autres circonstances par le déchiffrement de liens entre les éléments du monde ou du langage. Par exemple, fascinée par la cabale, elle interprète les chiffres et le langage mathématique, leur attribuant une signification symbolique ayant une importance dans sa vie.

Sa position est que l’écriture la sépare des autres, lui donne envie de s’isoler plutôt que d’aller vers eux. Elle dit : « Depuis hier je sais pourquoi je rédige ce livre : pour rester malade plus longtemps qu’il ne convient. Je peux chaque jour y introduire de nouvelles

³⁵⁸ ZÜRN, Unica. *L’Homme-Jasmin. Impressions d’une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971, p.17.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.20.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.161.

pages blanches »³⁶¹. Elle désire donc rester malade et explique ce désir en mentionnant qu'il y a selon elle quelque chose à tirer du type de maladie dont elle est atteinte. Celle-ci lui permet de rester au lit pour écrire. Elle raconte comment elle perd l'envie de vivre : « Les yeux fermés, elle passe, comme à Wittenau, des semaines et des mois dans son lit. Elle dit qu'elle ne veut plus se laver, plus se coiffer, plus parler »³⁶². Elle reste dans son lit et ne veut plus poser les actions liées à la vie en société. Même vivante et éveillée, elle ferme les yeux, comme si elle refusait le monde.

Le lit est associé chez Zürn à l'idée d'un refuge. Ainsi :

Elle goûte le plaisir d'être au lit et de se faire servir. Depuis son enfance le lit est, dans ce monde inquiétant et dans cette vie trouble, l'endroit où elle se sent le plus en sécurité. Le lit où l'on peut écrire, dessiner et rêver est son suprême refuge contre la vie; et dans les longues périodes passives et sans espoir, ces longues périodes de dépression qui suivent ponctuellement et inexorablement celles de la folie et des hallucinations tellement agréables, le lit est pour des jours et des mois le seul endroit où elle est capable de continuer à exister³⁶³.

Elle se sent donc en sécurité dans son lit. Il la protège. Cela implique qu'il y a un danger. Le lit devient le seul endroit où elle réussit à exister. Elle présente l'écriture, activité qu'elle effectue au lit, comme l'envers du monde, comme une existence à l'abri de celui-ci, exactement comme l'est le fait de rester au lit alors que tous se déplacent et sont dans le monde, y vivent. Cela implique que le monde possède une dimension menaçante. Elle le décrit d'ailleurs comme inquiétant.

Malgré le fait qu'elle associe le lit à la création, ce qu'elle fait dans les moments qu'elle y passe est cependant très différent. Elle raconte :

Dans ces dispositions d'esprit elle reste couchée, les yeux fermés, des heures durant et elle parvient à ne plus penser à rien. Une fois, se trouvant dans un tel état d'insupportable dépression, elle est restée si longtemps au lit que sa peau était à vif et que l'infirmière l'a obligée à toute force à se lever, à se remuer, à s'occuper³⁶⁴.

Cette représentation traduit la disparition de la volonté de participer au monde. La narratrice ne veut même plus penser. Elle veut réduire son activité physique et cérébrale, se plongeant ainsi dans une forme de mort qui contredit son envie d'exister. Il peut aussi s'agir d'une existence limitée qui réduit les risques et dangers, mais se retreint à l'écriture.

³⁶¹ *Ibid.*, p.256.

³⁶² *Ibid.*, p.150.

³⁶³ *Ibid.*, p.199.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.199.

Dans une situation comme celle d'Unica Zürn, l'écriture devient une menace pour la santé et est associée à la fièvre. Elle raconte comment : « La vieille et dangereuse fièvre des anagrammes l'a reprise. Il en naît une après l'autre. Dangereuse pour elle parce que de nouveau elle se retranche du monde qui l'entoure »³⁶⁵. Les anagrammes sont également menaçantes parce qu'elles la placent sous le pouvoir de l'Homme Blanc, souvent identifié comme étant le poète Henri Michaux, par rapport auquel Zürn aurait vécu ce que les médecins et biographes nommèrent une érotomanie. Quelques phrases de départ des anagrammes présentées dans *L'Homme-Jasmin* sont effectivement des phrases tirées de poèmes de l'écrivain. La fièvre pourrait alors provenir du mélange de peur et d'attrance que sa fascination pour cet homme lui procure, mais également d'un vertige lié à la déconstruction et construction de sens impliquée dans le déplacement des lettres lors de l'écriture des anagrammes qui relèvent donc partiellement de l'irrationnel. Il y a multiplication de sens et création de liens.

Zürn sait tout de même que sa séparation d'avec le monde la met en danger. Elle écrit une lettre à son fils composée en anagrammes et affirme, que c'est le premier message de folie qu'elle émet. Elle dit effectivement : « Elle envoie cette lettre pareille à une inscription funéraire, et c'est le premier message de folie qu'elle envoie »³⁶⁶. Le fait qu'elle prenne le temps d'écrire la lettre en anagrammes, activité qui la menace selon elle, suggère que ce danger n'est pas réel, mais relève plutôt de la mise en scène de la folie et de son décret volontaire. La comparaison avec l'inscription funéraire implique un lien entre l'écriture, la folie et la mort. C'est aussi dans ce passage qu'elle donne une définition de l'anagramme et explique son lien à celle-ci :

(Les anagrammes sont des mots ou des phrases composés par transposition des lettres d'un autre mot ou d'une autre phrase. On ne doit utiliser que les seules lettres disponibles à l'exclusion de toute autre. La recherche d'anagrammes est parmi ses occupations celle où elle apporte le plus de passion)³⁶⁷.

La passion est à la fois un signe de vie et de souffrance. Elle est un état où le sujet se trouve dépossédé de lui-même. L'objet de la passion domine son esprit. Il est difficile de lui résister. Zürn se trouve dans cet état par rapport à une occupation liée au langage. Il y a

³⁶⁵ *Ibid.*, p.158.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.30.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.30.

des règles auxquelles elle doit obéir pour réaliser cette activité. Il existe donc des limitations qui régissent l'emportement, l'encadrent. Il est partiellement contrôlé.

Zürn explique ensuite la fonction de l'écriture d'anagrammes qui est pour elle de s'exclure du monde :

Inépuisable plaisir pour elle que celui de chercher une phrase dans une autre phrase. La concentration et le grand silence que réclame ce travail lui donnent la chance de pouvoir s'isoler complètement du monde qui l'entoure et même d'oublier cette réalité³⁶⁸.

L'écriture la sépare ainsi des autres, lui donne envie de s'isoler plutôt que d'aller vers eux. La position de Zürn va cependant plus loin que le désir de se couper du monde ou des autres. Il y a présence ici d'une volonté d'oublier la réalité, de se priver de son existence, même du souvenir de celle-ci. Il s'agit d'un refus total. Ce désir de retrait est aussi lié à la volonté d'écrire qui demande paradoxalement une solitude pour aller vers l'autre, par le texte. Il y a un contact qui est établi, mais celui-ci l'est grâce au recours à une médiation permettant à l'écrivaine de maintenir la distance désirée.

La fièvre est un mal physique, mais elle peut aussi être entendue au sens figuré comme un emportement, un état passionné. Zürn dit encore en ce sens : « Un manuscrit plus intéressant voit le jour pendant une jaunisse. Elle écrit sous l'influence d'une légère fièvre [...] »³⁶⁹. La fièvre est cette fois-ci le résultat direct d'une maladie du corps : la jaunisse. Elle est alors parfois littérale et parfois figurée. Il devient donc difficile de savoir si l'écriture est cause, effet ou simplement en lien avec la maladie. Dans le cas de Zürn, elle accompagne toujours l'écrit. L'écriture est-elle inséparable d'une certaine altération du corps ou de l'esprit? Pas tout à fait.

Pour Emma Santos, l'équation n'est effectivement pas la même. Elle comprend plutôt la situation ainsi : « Leur punition : me laisser dehors se débattre avec la folie et la peur. L'asile m'est refusé à moi à cause de quatre livres »³⁷⁰. Elle croit donc avoir été punie à cause de ce qu'elle a écrit. Les livres deviennent le signe de la persistance d'une certaine santé de l'esprit et lui nuisent en entravant son traitement. Ce lien entre la possibilité de se faire soigner et l'écriture se trouve confirmé dans un autre texte :

³⁶⁸ *Ibid.*, p.32.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.227-228.

³⁷⁰ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.7.

Le médecin de la clinique m'isole. Interdit de téléphoner et d'écrire. Je lui dis : je suis la substance le mot sa femme encore qu'importe... Il répond que je suis naïve et qu'en plus tous mes livres sont mauvais, que je n'ai qu'à bien me tenir et ne plus jamais écrire. Aucune clinique me reprendra si j'écris un nouveau livre³⁷¹.

Arrêter d'écrire serait alors la condition permettant de recevoir des soins. Or Santos ne semble pas se percevoir autrement qu'écrivant. Elle le dit : « je suis la substance le mot sa femme », mettant, sans ponctuation, ces caractéristiques sur un pied d'égalité dans sa définition d'elle-même. Il faut qu'elle renonce à une partie d'elle, au mot, qu'elle se soumette à l'interdiction du médecin si elle veut être admise à la clinique.

Elle ne se pliera cependant pas à cette exigence. Elle écrit ailleurs :

En silence je lutte avec des mots. Je ne m'arrêterai jamais d'écrire. Tant pis pour vous, vous vous trompez Dame Psychiatre, je ne serai jamais grande malade bien sage et bien civilisée, folle chronique parfaite. Je me révolterai tant que j'aurai des mots sous la main et dans ma tête, des armes³⁷².

Il y a à la fois silence et expression. Elle ne parle pas et ne se révolte pas dans ses gestes, mais elle brise ce silence et lutte par l'écriture. Les mots qui pourraient être dans la tête et dans la bouche sont sous la main et les armes qui devraient être dans les mains sont dans la tête et permettent la résistance. Il y a concrétisation des mots et abstraction des armes qui représentent la pensée. Les mots sont sous la main lorsque la personne écrit. Ils passent de l'esprit à une matérialisation par l'intermédiaire du corps. Le savoir, la planification, pourraient être des armes mentales parce qu'ils permettent d'atteindre un but. Ils sont, dans ce texte, le véhicule de la révolte. Elle veut utiliser une manifestation de la civilisation pour être le contraire de civilisée et affirme qu'elle ne le sera jamais. Il s'agit d'une remise en question totale de l'ordre et des fonctions des choses.

J'ai abordé le problème de la féminité et de l'écriture. Ici, la problématique est double parce qu'il faut trouver un droit de parole et une autorité qui dépassent à la fois la féminité et la maladie. Celle-ci est donc nécessaire en tant que femme et en tant que patiente d'un hôpital psychiatrique. Emma Santos suppose :

Ah, si vous ne lui aviez pas donné vos sales mots, si vous ne lui aviez pas appris vos mots, si vous ne lui aviez pas dicté ce roman, Madame la Surveillante, si vous ne l'aviez pas torturée, matraquée, droguée jusqu'à ce qu'elle répète vos mots à vous, si

³⁷¹ *Ibid.*, p.10.

³⁷² SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.107.

vous l'aviez laissée vivre sans médicaments elle aurait son langage. Le sien celui que vous avez fait dedans, il est manqué³⁷³.

La narratrice de ce livre sent donc que ce qu'elle écrit ne provient pas vraiment d'elle. Son langage est plutôt le résultat des traitements subis en raison de sa maladie. Il résulte aussi de l'autorité de la surveillante. Elle répète des mots qui ne viennent pas d'elle. Ils lui ont été imposés par la violence. Un langage manqué est un langage qui ne permet pas d'exprimer ce qu'elle ressent ni ses idées. Elle le voit comme lui étant imposé. Il a été fait *en* elle et non *par* elle. Les médicaments, la torture et les coups ont influencé son développement. Santos pense que la prise de médicaments l'a empêchée d'avoir son langage. Ils ont effectivement des effets sur l'esprit, par exemple en induisant un calme artificiel. Les médicaments peuvent parfois aussi être les facilitateurs d'un retour de la parole en permettant la sortie de soi. Dans ce passage, les mots ont une matérialité. Ils sont sales, souillés. Ils ont donc été altérés. Comment salir des mots? Il est possible de le faire en les dénaturant, en leur faisant signifier autre chose qu'il ne le font habituellement. Cette possibilité naît de l'existence de ce qui se nomme sens propre. Un usage impropre du langage existe alors. Il est lié aux tropes, à la possibilité de détourner le sens premier des mots afin de créer des images.

La nécessité et l'utilité d'un langage propre à soi apparaissent aussi chez Milly, un personnage de Frame, qui dit : « [...] when I write in this notebook to tell my experience no one in the world is going to know my experience unless I tell it and I wanted to use my special spelling to make the words show up for what they really are the cruel deceivers »³⁷⁴. Il y a alors jeu, travail sur les mots parce que ceux-ci sont des « trompeurs cruels ». Cela rejoint le point de vue d'Esther Greenwood qui avait l'impression que les mots se moquaient d'elle alors qu'elle essayait de lire. Ce qui apparaît également important dans ce passage est le fait qu'elle souligne que personne ne connaîtra son expérience si elle ne la raconte pas et encore moins si elle ne la raconte pas avec ses mots à elle en montrant le caractère trompeur du langage. L'écriture devient alors un élément nécessaire, une façon de témoigner. Les mots acquièrent ainsi une malléabilité, peuvent être transformés et changer la vision du monde de l'autre. Cette jeune femme est dans un état qui fait qu'elle devra mourir parce qu'elle n'est pas jugée humaine selon les critères de la société dans

³⁷³ *Ibid.*, p.125.

³⁷⁴ FRAME, Janet. *Intensive Care*. New York: George Braziller, 1970, p.243.

laquelle elle vit. Elle utilise beaucoup de mots forgés qui laissent paraître les liens inhabituels que son esprit établit entre les choses. Le néologisme sert à nommer une situation pour laquelle aucun mot exact n'existe ou n'existait jusqu'alors. Même s'il diffère un peu du trope, leurs fonctions peuvent se rejoindre. Il est par contre un peu plus proche d'un commencement. Il est élaboration d'une langue personnelle.

Ces écrivaines se sont trouvées dans une situation où la maladie était un des éléments principaux constituant leur quotidien, leur réel. Elles représentent des narratrices étant dans ces circonstances à l'hôpital psychiatrique. Il s'agit parfois d'une maladie physique et parfois d'un trouble mental. Il leur faut trouver une façon d'exprimer ces états par le langage dont elles ont été privées en raison de leur statut de malades. Les tropes permettent d'approcher cette expression. Leur utilisation n'implique pas un contrôle total de la pensée et de l'écrit. Ils naissent de présupposés et révèlent des états et des conceptions du monde qu'il est possible de dépasser.

Se soumettre à l'écrit

L'écriture est à l'origine de certains changements. Elle peut par exemple être ce qui rend malade ou encore, paradoxalement, puisqu'elle est une activité liée à l'humain et à la vie, ce qui transforme en animal et plonge dans l'abject, ainsi que ce qui indique cette mutation. Son emprise est inévitable. Elle devient, dans ces textes, une activité nécessaire qui domine l'esprit de celle qui la produit.

À certains moments, pour Santos, l'écriture apparaît effectivement comme étant plus puissante que sa volonté. Elle écrit : « J'ai cédé à l'engouement des mots comme on se laisse prendre par les petites manies rassurantes sans faire attention. Je n'ai pas de volonté, je note, j'écris. L'écriture et moi, on est monstre indécent, à peine regardable, immonde, surtout pas lisible »³⁷⁵. Son rapport aux mots ne relève ainsi pas tout à fait de la maîtrise. Elle se trouve dans une position de soumission, d'abandon. Elle se compare à l'écriture. Elles sont des monstres, sont illisibles et incompréhensibles. Si à la fois l'être qui écrit et ce qu'il écrit deviennent des monstres, cela implique qu'ils peuvent faire peur et que leur lien à l'humanité est plus subtil ou est perdu.

³⁷⁵ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.80-81.

Certaines de ces écrivaines perçoivent le langage comme ayant une volonté propre, ou, du moins, une forme de vie pouvant dominer leur esprit ou se déployer indépendamment d'elles. Emma Santos vit l'écriture comme une activité forcée et déplaisante qui la dépasse :

Comment sont venus les mots? Comment? Quand? Cette obsession?... Je ne pourrais plus séparer le corps des mots. Dans la douleur. Pourquoi il a fallu avoir si mal. Mal à la littérature. Quand j'ai écrit la première fois... Qu'est-ce qu'il m'a pris d'écrire? Qu'est-ce qu'il m'a pris de m'exprimer? On peut vivre une vie en silence? On peut vivre sans écrire? Cette folie, cette maladie puis cette malédiction. On peut vivre sans ce témoin gênant l'écriture³⁷⁶?

La narratrice évoque un désir de silence, de ne pas écrire. Elle se demande si c'est possible. Dans ce passage, l'écriture devient partie intégrante de la personne, comme pourraient l'être les différentes parties du corps, bien que sa nécessité soit remise en question. Elle écrit avoir mal à la littérature comme le ferait une personne qui dirait avoir mal à la tête. Elle est dans une situation où elle ne peut plus « séparer le corps des mots ». La limite entre les deux est effacée par la douleur. Le fait d'écrire est alors très clairement une façon de s'incarner. L'écriture est associée à un sort qui est subi, soit une malédiction ou encore une maladie. Elle serait de l'ordre d'une maladie incurable qui affecte le corps et l'esprit comme si, une fois qu'elle a commencé à le faire, la personne ne peut plus arrêter d'écrire, n'a pas le choix, de la même façon qu'elle peut subir l'envahissement par une maladie. Les nombreux questionnements sur ce qui a pu la motiver démontrent que son origine demeure obscure. Santos demande effectivement à plusieurs reprises s'il est possible de vivre sans écrire. Cela implique qu'elle en doute. Qu'est-ce que la personne qui écrit a de différent de celle qui ne le fait pas? Elle montre son esprit, le matérialise et l'offre à lire aux autres. Il s'agit habituellement d'un choix, mais ce n'est pas le cas pour cette écrivaine. Pour Santos, il faudrait effectivement diminuer l'emprise de l'écriture sur son esprit pour arriver à séparer sa vie de son activité. Cela est impossible dans ce passage. Elle se dit obsédée. L'obsession implique qu'elle est incapable d'arrêter d'écrire, que cela recouvre et accapare toute sa pensée.

La notion de témoignage est très importante dans ce type d'écriture. Santos parle d'un *témoin gênant*. Il y a à la fois monstration d'une situation par l'écrivaine au sein de l'écriture, qui atteste elle-même en même temps d'autre chose par rapport à la subjectivité

³⁷⁶ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : des femmes, 1976, p.9.

de celle qui la produit. L'écriture certifie, atteste, prouve. Elle peut dire quelque chose qui dépasse la volonté de l'écrivaine parce que l'utilisation du langage n'est pas entièrement contrôlée. Le fait que ce soit *gênant* implique une volonté de dissimuler ce qui est dévoilé dans l'écrit. Il y a échec de cette dissimulation dans l'impossibilité de ne pas écrire. De quoi l'écriture témoigne-t-elle? Dans ces circonstances et cette œuvre, il s'agit de la souffrance, mais aussi de l'activité particulière de la pensée.

L'écriture peut même devenir une fuite ou un aveu d'anormalité. Santos écrit :

Sais-tu quand on écrit on est pourchassé, poursuivi. On devient rat, on rampe, on est plus bas que terre. Écrire c'est une maladie honteuse, vénérienne. Mieux vaut souffrir en silence, se cacher. Un peu de pudeur... Écrire c'est avouer qu'on se sent mal, on doute, incapable de vivre. Écrire c'est se donner. Sublimez les mots et vous serez soulagés³⁷⁷.

L'écriture transformerait ainsi en animal. Ce n'est pas n'importe quel animal. Il s'agit du rat. Les rats sont perçus à la fois de façon positive et négative par les êtres humains. S'il est possible de les apprivoiser et qu'ils deviennent des compagnons, les rats peuvent également servir comme animaux de laboratoire. Ils risquent de propager des maladies parce qu'ils mangent des déchets. Ils sont donc liés à l'abjection. Dans ce passage c'est l'écriture qui transforme l'être et le pousse vers cet état, en dehors de l'humain. Il y a une volonté de cacher cette transformation. Il est paradoxal de vouloir produire un matériel pouvant être lu pour se cacher. Il est également important de noter qu'elle écrit malgré tout. Il y a une connotation négative attachée à l'écriture.

L'écriture est encore une maladie dans ce passage, mais pas n'importe laquelle. Elle est une maladie vénérienne, donc une maladie reliée au sexe. Les mots, qui pourraient être conçus comme une façon de surmonter un trouble, de le sublimer, deviennent plutôt ce qu'il faut dépasser pour se sentir mieux. Ils prouvent un mal-être. Il faut aller au-delà des mots alors que ceux-ci servent à la sublimation. Les mots sont ainsi placés comme l'équivalent des pulsions, sexuelles ou autres, qui sont ce qui est sublimé par une activité comme l'écriture. Or, chez Santos, l'écriture remplace la procréation. Elle s'éloigne encore davantage de son corps et désire en plus se débarrasser des mots. Il faut alors aller au-delà de ceux-ci, vers autre chose qu'elle valorisera davantage, qui sera plus acceptable et écartera la maladie. La notion de jugement, qui s'incarne dans la présence ou l'absence de

³⁷⁷ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.31.

langage, ou de verdict, qu'il soit de la part des médecins, des institutions ou même des proches, est également présente.

L'interné est aussi affecté par le langage tenu à son sujet. Pour Emma Santos : « Ce n'est pas le sens du mot, mais la façon dont on l'a reçu, dont on l'a ressenti, le mot **folie**. Les mots sont des impressions, des sensations des choses. Ça fait mal »³⁷⁸. Elle souligne la nature des mots qui est d'incarner diverses réalités humaines. Les mots deviennent plus concrets et peuvent blesser. Le mot *folie* implique une différence dans la nature de la pensée. Celle-ci peut être positive ou négative selon l'opinion de la personne prononçant le mot. Dans ce passage, elle joue sur le sens du mot impression. Il ne s'agit alors pas seulement du ressenti, mais aussi d'une trace laissée par le mot sur la personne et sa vie. L'annonce du diagnostic de Frame et du fait qu'il s'agisse d'une maladie incurable, la schizophrénie, a modifié sa perception d'elle-même et de la vie. Elle se voyait devenir de plus en plus étrangère au genre humain. Elle en dit : « It seemed to spell my doom »³⁷⁹. Le mot indique, préfigure le malheur qui l'attend, sa fatalité. Il en pointe et prévoit chacune des parties. Elle en déforme même l'orthographe en l'écrivant *Schizzophreenier* plutôt que *Schizophrenia* pour marquer l'étrangeté du sentiment qu'il provoque.

L'écrit, les mots, qu'il s'agisse de ceux de la personne ou de ceux des autres appliqués à son cas, ont un pouvoir d'influence et de transformation en raison des contenus et connotations qui y sont inférés métaphoriquement. Ils changent la vie, la déterminent par les idées qu'ils transportent. Il est possible d'accepter ces idées ou encore de s'y opposer. Dans ces passages, les transformations sont principalement négatives, mais il arrive parfois qu'elles soient positives. Les analyses du chapitre précédent montraient effectivement que les mots et la littérature étaient ce qui permettait la vie. Cette situation est ici renversée et l'écrit devient la trace et la cause de la maladie.

Le langage, la mort et le déchet

Peut-être que je faisais semblant de délirer pour
mieux écrire, puis je suis tombée dans le miroir.
Quel miroir?
Se détruire pour écrire³⁸⁰.

³⁷⁸ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : des femmes, 1977, p.85.

³⁷⁹ FRAME, Janet. *An Autobiography*. New York: George Braziller, 1998, p.196.

³⁸⁰ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.95.

La figure du miroir est souvent utilisée pour décrire le texte littéraire qui serait le miroir du monde, sa représentation. Cette prétention à une reproduction exacte implique cependant que celui qui crée est nécessairement dans un rapport mimétique avec le réel et qu'il est en contrôle de ce qu'il crée. Il y a oubli ou absence de mention des subjectivités et des distorsions qu'elles créent. Dans ce contexte, la réflexion n'est pas la même. La perte de maîtrise est reconnue chez Santos. Le reflet absorbe et entraîne la perte de soi, ce qui suppose que son pouvoir est plus grand que celui de l'écrivaine. La figure du miroir renvoie également au fait d'être pris dans une image, de ne pas pouvoir en changer. Elle aurait ainsi créé, par le langage, une représentation d'elle-même à laquelle elle ne peut plus échapper et dont elle n'arrive plus à se séparer.

Santos avoue qu'au début, elle faisait semblant. Le même doute plane au-dessus de la schizophrénie de Frame. Elle aurait accepté de devenir autre pour écrire, de se détruire pour avoir quelque chose à dire. Cela renseigne sur ce qu'elle estime nécessaire pour le littéraire, mais il n'y a pas de réelle preuve de cette simulation. Elle avoue cependant dans sa biographie qu'elle n'a jamais cru être vraiment malade :

I knew that I was shy, inclined to be fearful, and even more so after my six weeks of being in hospital and seeing what I had seen around me, that I was absorbed in the world of imagination, but I also knew that I was totally present in the 'real' world and whatever shadow lay over me, lay only in the writing on the medical certificate³⁸¹.

Elle affirme ainsi que sa différence ne tient principalement qu'à l'écrit, au discours tenu et imprimé à propos d'elle par les médecins plutôt qu'à la nature de sa personne. Le certificat médical agit comme une ombre qui menacerait sa vie. Le reste du passage, qui souligne son absorption dans un monde autre, rejoint l'extrait du texte de Santos dans lequel la figure du miroir suppose qu'il y a inversion des rôles et des pouvoirs. Elle est avalée par la représentation qu'elle maîtrisait auparavant, comme si, à force de se raconter une histoire à propos de soi, en imaginant, la personne devenait réellement ce récit. Elle énonce alors une nécessité de se détruire pour être en mesure d'écrire.

Le langage utilisé par ces femmes est relié aux objets, à la mort et aux déchets comme l'étaient les représentations de soi que j'ai examinées dans les chapitres précédents.

³⁸¹ FRAME, Janet. *An Autobiography*. New York: George Braziller, 1998, p.196.

Dans ces textes, il est question de pourrir de l'intérieur et de se trouver dans un environnement en putréfaction ou sale. Il y a à la fois utilisation de l'intériorité et du langage du déchet qui ont été intégrés dans la représentation de soi et des autres. Cela soulève les questions de comment et pourquoi créer à partir du déchet? Les métaphores analysées précédemment prouvent que cela est possible. Ces œuvres sont construites à partir de métaphores parentes qui relèvent pour la plupart de l'abject ou de la chosification, de conditions qui devraient rapprocher de la mort. La création s'oppose à cette mort. Elle utilise des états ou éléments ayant été rejetés, exclus, pour retrouver une place dans le monde. Il se produit par le fait même une remise en question des distinctions et ordres ayant été établis. Il existe une longue tradition de ce geste. Les œuvres d'auteurs comme Céline, Baudelaire ou Sade en témoignent. Il y a alors transgression pour créer. Il y a utilisation de l'opposé de la beauté pour faire de l'art, élaborer une pensée à laquelle une valeur est par la suite attribuée.

Peter Schwenger dit que « Even the “durable” language of art can partake of the trash phenomenon when it is detached from its context, thrown upon the great slag heap of culture »³⁸². Cela implique une vision de la culture comme un tas, un amoncellement de productions. Il est possible de réutiliser des parties de ces productions pour en créer d'autres, ce qui leur donne une nouvelle vie. Il ajoute, concernant ce phénomène dans l'œuvre écrite : « And all this becomes possible when language is viewed not as a transparent window to signification but as a heap of disparate and concrete entities »³⁸³. Cette vision du langage est proche de l'expérience produite par la métaphore et les autres tropes dans lesquels un sens est produit par l'agencement d'éléments divers n'entretenant pas nécessairement de liens apparents. La pourriture est en même temps lieu de mort et lieu d'émergence de la vie. Il y a une transformation qui mène à un retour à la vie par l'intermédiaire d'une autre signification.

Il existe, dans les textes de ces femmes, une association très forte entre l'écriture et la maladie. Emma Santos parle même de l'écriture comme de quelque chose qui tue :

³⁸² SCHWENGER, Peter. *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p.152.

³⁸³ *Ibid.*, p.153.

Et c'est venu à l'hôpital ces bêtes ces poux ces carnivores qui m'empoisonnent, pire que les médicaments. Les mots les mots les mots. J'ai payé à la médecine. Les mots. Le corps des mots.

Prendre un crayon par goût par choix autrement que pour faire ses devoirs d'école comme l'année du Bac. Comment c'est? Et encore et un livre encore un. J'écris. J'écris. J'écris. C'est affreux³⁸⁴.

L'écriture pourrait donc avoir un effet négatif pour celui ou celle qui choisit cette activité. Il ne s'agit pas de la préparation à la mort mentionnée plus tôt. Ici, la personne est tuée. Elle dit que le fait d'écrire est affreux. Les mots sont venus à l'hôpital. Là où la maladie est traitée. Là où le corps a besoin de soins, comme si le fait que le corps soit mal en point stimulait l'esprit. Elle a effectivement commencé à écrire après un avortement, un trouble physique. Les mots sont des insectes, des petites créatures liées à la saleté. Ils sont présents dans les milieux de vie humains, alors que l'hôpital devrait être aseptisé et propre. Le fait qu'ils empoisonnent illustre à quel point ils sont négatifs pour elle puisque le poison est une substance qui tue. Elle utilise la répétition pour souligner l'accumulation et l'intensité de son activité d'écriture, son côté compulsif. La mort l'attirerait, tout en étant irrésistible. Il n'y a pas d'échappatoire.

L'écriture témoignerait également de la subjectivité, de son état, tout en devenant un corps, une structure, pour celle qui la produit. Il y a, chez Santos, un mouvement circulaire entre l'écriture et la psychiatrie, sans qu'il soit possible de déterminer exactement laquelle se trouve à l'origine de l'autre. Elles renvoient inévitablement l'une à l'autre. Elle dit donc d'une part quitter la psychiatrie pour *entrer* en littérature, un peu comme pour entrer dans les ordres : « Je quitte quand même l'hôpital la médecine la psychiatrie. Je décide d'entrer en littérature »³⁸⁵. Il s'agit de deux réalités ne pouvant pas coexister pour elle. L'hôpital, les soins, s'opposent à la littérature. Il y a renoncement, abandon d'une partie de la réalité pour pouvoir entrer dans une autre. Santos affirme pourtant ailleurs que c'est la littérature, son rapport au langage, qui l'a conduite vers la folie. Cette alternance entre ce qui lui paraît une nécessité et ce qui est en même temps la source de son mal fait qu'elle oscille donc toujours entre écrire ou ne pas écrire.

Elle présente généralement des récits dans lesquels s'entremêlent ses anciennes fictions et celle présente afin de produire une analyse d'elle-même, de son *cas*. L'écriture

³⁸⁴ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.11.

³⁸⁵ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.45.

est donc maladie subie et cure désirée. Il y a chez elle une association directe entre la mort et le fait d'écrire. Elle raconte : « Riche de ce désamour qui m'a tant fait pleurer je quitte l'hôpital sûre qu'on peut aimer la vie et ne plus écrire. Écrire c'est mourir »³⁸⁶. Aimer la vie serait ainsi le contraire de l'écriture. Écrire implique une immobilité et parfois un confinement comme le suggère la figure de la chambre individuelle. Il s'agit cependant d'une suspension temporaire du cours de la vie et non pas de son arrêt total et définitif comme la mort le supposerait. Ce n'est pas nécessairement une mort totale, mais parfois simplement celle d'une partie de soi. Ainsi : « Mai 1971 : gynécologie interruption de grossesse et reprise du travail. Le premier livre a un goût de mort, d'un fœtus sorti trop tôt, laissé pourri au soleil. La littérature c'est pour me détruire »³⁸⁷. L'objectif de l'écriture est donc très clair : la destruction de soi. Comment le simple fait d'écrire pourrait-il annihiler quelqu'un? L'écriture implique une distance, une observation, une analyse. Elle implique de fixer une version d'un vécu ou d'un événement sur du papier. Elle suppose la vie de l'esprit et son renouvellement lors de la lecture du texte. Dans le cas de Santos, le livre est plutôt un corps non achevé et mort, laissé à l'abandon.

J'ai mentionné dans le chapitre précédent comment les êtres dans ces livres se trouvaient transformés en objets ou se ressentaient ainsi. Devenir un objet correspond au fait de perdre la vie, même si c'est simplement au sein du langage pour illustrer une impression, un ressenti. Ce devenir objet correspondait à une renaissance pour la narratrice de Plath, qui naissait cependant en tant qu'objet la deuxième fois. L'écriture peut donc provoquer ou contrer cette situation qui est une forme de mort et implique un deuil. Il y a au moins une partie de soi qui est morte ou sera tuée.

Emma Santos demande : « Pourquoi l'écriture? Comment je me suis mise à écrire. L'engrenage l'enfer et la mort inventée par désespoir de vivre »³⁸⁸. Ce passage rejoint la crainte de la vie de Zürn mentionnée un peu plus tôt. Santos insiste encore : « Je sais que je ne parlerai que de l'amant qui m'a dévorée, que de la littérature qui m'a détruite »³⁸⁹. Elle conclut enfin : « Écrire, c'est creuser sa tombe »³⁹⁰. Elle compare les deux activités, réaffirmant le lien entre la mort et l'écrit. Écrire devient un comportement ayant des

³⁸⁶ *Ibid.*, p.132.

³⁸⁷ SANTOS, Emma. *La punition d'Arles*. Paris : Stock, 1975, p.88.

³⁸⁸ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.17.

³⁸⁹ SANTOS, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977, p.7.

³⁹⁰ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.13.

conséquences négatives pour soi. La dimension créatrice de l'écrit pourrait pourtant être positive. Santos dit avoir inventé sa mort par l'écriture en raison de ce qu'elle nomme un *désespoir* de vivre. Or ce qu'elle a inventé est devenu un engrenage, l'enfer, quelque chose qui lui fait mal, qui fonctionne d'une façon prévue, mécanique, et qui est inévitable, dont elle ne peut pas sortir. Cela l'entraîne vers une situation de plus en plus négative. Le mouvement est irréversible et la fait souffrir. L'écriture naît alors d'un manque d'espoir envers la vie tout en étant ce qui tue. Dans ces textes, elle apparaît quand même comme ce qui permet une forme de vie, même si celle-ci se déroule principalement hors du monde, c'est-à-dire dans le texte ou la remémoration du littéraire.

La littérature est cependant effectivement souvent pensée comme une voie vers le suicide, ou, en tout cas, y est inextricablement liée. Santos propose : « Les mots me conduisent au suicide et derrière toutes les grandes maisons d'édition, les écrivains avant moi ceux après, toutes les grandes maisons d'écriture. J'écris. C'est atroce la littérature »³⁹¹. Cette issue serait donc, selon elle, la même pour tous les écrivains. Est-ce l'écriture qui donne envie de mourir ou le fait d'être empêché de le faire? La mère d'Esther pense que sa fille a essayé de se tuer parce qu'elle avait peur de ne plus jamais être capable d'écrire. Il y a donc présence du mouvement inverse et l'écriture peut maintenir en vie.

C'est effectivement après avoir été refusée à un cours d'écriture qu'elle pense à se tuer. Elle dit : « All through June the writing course had stretched before me like a bright, safe bridge over the dull gulf of the summer. Now I saw it totter and dissolve, and a body in a white blouse and green skirt plummet into the gap »³⁹². Elle voit son corps (puisque c'est de cette façon qu'elle était vêtue lors de sa tentative de suicide), tomber dans l'espace, dans le vide. Elle ne dit cependant pas qu'il s'agit de *son* corps, mais plutôt d'*un* corps. Il y a une distance entre elle et lui pendant cette disparition imaginaire. Elle utilise la comparaison avec le pont pour désigner le cours d'écriture. Un pont est ce qui permet de passer d'un endroit à l'autre. Dans cet extrait, il est métaphorique et donne la possibilité de traverser une étendue de temps, l'été, le temps étant alors conçu de façon spatiale. Il faut que quelque chose d'extérieur la maintienne en vie dans le temps. Sans ce pont, elle va

³⁹¹ SANTOS, Emma. *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.11.

³⁹² PLATH, Sylvia. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York : First Anchor Books Edition, 2000, p.110.

vers sa perte, sa disparition, du moins celle de son corps, alors que la perte de l'esprit serait plus facilement imaginable. La seule issue, si elle est empêchée d'écrire, est la mort.

Le journal de Plath fournit beaucoup d'informations concernant ce qu'elle pensait du langage et de l'écriture. Elle dit à propos de son ancienne tentative de mettre fin à ses jours :

How, by the way, does mother understand my committing suicide? As a result of my non writing, no doubt. I felt I couldn't write because she would appropriate it. Is that all? I felt if I didn't write nobody would accept me as a human being. Writing, then, was a substitute for myself: if you don't love me, love my writing & love me for my writing. It is also much more: a way of ordering and reordering the chaos of experience³⁹³.

Elle imagine donc ce que sa mère peut penser, mais il se produit un glissement dans sa réflexion qui ramène à ce qu'elle pense et le dévoile. Plath écrit avoir eut peur que sa mère s'approprie ce qu'elle écrivait, lui volant ainsi son identité. Sa mère apparaît alors comme une femme dévorante qui risque de l'avaler si elle lui en donne l'occasion. Elle parle de sa tentative de suicide comme si elle était vraiment morte, ou plutôt, comme s'il s'agissait d'une action en train d'être exécutée. Écrire est pour elle ce qui rend humain et permet d'être aimé. Elle le dit clairement : écrire est un substitut pour sa personne. Cela implique cependant une distance et une médiation. Elle pense que les autres vont aimer son écriture s'ils ne l'aiment pas, que celle-ci va faire d'elle un être humain, lui donner de l'amour par extension. Écrire est effectivement une façon d'établir un lien à l'autre, de prendre place dans une communauté ou de la retrouver. Simone Oettli-van Delden écrit en ce sens que :

Literature is the only place where *anyone* can speak. However, as such, this place will ever provide us with a *verbal representation* of the speaking subject, and the distance between that speaking subject and the external world will always remain indeterminate, regardless of whether that subject is considered sane or insane³⁹⁴.

La littérature offre donc un droit de parole et un espace où le faire peu importe le diagnostic. Plath parle également de mettre de l'ordre et de réordonner le chaos de l'expérience. Écrire donne une emprise sur le réel et sur sa pensée, permet de s'y retrouver ou de la développer comme Woolf le soutenait.

Plath va plus loin en écrivant :

³⁹³ *Ibid.*, p.448.

³⁹⁴ OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003, p.121.

Writing is a religious act: it is an ordering, a reforming, a relearning and reloving of people and the world as they are and as they might be. A shaping which does not pass away like a day of typing or a day of teaching. The writing lasts: it goes about on its own in the world. People read it: react to it as to a person, a philosophy, a religion, a flower: they like it, or do not. It helps them or it does not. It feels to intensify living: you give more, probe, ask, look, learn and shape this: you get more: monsters, answers, color and form, knowledge. You do it for itself first³⁹⁵.

L'écriture comprend donc la durée et l'autonomie. Elle permet également d'entrer en relation avec l'autre. Elle donne, comme la comparaison avec l'acte religieux le suggère, le pouvoir de recréer le monde ainsi que les gens qui le peuplent et fournit des réponses ainsi que du savoir. Plath reprend la métaphore de l'auteur comme un dieu créant le monde parfait. Elle la dépasse cependant en insistant non pas sur la postérité du texte, mais plutôt en soulignant comment l'écriture doit être réalisée pour elle-même. Les résultats et leur diffusion ne sont que secondaires.

L'écriture révèle enfin qu'il est possible que la mort ne soit que partielle, métaphorique. Dans un autre passage, Plath considère effectivement une partie d'elle, de son passé, comme morte : « That's my trouble. I see it very clear now: bridging the gap between a bright published adolescent which died at 20 and a potentially talented & mature adult who begins writing about 25 »³⁹⁶. L'adolescente brillante et publiée qu'elle était est morte à vingt ans. Elle recommence ensuite à écrire à 25 ans. Il y a un espace de cinq ans entre ces deux périodes et individus. Il s'agit, à ce moment, réellement pour elle de deux personnes, deux vies différentes. Elle veut faire un pont au-dessus du vide séparant ces deux époques et individus, trouver un moyen de faire la transition, de les inscrire dans une continuité puisqu'elle ne peut pas être deux personnes différentes ni une nouvelle personne ne possédant pas d'origine.

Quelque chose l'empêche cependant d'y arriver et d'écrire. Elle dit :

I, sitting here as if brainless wanting both a baby and a career but god knows what if it isn't writing. What inner decision, what inner murder or prison-break must I commit if I want to speak from my true deep voice in writing (which I somehow boggle at spelling)" and not feel this jam up of feeling behind a glass-dam fancy-façade of numb dumb wordage³⁹⁷.

³⁹⁵ PLATH, Sylvia. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: First Anchor Books Edition, 2000, p.436.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.293.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.469.

Ce passage sous-tend qu'elle a l'impression de ne pas avoir de cerveau. Elle note qu'elle doit prendre une décision intérieure, doit s'évader de prison ou commettre un meurtre si elle veut écrire. Ces métaphores impliquent qu'il y a donc nécessité d'un choix, même s'il entraîne une violence imposée, comme l'assassinat de quelqu'un, ou une sortie forcée et hasardeuse d'un endroit. Il y a quelque chose à abattre, une limite qui doit être brisée. Ces images traduisent des situations d'esprit difficiles. Plath veut parler avec sa vraie *voix profonde* en écriture. Elle dit qu'elle rechigne à l'épeler, à lui donner forme. Cela implique que c'est désagréable pour elle et qu'elle ne veut peut-être pas que les autres puissent la lire et la comprendre. Elle sent qu'une paroi de verre la sépare de cette voix, de sa capacité d'écrire. Elle utilise cette image pour représenter ce qui la limite. Cela rejoint la cloche de verre et signifie encore une incapacité à faire un choix et à passer à l'action, à prendre la parole. Elle parle d'un mur, d'une façade de mots qui sont âgés, engourdis, handicapés, qui ne signifient rien. Cela implique que les mots ne conviennent pas à son expression, qu'ils sont en train de mourir ou qu'ils sont altérés. L'écriture peut cependant aussi être le signe de la vie, de sa capacité de continuer à vivre. Plath dit : « Simply the fact that I write in here able to hold a pen, proves, I suppose, the ability to go on living »³⁹⁸. L'action, le simple fait de tenir le crayon, est associée à la vie et il s'y ajoute une pensée sur la vie.

Parfois ce sont plutôt les mots qui deviennent vivants, même s'ils sont dans une condition précaire. Santos demande : « Qu'est-ce que je fais aujourd'hui avec mes mots déshabillés meurtris froids et bleus? »³⁹⁹. Les mots acquièrent dans ce passage des caractéristiques qui relèvent de l'humain, ils n'ont plus de vêtements et sont blessés. Le fait de ne plus avoir de vêtements implique qu'une couche d'artifice a été enlevée. C'est le corps humain qui peut bleuir de façon apparente. Il n'a pas de fourrure pour dissimuler ce bleuissement. Il le fait en général sous l'effet d'un coup, accidentel ou non. Qui a frappé ses mots? Qui les a affaiblis? Un passage précédemment cité suggérait qu'il s'agissait des traitements reçus et des médicaments absorbés à l'hôpital. Cette association entre les mots et le corps se retrouve un peu partout chez Santos qui écrit aussi : « Un livre écrit est un

³⁹⁸ *Ibid.*, p.334.

³⁹⁹ SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.139.

corps meurtri »⁴⁰⁰. Qui l'a blessé et pourquoi? Il y a personnification du livre et des mots qui acquièrent une vie.

Martine Delvaux dit que : « la “folie” est une forme de rabaissement : elle rapproche du sol, des égouts, de la maladie, en somme de tout ce qui rappelle la mort »⁴⁰¹. C'est le cas parce que la personne dite folle perd tous ses droits, est mise hors du monde comme si elle n'était pas vivante. Ce serait alors la même chose pour l'écriture selon Santos. Pourquoi cette association? L'écriture suppose une séparation d'avec le monde, un recul. L'écrivaine décrit un état qu'elle ne veut pas atteindre, celui des morts : « Mon corps mon sexe mon espace intérieur, je ne veux pas le bourrer de mots comme on bourre les morts de coton dans le cul, car ils veulent chier encore les morts et préserver un corps, qu'importe l'âme »⁴⁰². Le corps a donc une importance, encore plus grande que celle de l'âme. Elle veut que son espace intérieur soit vide de mots. Ceux-ci sont directement liés à un état de mort par la comparaison avec le coton, alors qu'ils devraient être comparés à l'âme qui est conçue, dans plusieurs traditions, comme survivant à la mort du corps. Santos effectue donc un déplacement au niveau de ces idées qui vient du fait que, dans ses écrits, les mots sont liés au corps ainsi qu'à la maladie, et donc, par extension, à la mort. Elle écrit son désir de ne plus écrire.

Pour Istina Mavet, c'est plutôt l'incapacité de maîtriser le langage qui conduit à la mort. Elle raconte ainsi sa relation avec une patiente :

I talked to Piona who could neither read nor write and found it hard to match her ideas with speech as if every time she wanted to say something, to emerge from herself, it was like trying to open a door and being prevented by great masses of dullness like the rubble of toppled buildings pressing down and entombing her; and she would retreat inside and give up trying to get out by way of speech. She found it easier to throw things, to chant swear words, and make sounds and giggles that did not have any obvious meaning yet were full of meanings; as if she had found a way of sending out signals from her buried room⁴⁰³.

Dans ce passage, le fait de parler, d'utiliser le langage, est considéré comme une sortie de soi, mais une sortie qui comporte des risques. Il y a des *masses d'ennui* qui empêchent cette femme d'ouvrir la porte d'elle-même. La patiente est dans une chambre enterrée, ce

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.14.

⁴⁰¹ DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Institut Synthélabo, 1998, p.143.

⁴⁰² SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.12.

⁴⁰³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.108.

qui appelle l'image du cercueil, comme si elle était morte, et ce, parce qu'elle n'a pas vraiment accès au langage parce qu'elle ne sait pas lire ni écrire. Elle pourrait alors parler. Istina dit cependant que les sons qu'elle émet n'ont pas de sens, mais sont tout de même pleins de significations. Il est plus facile pour elle de lancer des choses, de scander des jurons et de faire ces sons et ricanements pour sortir de soi. Cette image illustre ce à quoi la patiente est réduite. Son état psychique est représenté comme celui d'une personne proche de la mort. Les sons qu'elle émet sont agressifs, ce qui suggère qu'elle n'est pas satisfaite de ce qu'elle vit.

L'idée de cette porte de la parole est également présente dans *Scented Gardens for the Blind*. La narratrice raconte comment elle cherche à comprendre ce qui a causé la perte de la parole chez sa fille. Elle dit :

So I placed before me a diagram of the human head neck and chest, drawn to scale, with the tunnels of speech and breath so gay in their scarlet lining; and ignoring the arrows darting from right and left to stab at the listed names of the blue and red and pink territory, I moved my fingers, walked it along the corridor, trying to find the door into speech, but the diagram did not show it, somewhere in the brain, the book said, an impulse in the brain letting the words go free, sympathetic movement of larynx lips tongue, the shaping of breath [...]⁴⁰⁴.

La représentation de l'intérieur de la personne est comparée à une maison où il y a un corridor et une porte. Il y a des indications disant où aller. Elle ne trouve cependant pas la porte de la parole. L'action de parler est décomposée en ce qui la permet, mais l'accès reste impossible. Cette métaphore traduit à quel point la personne est enfermée en elle-même, comment elle a perdu l'ouverture et les moyens qui lui permettraient d'entrer en rapport avec l'autre.

L'impossibilité de parler, ou d'utiliser les mêmes moyens que les autres pour communiquer, a diverses conséquences à la fois pour la personne et pour son environnement. Dans ce même roman, Vera craint cet avenir pour l'humanité et pour elle-même :

The whole world will be struck dumb, and I will be the only one left with speech, and all will gaze at me, proclaiming my guilt and not replying or seeming even to understand when I speak to them; but they will smile and smile amongst themselves in their new secret language; and everywhere I go—I cannot go far, for this town and this country are my loves—I shall find heaps of decaying words—on the side of the road, in gutters, in rubbish dumps and litter tins, for every home will have cast out

⁴⁰⁴ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.10.

words as useless, throwing them recklessly and thankfully away yet without thought for hygiene, forgetting the stench and diseases which arise from accumulations of decaying or dead words which no one has taken care to bury or burn⁴⁰⁵.

Le personnage de Vera croit que le monde va soudainement être frappé de surdité et de mutisme. Elle pense que le langage tel que connu jusqu' alors va disparaître, être détruit, pour être remplacé par un nouveau langage secret qu' elle ne connaîtra pas. Elle se retrouverait alors seule locutrice de l' ancien langage qui la confinerait au silence si elle ne trouve pas d' autres interlocuteurs à qui s' adresser. Tout au long du roman, elle croit que les autres vont traiter l' ancien langage comme un déchet. Les mots deviennent concrets dans ce passage. Il est possible de les jeter en tas. Ils peuvent pourrir et sont donc périssables alors qu' ils sont généralement conçus comme stables et impérissables tant qu' ils sont utilisés, un moyen de connaître le passé ou de transmettre le présent au futur. Dans cette situation, ils peuvent contaminer, donner des maladies, sont souillés. Il faudrait les enterrer et les brûler. Ainsi, alors que pour cette narratrice les objets deviennent vivants, le langage auquel elle attribue une vie dépassant la conception traditionnelle, lui, commence plutôt à perdre sa vie. Les mots sont normalement vivants de façon figurée au sens où ils agissent sur l' esprit en provoquant des pensées et images ainsi qu' en portant un sens qui peut être renouvelé ou pas. Pour Vera, leur vie n' est pas que figurée. Les mots possèdent des caractéristiques des êtres vivants, c' est-à-dire qu' ils peuvent mourir et se décomposer, ce qui implique un corps.

Vera en arrive au point où le silence est tellement insupportable qu' elle se met des boules de cire dans les oreilles pour ne plus l' entendre. Dans ce texte, l' humanité est associée à plusieurs reprises au langage. Si le langage, lié à la vie, meurt, disparaît, alors le monde, l' humanité, meurt avec lui. La possibilité, évoquée par Vera, de la formation d' un autre langage implique cependant qu' une forme de vie différente est possible. Cette femme est ensuite présentée comme n' étant pas saine d' esprit. Ce passage traduit tout de même à quel point l' œuvre de Frame questionne le langage et la possibilité de sa perte ou de son discrédit. Apparaît ici la peur d' être coupée du langage des autres, d' avoir été exclue d' un changement qui est universel. Le fait d' être écarté du monde, rendu diff rent, rejoint la situation de l' interné. Le lecteur apprend, à la fin de ce roman, que Vera est effectivement internée et incapable de parler.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.216.

Pour Plath, les êtres humains sont plutôt de l'ordre du déchet et la littérature du registre du débris, c'est-à-dire quelque chose qui reste et qu'il est possible de réutiliser. Esther Greenwood repense à une conversation qu'elle a eue avec Buddy Willard dans laquelle il lui a dit qu'un poème n'était que poussière et où elle lui répond en imagination :

Now, lying on my back in bed, I imagined Buddy saying, 'Do you know what a poem is Esther?'

'No, what?' I would say.

'A piece of dust.'

Then just as he was smiling and starting to look proud, I would say, 'So are the cadavers you cut up. So are the people you think you're curing. They're dust as dust as dust. I reckon a good poem lasts a whole lot longer than a hundred of those people put together.'

And of course Buddy wouldn't have any answer to that, because what I said was true. People were made of nothing so much as dust, and I couldn't see that doctoring all that dust was a bit better than writing poems people would remember and repeat to themselves when they were unhappy or sick and couldn't sleep⁴⁰⁶.

Elle contredit Buddy qui croit que les poèmes ne sont que l'équivalent de la poussière. Pour elle, ce sont les humains qui le sont. Les poèmes ont plutôt des fonctions qui se perpétuent dans le temps parce qu'ils peuvent être réactualisés. Il est possible de soigner les personnes, mais elles ne reviennent pas à la vie... Elles meurent et disparaissent, sauf dans le souvenir des autres. Le poème, lui, retrouve une vie à chaque fois qu'il est lu, dit ou remémoré. Elle lui attribue un pouvoir contre la tristesse, la maladie et l'insomnie.

Les mots, l'écriture, peuvent donc osciller entre deux positions, c'est-à-dire celle de conduire à la mort ou celle d'empêcher de mourir. Dans ces textes, les mots, comme les objets, acquièrent des caractéristiques qui les rendent semblables au corps humain. Ils s'y opposent aussi en étant plus durables. Il y a contradiction ou alors il s'agit d'une perte de force des mots qui sont dénaturés. Leur pouvoir est assez grand pour mettre en péril la vie de ceux qui les utilisent. Ils peuvent cependant remplir des fonctions plus positives et enrichissantes, voire vitales.

Le pouvoir des mots

Les livres, la littérature et l'écriture possèdent un lien avec l'esprit. Ils lui sont importants. Cette importance peut varier, dans les faits, d'une personne à l'autre. Au-delà

⁴⁰⁶ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.53.

de ces considérations immédiates, les livres ont joué et jouent encore un rôle fondamental dans le développement et la passation des idées et de la pensée à travers le temps. L'écrit forge, structure, nourrit, libère et donne appui à la pensée de la personne. Pour les narratrices de ces textes, la relation au livre, à l'écrit, prend une importance plus grande. Il devient espace de vie et d'expression qui contre le fait d'être poussé vers la mort tel que le suppose l'internement comme il est représenté dans ces textes.

Une des prémisses entourant l'écrit qui semble évidente est que lorsqu'une personne y pose les yeux, c'est pour y trouver du sens. Autrement, il ne servirait apparemment à rien de lire. La situation est plus complexe dans l'œuvre de Janet Frame au sein de laquelle le jeu, la limite imprécise entre qui est sain d'esprit ou ne l'est pas trouve racine ou est illustrée dans la relation au langage, oral ou écrit, de ses personnages, ainsi que dans l'utilisation qu'elle fait des tropes. Les narratrices de ses livres entretiennent un rapport au langage, au texte écrit ou à l'objet qu'est le livre qui relève davantage de la foi que de la signification. Ainsi, comme dans la foi, elles sont ballottées entre une confiance aveugle et une peur terrible face au divin qui se compose, dans ce contexte, des livres, du langage et de la littérature.

Au début de *Faces in the Water*, la narratrice, Istina Mavet, cherche des moyens d'échapper aux électrochocs dont elle croit qu'ils vont causer sa mort. Elle se tourne d'abord vers des chaussettes de laine, mais cela ne suffit pas. Elle dit ensuite : « And over and over inside myself I am saying a poem which I learned at school when I was eight. I say the poem as I wear the gray woolen socks, to ward off Death »⁴⁰⁷. Elle répète donc le même poème pour écarter la mort, la maintenir à distance. Comment le poème arriverait-il à accomplir cette immense tâche?

Ce n'est pas à propos de ce que le poème peut dire. Comme elle le mentionne : « They are not relevant lines because very often the laws of extremity demands an attention to irrelevancies »⁴⁰⁸. Elle considère ainsi que la situation qu'elle vit en est une qui répond aux lois de l'extrême et que la seule façon de la vivre est de porter son attention sur des éléments qui ne sont pas pertinents, d'apparentes futilités. La narratrice accorde autant d'importance à ce qui n'en a apparemment pas parce que les vers du poème lui permettent

⁴⁰⁷ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.24-25.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.25.

de détourner son esprit afin de lui donner plus de force et de calme ce qui serait plus difficile, voire impossible si elle restait présente en pensée dans la situation qu'elle vit.

Ces futilités sont en fait enrichies par l'esprit qui y projette des associations et du sens. Ne pas avoir froid correspond ainsi au fait de s'éloigner de la mort. Istina le confirme en disant : « I was cold. I tried to find a pair of long woolen ward socks to keep my feet warm in order that I should not die under the new treatment, electric shock therapy, and have my body sneaked out the back way to the mortuary »⁴⁰⁹. Il y a utilisation d'une partie du sens de l'idée de chaussette. Un pouvoir est également transféré dans les mots ainsi que dans les chaussettes par l'intermédiaire de cette signification. Les chaussettes servent en général à se protéger de ce qui pourrait nuire au corps. Dans ce passage, elles protègent l'esprit et la vie. Leur fonction et celle des mots sont donc étendues au sein d'une chaîne de sens. La mort est associée au froid. Les chaussettes protègent du froid, donc, par extension, de la mort. Ce raisonnement particulier s'articule et trouve racine dans la nature tropologique du langage qui le rend possible.

Istina compare ensuite sa situation à celle d'un condamné à mort qui se demande ce que les autres penseront de ses ongles d'orteils après sa mort afin de ne pas penser à l'approche de cette même mort. Le poème sert de la même façon à conduire la pensée d'Istina ailleurs. Il s'agit d'un poème que les enfants apprennent et dont l'intérêt se situe dans le fait que son sujet est assez léger. Il parle de pommes éclairées par la lumière de la lune. L'utilité de ce poème serait plutôt celle du pouvoir accordé à la récitation. Dans cette situation, il s'agit de répéter un texte littéraire appris, de le dire à haute voix. Cela implique l'intervention de la mémoire et l'incarnation dans le son.

Dans un autre passage où elle se trouve en cellule d'isolement, elle affirme : « Deprived of my pencil and my magazine which was discovered in the making of my bed, I recited poems to myself or sang or, silent, remembered and feared »⁴¹⁰. Istina, à qui son crayon et sa revue ont été enlevés, n'a plus d'autre moyen extérieur pour stimuler son esprit. Elle est alors forcée d'en créer d'autres. Elle se récite donc des poèmes ou elle chante pour ne pas se souvenir et ne pas avoir peur. C'est ce avec quoi elle essaie d'occuper son esprit pour ne pas se rappeler ce qui l'attend ni penser à ce qui l'effraie. Le

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.15.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.206-207.

« or » (ou), de la phrase implique que ce sont des actions différentes et que la peur et les souvenirs pénibles viennent avec le silence. Elle utilise des créations artistiques qu'elle se remémore pour contrer l'apparition des mauvais souvenirs liés à son expérience personnelle. La répétition devient ainsi un moyen de contrôler l'esprit, de le reconforter et même de le protéger.

La récitation du poème de l'enfance par Istina évoque la prière. Au-delà des formes plus personnelles développées par certains, la prière est un texte appris par cœur et répété qui possède un pouvoir particulier, celui de mettre en rapport avec Dieu, pour une raison particulière ou générale, afin qu'il protège la personne qui prie ou qu'il réponde à ses demandes. C'est un poème au sujet de pommes qui prend cette fonction et ce pouvoir, non pas parce qu'il parle de pommes ou de lune, mais parce qu'il est rattaché à l'enfance de la narratrice, donc à un passé où ce poème représentait la maîtrise de soi et du savoir. Le texte lui permet alors de se détacher de la situation présente qui lui est insupportable. Il y a une séparation d'avec le présent. La prière sert également à empêcher de faire autre chose, par exemple à éviter d'être tenté de tomber dans le vice, le péché, en se concentrant sur des mots liés à un idéal ainsi qu'à une ligne de conduite. À ce moment, Istina veut que le poème empêche non seulement les électrochocs et, plus particulièrement, la mort qu'elle craint qu'ils n'entraînent, mais aussi la peur qui les précéderait. La prière vise enfin à réunir ses forces, à trouver le courage d'affronter une épreuve.

La répétition peut quant à elle servir à mettre de l'insistance sur quelque chose. Elle est cependant également un procédé mnémotechnique qui sert à apprendre un texte, par exemple un poème ou une prière. La répétition a pour effet que la personne apprend un texte relativement court, et ce, éventuellement jusqu'à ne plus en savoir le sens ou les détails de ce qui le compose. Elle n'en sait alors qu'une signification générale lorsqu'elle le répète, d'une façon automatique, y incluant parfois certaines intonations. Elle ne se demande pas toujours ce qu'il peut signifier. Si elle s'arrêtait sur le sens de chacun des mots, les analysait, son esprit risquerait de vagabonder, de s'égarer en faisant des liens ou des réflexions involontaires qui la couperaient du sens général. La répétition, loin d'être vide ou automatisme, est alors un acte qui dépasse l'insistance pour revêtir un pouvoir supérieur. Il n'est pas question de penser à ce qui est dit lors de la répétition de la prière, mais d'accéder à autre chose, en général Dieu. Or, Dieu est considéré comme absent dans

ce livre. La narratrice le cherche effectivement au début du récit, se demandant où il a bien pu passer. Il lui faut alors donner le pouvoir à une autre entité. Elle se tourne vers les mots et la littérature.

Le pouvoir accordé aux mots s'étend chez Frame à l'objet physique qui les soutient. Les livres sont sujets à une intense détérioration dans *Faces in the Water*. Ils remplissent également un autre rôle fondamental. Istina Mavet décrit ainsi son retour dans sa chambre dans la maison de ses parents :

My books in the bookcase and the shelves around the wall seemed to have absorbed more damp and decay in my absence, as if human contact with them had been an antidote to disintegration; little worms with black eyes had settled on the ends of the pages and begun a marathon meal that they must have thought would never be interrupted, as if the books had told them to devour devour at all costs since whoever had experienced a spiritual hunger for them had long since departed or died⁴¹¹.

Elle identifie ce qui lui semble une accélération de la décrépitude des objets comme étant le résultat de l'absence de contacts humains. Dans l'univers de cette narratrice, les livres, tout comme les personnes, dépérissent s'ils ne se trouvent pas en rapport avec l'humain. La présence des vers dans les livres suggère qu'ils sont comme des cadavres, des organismes en putréfaction. Le fait qu'elle pose l'hypothèse que les livres ont dit aux vers de les dévorer est une personnification. Il y a également implication du fait que les livres connaissent le langage des insectes. L'action de manger devient ensuite métaphorique par l'intermédiaire de l'idée de la faim spirituelle. Il y aurait alors un suicide des livres qui réclament leur fin physique et littérale puisque plus personne ne se nourrit d'eux de façon figurée. Un autre livre va cependant plus loin dans l'indépendance face au genre humain et dans sa fidélité à lui-même.

Istina Mavet a un rapport peu commun aux objets qui précède l'internement et s'y perpétue. La personne internée ne peut pas, la plupart du temps, conserver ses effets personnels. Ce personnage réussit pourtant à garder un sac qui contient quelques objets importants pour elle qu'elle nomme ses *trésors*. Ces objets acquièrent alors, dans son esprit, un pouvoir qui dépasse leur fonction. Elle décrit ainsi le contenu de son sac de cretonne rose dans ce passage que j'ai déjà cité : « I had a copy of Shakespeare its pages thin like tissue paper and print packed small and black and seeming wet like perpetually

⁴¹¹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.127-128.

new footprints on the beach preserved against the obsessive shiftings of the tide »⁴¹². Ce sac contient donc un livre avec lequel, comme la suite du passage le suggère, la narratrice entretient un rapport tout à fait particulier. Elle le traite comme s'il était une personne. Frame utilise beaucoup la comparaison pour faire comprendre au lecteur ce à quoi ce livre peut ressembler et comment il est *vécu* par la narratrice.

Les pages de ce livre sont ainsi comme du papier de soie, comme les pages d'une Bible pourraient l'être. Les lettres paraissent mouillées de la même façon qu'auraient l'air humides des traces de pas dans le sable sur le bord de la mer, comme si elles étaient toujours fraîchement imprimées parce que préservées du recouvrement incessant que les marées supposent. Il y a permanence des traces et renouvellement. Cela implique un passage, une présence qui se défend contre les marées dont les mouvements sont décrits comme obsessifs, ce qui signifie une récurrence de l'attaque. Cette dernière comparaison est problématique parce qu'il s'agit non seulement de traces de pas sur la plage, mais de traces de pas perpétuellement nouvelles et protégées des marées, alors qu'elles devraient s'effacer sous leur action au fil du temps. Il y a un oxymore dans le fait que ce qui est imprimé est à la fois éphémère et immuable parce que se renouvelant sans cesse. Il s'agit de quelque chose de fragile qui est protégé contre les assauts éventuels, ici des marées, mais également contre le temps et la détérioration physique du livre qui, malgré le fait qu'il s'use, est toujours empli de richesses.

Ce livre, sa description, établit un rapport entre l'esprit et la matière. Au contact de la matière, l'esprit trouve une signification, une interprétation qui devient quelque chose qui à la fois reste et se renouvelle sans cesse, s'enrichit. Cette signification est réactualisée comme les traces de pas, dans le sable, qui ne disparaissent jamais. Le sens du livre et son pouvoir sont perpétuels. Ils sont appelés et ramenés à la vie à chaque lecture, comme le poème peut l'être dans l'exemple d'Esther. La fraîcheur de l'encre implique également l'idée d'un renouvellement, d'une réécriture constante. Ce qu'elle en retire n'est pas la même chose à chaque lecture. Son souvenir peut être ravivé ou précisé et sa compréhension accrue.

Il ne s'agit pas non plus de n'importe quel livre. Il contient les œuvres de Shakespeare qui met en scène, dans plusieurs de ses pièces, des personnages *fous*, ou dont

⁴¹² *Ibid.*, p.113-114.

la raison est pour le moins vacillante ou ébranlée. Istina fait des liens entre sa situation et les pièces de Shakespeare, non seulement par l'intermédiaire de la folie, mais également par l'entremise de la souffrance et d'autres situations humaines revêtant une certaine universalité. Elle en connaît des passages par cœur et se les récite la nuit quand il n'y a pas de lumière pour lire en pensant aux patientes de l'hôpital où elle se trouvait auparavant. Il s'agit encore une fois d'un moment où l'esprit s'active dans le noir. Elle compare également la situation des personnes confuses et apeurées à celle de Gloucester lorsqu'il est conduit près des falaises. Ces passages lui permettent de vivre certains événements par l'intermédiaire de la fiction alors qu'ils ne feraient pas de sens ou seraient insupportables sinon. Un vieil homme hors de lui-même à Cliffhaven devient ainsi le roi Lear qui erre sur la lande. Elle le revêt d'un destin plus grand que le triste fait de mourir à l'hôpital psychiatrique.

Istina vit donc toute son existence et le monde en lien avec le littéraire. Sa vie, celle des autres et ce qui les compose sont comparés à des éléments reliés au monde du livre, de la lecture ou de la littérature. Elle parle par exemple de manger comme de lire un livre ou encore d'une patiente qui vit un roman pire que ceux d'horreur ou de science-fiction. Elle dit : « Louise was living in a horror story more alarming than any found in science-fiction paperbacks »⁴¹³. Ce qui serait pour les médecins le *délire* d'une patiente devient alors, pour elle, de même nature qu'une œuvre de fiction, en possède une dimension. L'association avec la fiction lui permet de ressentir ou d'imaginer l'horreur vécue par l'autre femme tout en la mettant à distance. Le lien avec la fiction suggère aussi que les pensées qui effraient la femme ont quelque chose d'irréel. Elle souligne leur intensité en disant que cette histoire est plus inquiétante que celles se trouvant dans les livres de science-fiction. Elle est donc plus effrayante que ce qu'il est possible d'imaginer. La comparaison souligne aussi le fait qu'il n'y a pas d'autres mots qui existent pour le dire que cette périphrase comparative, ce qui traduit l'intensité du sentiment qu'elle provoque, combien il est difficile de l'approcher rationnellement.

Istina raconte comment elle s'occupe quand elle est en cellule d'isolement, après que quelqu'un lui ait donné un crayon malgré l'interdiction de le faire :

⁴¹³ *Ibid.*, p.110.

With the pencil I wrote on the wall snatches of remembered poems but the pencil applied to the Brick Building wall was like a revolutionary dye that refuses to “take”; the two elements were antagonistic and the words suffered the cruelty of indistinctness or, out of self-defense, they preferred to remain aloof, unformed⁴¹⁴.

Son cerveau est comme un réservoir d'éléments littéraires. Il contient des bribes de poèmes, des fragments. Ils ne sont pas complets. Elle voudrait les écrire sur le mur. Leur visibilité leur donnerait une plus grande matérialité et constituerait un appui extérieur pour l'esprit. Istina rencontre cependant des problèmes alors qu'elle tente de réaliser ce projet. Le crayon ne paraît pas sur le mur. Elle dit, dans ce passage, que les mots souffrent de la cruauté de devoir demeurer indistincts. Ils ne peuvent donc remplir aucune de leurs fonctions. Il est impossible de les lire ou d'en tirer du sens. Elle suggère ensuite la possibilité que les mots eux-mêmes soient animés d'une volonté propre et refusent de se montrer sur cette surface. Ils se défendent, comme s'ils étaient attaqués, ils restent à distance. Les mots sont ainsi personnifiés, ont une intelligence qui ne dépend pas d'elle, de sa manipulation de ceux-ci. Cela suggère qu'ils pourraient être une présence venant contrer son isolement. Ils se refusent cependant à elle et à la visibilité en général. Elle se retrouve alors seule et dans l'impossibilité de communiquer. Ce sont à la fois les mots et l'environnement qui l'empêchent de le faire. Elle est ainsi obligée de rester seule avec elle-même, isolée, confinée, privée de stimulation intellectuelle.

Son rapport aux livres comme des entités avec lesquelles il est possible d'entretenir des relations comme s'ils étaient des êtres vivants remonte à l'enfance. Elle raconte ainsi sa première expérience d'une bibliothèque :

And the fact that there were notices demanding Silence when one would have never dreamed of speaking made it seem that the room contained secret presences which had to be controlled and which related in a strange way the death and painstaking reconstruction of the moa and the micelike letters that were wired with meaning and resurrected to make words, and placed in imposing attitudes on the pages of the books⁴¹⁵.

Elle mentionne que c'est comme s'il y avait des présences invisibles dans la bibliothèque. Elle dit ensuite que ces présences sont liées d'une étrange façon à la reconstitution du moa qui se trouve dans la pièce. Le moa est un oiseau qui pouvait atteindre plus de trois mètres dont les derniers représentants seraient disparus, il y a environ 400 ans suite à une chasse

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.206.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.239.

excessive des maoris et la mise en présence de prédateurs jusqu'alors inconnus amenés lors de la colonisation des îles de la Nouvelle-Zélande. Il est une créature effrayante, surtout pour une enfant. Il rappelle que la disparition est possible. Le moa est enfin un être qui vient du passé et qui est reconstitué sans que qui que ce soit en vie maintenant en ait une expérience concrète autre que des os. Il aurait pu être oublié, mais il ne l'est pas en raison de cette reconstitution. Les lecteurs doivent d'abord passer devant cet oiseau effrayant dans l'esprit de la jeune fille pour atteindre les livres. Il s'agit d'une épreuve qui implique que l'accès au contenu des livres doit être mérité.

Istina compare le moa au sens tiré des mots, mots composés de lettres qui sont des petits cadavres d'animaux. Elle dit effectivement que les lettres ressemblent à des souris empaillées, sont comme elles, c'est-à-dire mortes, mais placées dans une position qui rappelle la vie. Elles sont forcées à tenir et à retrouver une forme de vie en y mettant un sens qui est comme une armature de métal qui fait que l'ensemble tient, a une cohérence. De la même façon, il existe un sens fixe des mots qui devrait encadrer leur utilisation, la diriger. Le tout s'écroulerait, serait informe sans cette armature. Cette structure de métal suggère une rigidité et une mise en forme, mais également un enrobage, un enveloppement qui évoquent le sens étendu et l'utilisation figurée des mots. Les lettres sont donc ressuscitées pour faire des mots. Cela implique qu'elles sont mortes. Les mots, pour *revenir à la vie*, doivent être en contact avec des personnes qui vont les lire ou les dire. Elle rajoute que les lettres sont dans des attitudes imposantes sur les pages, comme si elles devaient faire peur. Cette mise en scène, cette disposition intimidante des lettres et des mots serait effectuée par ces présences effrayantes et secrètes, reliées à la mort et au passé, mais qui restent sans identité précise, forces négatives, puissantes, secrètes. Ces présences doivent également être affrontées avant de pouvoir lire. Elle pensait donc que les mots étaient faits pour effrayer, pouvaient être dangereux, ce qui a comme conséquence que les humains doivent se protéger contre eux. Elle confirme : « So it was for her own protection that the librarian hid behind a grille and pinned notices on the wall; she had to make every effort to subdue more than the timid subscribers tiptoeing between the shelves »⁴¹⁶. Les livres et les mots qu'ils contiennent deviennent menaçants et doivent être contenus, encore plus que les humains.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.239.

Cette situation se retrouve plus tard chez une autre patiente qui a peur des mots.

Istina en dit :

She was afraid of words and could not grasp them entirely. If one watched her in conversation one could see her cower as the words, some quite simple, that she could not yet understand or pronounce, came tumbling towards her, seeming to gather impetus like falling boulders with the power to kill⁴¹⁷.

Elle ne peut pas *saisir* complètement les mots. Le terme *grasp* donne une prise plus physique sur les mots que ne le ferait un terme comme *comprendre*. Il inclut le sens de la compréhension, mais il est également un choix qui donne un aspect plus matériel au langage et illustre bien la situation de cette femme. Il s'agit ici d'une métaphore conceptuelle entrée dans l'usage qui traduit l'importance d'informations provenant du corps dans l'acquisition de connaissances. George Lakoff et Mark Johnson l'expliquent ainsi :

We make subjective judgments about such abstract things as importance, similarity, difficulty, and morality, and we have subjective experiences of desire, affection, intimacy, and achievement. Yet, as rich as these experiences are, much of the way we conceptualize them, reason about them, and visualize them comes from other domains of experience. These other domains are mostly sensorimotor domains [...], as when we conceptualize understanding an idea (subjective experience) in terms of grasping an object (sensorimotor experience) and failing to understand an idea as having it go right by us over our heads. The cognitive mechanism for such conceptualizations is conceptual metaphor, which allows us to use the logic of grasping to reason about understanding⁴¹⁸.

Le rapport à l'environnement et au corps joue donc un rôle important dans la formation des concepts et métaphores. Cette métaphore, dans le texte de Frame, souligne à la fois la difficulté de compréhension de la femme et ses limitations physiques. Il y a insistance sur la dimension corporelle parce que cette patiente est en fait une naine. Frame révèle qu'elle se trouve dans un rapport au langage qui est extrêmement physique, encore plus qu'il ne l'est normalement. Elle se recroqueville devant les mots quand elle ne peut pas les comprendre ou les prononcer, comme si ceux-ci pouvaient lui faire du mal. Elle ne peut pas les saisir complètement comme si elle était trop petite pour le faire, que son enveloppe corporelle limitait ses capacités mentales.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.210.

⁴¹⁸ LAKOFF, George, and JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p.45.

Les mots viennent en dégringolant vers elle comme des rochers qui auraient le pouvoir de la tuer. Ils sont perçus et représentés comme ayant cette force. Le comparatif transmet le pouvoir des rochers aux mots, ainsi que leur matérialité. Il n'est pas simplement question ici de mots qui seraient blessants, mais plutôt d'une peur terrible provenant du fait de ne pas réussir à avoir d'emprise sur le langage, sentiment d'impuissance qui s'étend au physique. Le mouvement est double dans la mesure où la patiente a réellement un corps qui influence son rapport au monde. Cette peur n'est cependant pas assez grande pour la faire s'enfuir. Istina conclut : « It was brave of Carol to stand and not to flee and try to grasp the outsize words that she needed to give her the stature denied her by the dwarfed body »⁴¹⁹. Elle tente donc de saisir des mots démesurés, plus grands que nature pour se donner une stature plus imposante, pour dépasser son corps de naine. Un autre pouvoir est ainsi accordé aux mots : celui d'agrandir le corps, ne serait-ce que métaphoriquement, de le transcender.

Le pouvoir des mots est donc triple dans le texte de Frame : ils ont la capacité de protéger, ils peuvent tuer, mais ils peuvent également permettre à l'individu d'outrepasser sa condition physique. En attribuant autant de pouvoir aux mots, Istina parvient à surmonter les épreuves de l'hôpital et à rendre visible à quel point quelque chose d'apparemment inanimé et anodin peut exercer un pouvoir sur l'esprit, et ce, d'une façon positive ou non. Elle finira cependant par concevoir les mots comme étant tournés vers les mêmes possibilités que les hommes et partageant certaines de leurs caractéristiques parce que manipulés par des hommes. Elle dit à la fin du roman :

I walked up the ramp and stood in the van, trying to decide where to begin my inspection of the concealed words whose bones were molded together by men to make either an awesome vision of truth that would stand for a while, deceptively whole, then collapse, scattering across the threshold the dry dead bones that did not even burst into flame at their friction one with the other⁴²⁰.

Ce passage évoque les processus d'interprétation et de la création de sens. Istina voit la vérité comme quelque chose de temporaire qui peut s'écrouler. Cette vérité est présentée comme étant une totalité et paraît parfois effrayante alors qu'elle est souvent fragile. Cela souligne son caractère restrictif et construit. Cela signifie également qu'il est possible de construire des vérités différentes.

⁴¹⁹ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.210.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.240.

Pour cette narratrice, le livre devient à la fois la mesure et l'ensemble du réel. Il permet de continuer à vivre même dans des conditions extrêmes en dirigeant les pensées vers un monde extérieur à l'hôpital. Il permet un appui. Il est de la compagnie, pour la pensée. Cette vision du texte et du langage est présente dans les écrits de toutes ces écrivaines sous différentes formes. Il y a une nécessité de l'écrit qui sert aussi à se protéger et à sortir de l'espace où elles ont été confinées.

Le langage est un insecte qui survit à l'humanité

Le langage a déjà été associé à la maladie, à la mort et aux insectes dans les passages que j'ai analysés. Foucault compare le langage de la folie à un « murmure d'insectes sombres »⁴²¹. Le murmure, relève plutôt du bruit que du langage articulé, même s'il a normalement la voix humaine comme origine. Il est ce que l'on n'entend pas clairement, dont le sens doit être déterminé selon les circonstances qui le provoquent, un contexte. Il est formé de plusieurs voix, ce qui implique l'union, une forme d'anonymat et d'indifférenciation des individus qui le produisent. S'il provient d'insectes, cela implique que ceux-ci acquièrent une part humaine. Le langage des insectes est difficile à comprendre pour l'homme. Il est un langage étranger à moins de disposer des connaissances nécessaires pour l'approcher. Pour plusieurs personnes, il possède une dimension inquiétante parce qu'il est lié à l'abject.

Dire que le langage des fous est comme celui des insectes implique qu'il en partage des caractéristiques, par exemple le fait qu'il soit porteur d'informations même s'il est possible que celles-ci échappent à la personne qui l'entend ou entre en contact avec ses manifestations. Il est par contre possible d'arriver à le comprendre un peu, par exemple par l'observation de ses récurrences. Cela suggère également qu'il peut effrayer lorsqu'il demeure incompréhensible. La comparaison indique enfin que les fous occupent une place semblable au sein du monde que celle qui est tenue par les insectes, du moins, dans l'imaginaire collectif et dans les traitements qu'ils subissent.

J'ai mentionné comment ces femmes se trouvaient transformées, déshumanisées, réifiées ou encore se rapprochaient de la condition de l'animal et de l'insecte. Emma Santos nomme la nécessité du changement : « Emma n'est plus celle qui est écrite, mais

⁴²¹ FOUCAULT, Michel, « Préface. » *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001, p.192.

celle qui écrit. N'être plus l'objet, mais le sujet »⁴²². Elles deviennent, dans ces textes, des créatures difficiles à identifier, proches de ce qu'il est possible de nommer l'indifférencié ou encore des monstres. Elles cherchent à nommer ce qu'elles sont ou vivent par le texte littéraire pour redevenir des sujets. L'indifférencié et l'indéterminé, appliqués à la subjectivité, produisent des effets sur le plan du langage. Cela est visible dans les métaphores utilisées par ces écrivaines. Cela me permet d'affirmer que l'écriture de ces femmes révèle un rapport à l'écriture et à la mémoire qui s'élabore en relation avec les objets, les insectes ou l'animalité, qui leur est inextricablement lié. Ce langage est fait de mots squelettes, mots animaux empaillés, mots insectes. Quelque chose parle, énonce un discours en même temps que ces écrivaines. Ce n'est pas nécessairement ces femmes qui le font consciemment, bien que cela parle en elles au sein des descriptions des narratrices qui se retrouvent dans ces textes. C'est à la fois à côté de leur discours et en lui. Cela parle en chaque personne en fait, mais avec différents registres. Cette parole s'énonce au sein des métaphores qui dominent leurs représentations de leur rapport au langage.

Esther Greenwood raconte encore:

Physics made me sick the whole time I learned it. What I couldn't stand was this shrinking everything into letters and numbers. Instead of leaf shapes and enlarged diagrams of the holes the leaves breathe through and fascinating words like carotene and xanthophyll on the blackboard, there were these hideous, cramped, scorpion-lettered formulas in Mr Manzi's special red chalk⁴²³.

Elle ne supporte pas que les mots soient transformés, réduits. Les mots deviennent des insectes hideux et à l'étroit. Les mots ne sont plus aussi fascinants lorsqu'ils changent de forme, comme s'ils perdaient une partie de leur signification. Cela soulève la question de la représentation et de ses effets, comme si les mots perdaient leur sens lorsqu'ils sont remplacés par des symboles. Ce passage traduit également comment un langage étranger, ici celui de la physique, peut être associé à quelque chose de laid, d'hideux, lorsqu'il est incompréhensible pour la personne qui y est confrontée. L'incompréhension entraîne trop souvent une vision négative de ce qui est inconnu.

Une autre narratrice de Plath a ce problème alors qu'elle essaie de lire des nouvelles :

⁴²² SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978, p.255.

⁴²³ PLATH, Sylvia. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966, p.33.

That afternoon as always she went out alone into the walled yard behind the ward, carrying a book of short stories which she did not read because the words were nothing but dead black hieroglyphics that she could not translate to colored pictures anymore⁴²⁴.

Ce passage illustre le fait que l'opération qui permet de trouver un sens dans un texte ne se fait plus dans son esprit. Elle n'arrive plus à faire le lien entre les mots et son imagination. Les images ne sont plus appelées. Les mots deviennent comme une langue étrangère dont le sens reste à distance parce qu'elle ne dispose pas de ce qu'il faut pour le comprendre. L'utilisation de la comparaison avec les hiéroglyphes est révélatrice. Ils ne sont pas vraiment des lettres. Ils sont des images qui représentent des sons, comme les lettres, mais la différence est que ces images particulières, contrairement aux lettres, peuvent être des images d'autre chose, par exemple un oiseau ou encore un serpent. Il s'agit d'une représentation plus complexe qu'une lettre qui est un signe associé à un son. Le hiéroglyphe est une image qui appelle une signification autre tout en conservant ses attributs, comme la métaphore. Les hiéroglyphes sont également une écriture dont le sens a été perdu pendant très longtemps et a ensuite été retrouvé, comme la métaphore dont il faut découvrir le sens. Elle dit que ces hiéroglyphes sont morts et noirs. Cela implique qu'ils ne signifient plus rien, qu'elle n'a pas la possibilité d'entrer en relation avec eux. Elle est dans l'impossibilité d'arriver au sens. Cette image traduit donc un rapport à des signes. Les hiéroglyphes sont des caractères qui sont liés au sacré, ce à quoi les humains n'ont pas accès, mais auquel ils doivent un respect total. Elle n'arrive plus à faire du sens avec les histoires, n'arrive même plus à lire les signes qui les renferment. La métaphore des hiéroglyphes est utilisée pour traduire le fait que le personnage de ce texte a perdu l'esprit et n'est plus en mesure d'entrer en rapport avec celui-ci ni avec les productions d'autres esprits.

Parfois ce n'est pas le langage qui change, mais plutôt la nature de celle qui le parle. Emma Santos a dit, dans un passage que j'ai déjà cité : « Et puis je parlais. Ce n'est pas rassurant un animal avec la parole. Face à eux, le discours d'une bête »⁴²⁵. Elle a donc l'impression d'être un animal s'adressant à des humains. Même si elle conserve une apparence humaine, elle n'en a pas le statut. Santos a été internée. Elle représente donc la

⁴²⁴ PLATH, Sylvia. *"Tongues of Stone."* *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1979, p.268.

⁴²⁵ SANTOS, Emma. *Le Théâtre d'Emma Santos*. Paris : *des femmes*, 1976, p.17.

folie, l'incarne. La langue de la folie féminine serait alors celle d'une bête, ce qui se rapproche de la comparaison utilisée par Foucault. Les insectes et les animaux évoquent le devenir abject. Cette perception de soi provient en partie des traitements subis lors de l'internement, mais aussi du simple fait d'être une femme.

Santos dit :

Les gens défilent pressés indifférents. Je ne suis pas écrivain. Je me peins les paupières en violet. Les mots ne correspondent pas aux choses. Mon cahier, je le traverse à toute allure, j'ai peur. Mes œufs de poissonne je les dépose et je me sauve moitié honteuse. J'écris comme je suis avec mes ongles rongés, décorés de noir, repeints à toute vitesse en rouge. Quand ils disent, elle a les mains sales, je les cache derrière le dos. Je remets mes mots-parure dans mon sac de paille, mon écriture jeu, littérature ludique. Je pars triste. Solitude⁴²⁶.

Dans ce passage, elle remarque la différence entre les mots et les choses. Les mots sont une parure, ce qui les rattache au registre de l'artifice, la littérature est un jeu, donc une activité faite pour s'amuser et distraire. Elle note encore une fois sa nature autre et celle-ci est liée à l'écriture. Les mots qu'elle écrit sont comparés aux œufs que produirait la femelle d'un poisson. Si elle produit des œufs de poissonne, c'est qu'elle est une poissonne ou alors que ce qu'elle engendre n'est pas humain. C'est l'écriture qui la rend ainsi et ce qu'elle écrit ne l'est pas non plus. Santos dit avoir honte de cette situation et se sentir triste et seule.

Frame présente quant à elle toute une panoplie de problèmes reliés à la question du langage. Il est une des problématiques les plus récurrentes dans ses romans. Il est ce qui forge et délimite le réel. Il détermine la pensée et sa possibilité d'entrer en contact avec le monde ou non. Elle présente par exemple un personnage qui vit dans les dictionnaires : Uncle Blackbeetle. Celui-ci est un coléoptère noir et est le meilleur ami d'Erlene, la jeune femme devenue muette dans *Scented Gardens for the Blind*. Bien qu'elle ne parle plus le langage des humains, elle arrive à converser avec l'insecte. Pendant un de leurs entretiens, celui-ci dit à Erlene:

“I know. My literary cousin told me, who lived between *speech* and *spell*.”

“But that is where I live, too,” Erlene told Uncle Blackbeetle. “Does that mean that I should be able to read the writing in the earth, and understand what the waterfalls are saying? Is that why I understand the speech of the beetles? Yet I myself cannot speak any more even though I live between *speech* and *spell*.”

⁴²⁶ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976, p.86.

“So do you Erlene. Or between *specter* and *spindrift*, between *spark* and *spirit*, *seem* and *sprout*, *seek* and *spy*, *seed* and *squander*, *science* and *stone*. It is a delicate matter to choose one’s boundaries of words”⁴²⁷.

La narratrice est présentée comme étant capable de comprendre plusieurs langages différents, mais n’étant plus en mesure de parler le sien. Dans ce passage, le langage devient littéralement un lieu où il est possible de vivre, dont les frontières sont cependant difficiles à déterminer pour chacun. Le dictionnaire est ce qui contient l’ensemble du monde et de ce qui le compose. Ainsi : « Between *death* and *elder* there are *dragons* and *eagles*; between *havens* and *hell* there are *hawks*; that way the world goes »⁴²⁸. Il ne s’agit pas simplement de mots, mais plutôt de représenter comment les limites du savoir d’une personne déterminent son expérience.

Erlene vit donc dans une incarnation du langage : le dictionnaire. Il devient un microcosme. Le monde et ce qui le compose sont considérés comme devant être *lus*, rétrécissant l’écart entre la structure de la pensée et celle de l’univers, projetant l’esprit humain sur ce qui le dépasse. Frame investit la parole d’un pouvoir qui n’est pas donné à tous et affirme qu’il existe un pouvoir de parole propre à chacun. Il est cependant possible de ne jamais trouver ce pouvoir, ou encore de le perdre de façon définitive. Vera pense, au sujet d’Erlene :

But she still does not speak. She visits the doctor once or twice in ten days, and when she comes home she takes her place by the window and spends the time peering at the insects on the sill as if the source of her hope for the future lay not in human beings but in a ladybird, a blackbeetle, a blowfly with his undercarriage packed with death⁴²⁹.

Son espoir pour le futur réside dans les insectes plutôt que dans le genre humain. Les insectes qu’elle nomme sont porteurs de mort. Erlene pense en fait avoir des discussions avec le coléoptère, comme la conversation avec Uncle Blackbeetle le démontre. Vera finira par croire que dans l’ensemble du monde : « People will call at the house, enter the next room, sit by the windowsill and contemplate the insects, all in silence »⁴³⁰. La parole va donc disparaître. Les individus seront de plus en plus isolés derrière leur fenêtre et ne s’occuperont qu’à contempler les insectes. L’humanité se dirige vers un grand silence. Ce

⁴²⁷ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.177.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.182.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.152.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.215-216.

silence peut par contre en dire beaucoup dans la mesure où il est la fin de la parole dans un monde dont l'ancien langage est disparu. Il correspond à une forme de mort psychique des gens qui ont laissé mourir l'ancien langage.

Toutes ces métaphores soulignent que, pour ces écrivaines, la parole et le langage des internés participent d'un autre règne que celui de l'humain. Certaines de ces images mettent à jour le traitement social qui leur est réservé, c'est-à-dire d'être relégués dans un groupe d'êtres vivants traditionnellement conçus comme inférieurs : les insectes et les animaux. D'autres métaphores illustrent une impossibilité temporaire ou définitive de faire sens avec le langage humain. Ce sont les narratrices qui se désignent alors comme en étant incapables.

Au-delà des mots

Les tropes permettent de faire une brèche dans le langage qui existe pour arriver à exprimer l'expérience particulière vécue par ces consciences qui écrivent. Ils donnent la possibilité de penser, d'appréhender de nouvelles réalités et de les exprimer. Lauren Slater écrit par exemple concernant le Prozac : « On and on my mind went, making from this small capsule many private metaphors—it was candy, no poison; protein, no plastic »⁴³¹. La médication peut être conçue comme une forme d'internement plus récente. Elle est souvent désignée par les termes de « camisole chimique ». Malgré la liberté apparente qu'elle permet, elle engendre une partie des mêmes peurs que l'internement. L'utilisation des métaphores est une tentative de réduire ces peurs, de rassurer l'esprit par l'intermédiaire d'un changement de mot.

Slater parle de métaphores *privées*, c'est-à-dire de métaphores personnelles. Ce ne sont pas les métaphores habituelles de cette médication. Ce ne sont pas celles qui sont utilisées en publicité qui sont souvent des comparaisons à des armes de guerre. Elle invente des métaphores pour se convaincre de prendre le médicament. Les métaphores servent à se représenter la pilule comme un bonbon ou des protéines plutôt que du poison ou du plastique. Elle essaie de recouvrir sa peur et sa méfiance à l'aide de l'idée du bien ultérieur qu'elle ressentira, des effets bénéfiques à long terme. Le langage permet ces opérations qui

⁴³¹ SLATER, Lauren. *Prozac Diary*. New York: Random House, 1998, p.8.

sont régulièrement faites pour essayer d'avoir moins peur ou pour comprendre de nouvelles réalités.

Slater explique un peu plus loin la difficulté existant pour communiquer avec le médecin qui la soigne. Elle dit :

And, after all, he was a busy man, pressured by insurance companies to see throngs of patients, all with their own little paint box of multiple metaphors. Where would he have found the time to explore with me the private poem of the medicine that would soon be mine, a poem that had, as its first stanza, some song about failure⁴³²?

Elle parle du poème privé de la médication et d'une chanson qui traite de l'échec. Il y a transformation de sa souffrance et de sa réalité en art. Elle a essayé d'autres médications dans le passé sans avoir de bons résultats. Il s'agit d'un poème qui ne la concerne qu'elle et pas les autres, un poème qui l'aide à comprendre le processus dans lequel elle se trouve et qui peut rester hermétique aux autres. Les textes présentés dans cette thèse s'articulent à partir de métaphores qui, si elles furent un temps privées, possèdent à présent une portée et une signification accessibles au lecteur. C'est le cas parce qu'elles sont forgées à partir d'idées que la plupart des personnes possèdent ou partagent, mais qui les affecte ou concernent différemment, et ce, qu'elles y croient ou pas. Ces tropes servent à rendre compréhensibles et vivables un réel ainsi qu'une expérience qui l'étaient difficilement. Les textes de l'internement traduisent le dépassement d'un silence qui risquait de naître de l'expérience de l'hospitalisation, mais qui a été évité grâce au littéraire. Ces textes traduisent effectivement toute l'importance du silence et de ses opposés, le bruit, la parole, l'écrit. La nature du silence se trouve modifiée. Il devient très bruyant. Il est impossibilité de communication significative plutôt qu'absence de bruit. Il est l'incapacité d'entrer en rapport avec les autres par l'intermédiaire du langage qu'elles connaissent, mais auquel elles n'ont pas toujours accès. Même si certaines des narratrices désirent le silence, elles n'arrivent pas à s'y tenir.

Istina Mavet note, alors qu'elle est transférée dans un pavillon où les patientes sont jugées plus *saines* d'esprit : « It was strange to be amongst people who talked, and at first I could not grasp the idea of talking, making sentences aloud, entering conversation, shunting back and forth with words in the once-darkened carriages lit with meaning »⁴³³.

⁴³² *Ibid.*, p.8.

⁴³³ FRAME, Janet. *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972, p.221.

Ce passage suggère que, malgré la simplicité apparente de la parole, il est possible de la perdre, que ce soit pour toujours ou temporairement, et d'avoir de la difficulté à la retrouver. Elle décompose l'action de parler. Il y a un mouvement d'approche et de recul, comme si elle hésitait à participer à la conversation ou à retourner dans l'obscurité où il n'y a pas de sens, du moins, pas de sens lié à la raison. Elle raconte comment les mots ont été des chariots assombris, des véhicules qui peuvent contenir, mais dont le contenu restait invisible. Le sens, la signification est alors une lumière. L'utilisation de cette métaphore pour décrire son rapport à l'esprit pendant cette période de sa vie souligne qu'elle doit réapprendre à utiliser les mots selon leur signification et dans divers contextes. Ce passage suggère aussi que certains internés sont réduits au silence en raison de l'endroit où ils se trouvent ou à cause des personnes avec qui ils sont qui ont parfois perdu la capacité ou la volonté de communiquer.

Ce silence prend des formes différentes dans d'autres livres comme *Snowman* ou *Scented Gardens for the Blind*. Dans la nouvelle *The Terrible Screaming*, dans le recueil *Snowman Snowman*, le silence est un cri. Frame écrit : « And outside in the city the terrible screaming continued its separate existence, unacknowledged. For you see its name was Silence. Silence had found its voice »⁴³⁴. Le fait d'avoir une voix et la nature de cette voix, le cri, est contre l'essence du silence. Il est dénaturé et devient difficile à identifier, ce qui a pour conséquence que personne ne reconnaît sa présence ni son identité. Dire que le cri est sa voix implique qu'il a un effet alarmant ou veut se faire entendre. Il y a un oxymore dans le fait que le silence a une voix. Il exprime alors quelque chose. Ce silence est la métaphore des non-dits portés par les personnages du récit. Son existence est niée, jusqu'au point où les personnages préfèrent faire croire à un inconnu venu dans la ville qu'il a perdu l'esprit plutôt que de reconnaître l'existence du cri du silence. Entendre le silence et reconnaître son existence impliquerait d'accepter de communiquer. Cet oxymore souligne l'absurdité et l'ampleur de l'isolement des individus présentés dans le texte.

Dans *Scented Gardens for the Blind*, Frame présente une jeune fille qui a arrêté de parler et dont les parents sont convaincus que les premières paroles qu'elle prononcera, lorsqu'elle sortira du mutisme, seront pour les condamner, révéler quelque chose qu'ils

⁴³⁴ FRAME, Janet. *Snowman Snowman, Fables and Fantasies*. New York: George Braziller, 1963, p.122.

voudraient dissimuler, un peu comme la recommandation de l'infirmière, mentionnée à la fin de *Faces in the Water*, de taire le passage par l'asile. Comment parler quand tous espèrent votre silence? La jeune femme est devenue muette. Elle pense : « She was not going to speak to anyone. She could not speak if she wanted to, because every time she opened her mouth to say something, her voice, in hiding, reminded her that there was nothing to say, and no words to say it »⁴³⁵. La vraie raison qui l'empêche de parler est donc qu'elle croit qu'il n'y a rien à dire et pas de mots pour le dire. Sa voix se cache comme si elle avait une volonté indépendante. Elle pensera par la suite être en fait empêchée de parler. Le seul être avec qui elle puisse avoir des conversations est un coléoptère noir.

Pour Santos : « Dieu, s'il revient, il sera bien obligé de prendre forme de femme. Ce n'est plus le bonhomme prêchant dans le désert mais une femme hurlant dans l'asile des cafards grouillant autour d'elle. Le silence ou le cri »⁴³⁶. L'équivalent de la situation du Christ, à l'époque de Santos, serait donc celle de la femme internée. Elle est entourée d'insectes. Les cafards sont des insectes qui se nourrissent de restes et de déchets, aussi d'excréments et de crachats. Ils vivent dans les endroits habités par des humains. Cette situation reproduit celle de l'interné qui, ravalé au rang de moins qu'humain, vit dans des lieux qui devraient accueillir des humains, mais est considéré comme une créature différente. Le mot *cafard* peut également être entendu au sens d'une personne qui fait semblant d'être dévolue à la religion, mais ne l'est pas. Il s'agit d'une métaphore récurrente pour désigner le fait d'être plongé dans une forme d'abjection. Un parallèle avec le divin qui n'est plus, dans les circonstances décrites par Santos, dans un état de transcendance, est déchu, est également établi. Chez elle, le silence et le cri sont des entités distinctes s'opposant. Ils ne peuvent coexister.

Dans ces textes, la littérature et ce qui la compose, les livres, les lettres, les mots, prennent vie. Les livres et les mots deviennent humains là où les personnes deviennent des objets, des insectes, des animaux. Il s'agit d'une relation tourmentée au texte et à l'écriture. Le langage est à la fois ce qui enferme et libère. Il est menaçant d'un côté et de l'autre, il est ce qui permet de vivre, de s'aménager une place dans le monde, d'exister. Le silence

⁴³⁵ FRAME, Janet. *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980, p.31.

⁴³⁶ SANTOS, Emma. *La Malcastrée*. Paris: *des femmes*, 1976, p. 100.

aurait pu être fatal à ces femmes, mais elles trouvent un espace où exister et parler par l'intermédiaire des livres, de l'écriture et surtout de la métaphore. La littérature est ce qui les ramène dans le monde par le texte et la pensée. La métaphore et les autres tropes leur permettent de nommer leur vécu. Le silence a en un sens été imposé à ces femmes lorsqu'elles furent internées, placées hors du monde, classées comme différentes. La transformation du silence et l'impossibilité de s'y tenir qui sous-tend ces œuvres traduisent le refus de ce diagnostic, l'urgence de la vie, de l'écrit.

Révoquer en doute (Conclusion)

Les femmes qui ont écrit les pages analysées dans cette thèse ont vécu une situation extrême, celle de l'internement en institution psychiatrique. Elles ont écrit au sujet de cette expérience en utilisant un langage qui aurait autrefois été qualifié de *figuré*. Elles ont recours à divers procédés classés comme littéraires, principalement la métaphore ou d'autres tropes, pour parler des conditions de vie dans lesquelles elles se sont trouvées ou placent leurs narratrices, ainsi que des changements dans la nature ou l'état de leur esprit qu'elles ont subis pendant cette période. Cette expérience est racontée dans divers textes, que ceux-ci soient des autobiographies ou des fictions. Il est surprenant de constater qu'autant d'écrivaines aient été internées. Le fait qu'elles utilisent plusieurs métaphores semblables est encore plus étonnant. L'importance particulière de la littérature et de l'écrit dans leurs œuvres témoigne d'une relation entre les textes, l'imaginaire littéraire et leur façon de vivre l'internement. Elles racontent leur expérience de celui-ci, ou écrivent celle de leurs narratrices et les structurent à partir de ceux-ci. Les métaphores qu'elles utilisent, qu'elles soient choisies ou non, informent à propos de la nature de l'esprit et de ses représentations. Elles servent également à donner forme à leurs récits, à mettre en scène des conditions de vie et de pensée en révélant les enjeux importants de cette situation et de l'idéologie qui l'accompagne qui ont été examinés et analysés dans cette thèse.

S'il est impossible de trancher nettement le lien entre l'utilisation des tropes et la littérature, je rappelle tout de même que la métaphore, la comparaison et les autres procédés littéraires ont longtemps été conçus comme des outils visant à rendre un texte littéraire plus *imagé*, plus *joli*, ce pourquoi ils ont acquis, au fil du temps, l'appellation de *figures de style*. Bien qu'ils puissent réellement remplir cette fonction limitée et accessoire, il existe cependant, parallèlement à cette conception, une autre approche qui tient davantage compte de la complexité du procédé qu'est la métaphore et qui a commencé à s'affirmer beaucoup plus au cours des dernières décennies, plus précisément à partir des années 50, dans l'article *Metaphor* de Max Black, paru en 1955. Dans ce texte, il renverse le préjugé voulant que la métaphore soit incompatible avec la pensée sérieuse et formule la théorie de la métaphore interactive qui est à la base de la conception de la métaphore

utilisée dans cette thèse. Celle-ci implique que la métaphore comble des manques dans le langage littéral, c'est-à-dire qu'elle nomme ce qui ne pouvait l'être jusqu'alors et aussi que cette figure permet de mettre l'emphase sur certains détails et d'en laisser d'autres dans une forme d'ombre sans pour autant les supprimer. La théorie de Black trouve en fait racine dans la conception aristotélicienne de la métaphore qui étendait ce trope à l'ensemble de la façon de penser et d'écrire le réel plutôt que de la restreindre à l'expression littéraire.

Les théories récentes, dont celle de la linguistique cognitive, suivent cette voie et démontrent que les tropes ne seraient pas simplement des procédés utilisés seulement par les écrivains, mais plutôt des mécanismes de pensée qui servent à appréhender et comprendre le monde dans lequel nous vivons et agissons. Ces approches démontrent également la présence et l'importance du corps pour la pensée, comment des parties d'expériences physiques sont inférées de façon métaphorique dans la pensée et le langage. Elles font aussi place à une redéfinition de la raison qui inclut l'imagination et une part de subjectivité dans la formation du savoir. Enfin, elles soulignent que le fait d'utiliser une description littérale, plutôt que d'avoir recours à la métaphore, risque d'avoir pour conséquence que la réalité exprimée l'est d'une façon moins efficace et que certains détails précieux, voire cruciaux, risquent d'être perdus, empêchant ainsi une communication et une compréhension précises.

L'analyse des textes d'internées donne des informations sur les mécanismes tropologiques qui régissent le fonctionnement de la pensée, mais également au sujet de ce qu'il advient de ces processus et outils lorsque la pensée est placée ou se retrouve dans des conditions, à la fois psychologiquement et physiquement, difficiles. Ces textes témoignent de la nécessité de recourir aux tropes pour approcher une connaissance du monde et des états comme de la nature de la pensée et pour les représenter. Ils renseignent à propos de l'expérience de l'internement et de l'imaginaire l'entourant. Plus largement, ils donnent des informations au sujet de l'état de la pensée des personnes qui se trouvent écartées du social, quelle qu'en soit la raison, tout en mettant en même temps à jour les préjugés, idées et présupposés qui causent cet écart. Ces écrivaines ont laissé des textes comme s'il y avait une volonté de laisser un sens, de changer les idées liées à l'internement et à la

représentation de celui-ci. Cela implique de rendre l'expérience intelligible pour les autres, ce qui rend nécessaire l'utilisation des tropes.

Cette thèse reposait sur l'hypothèse que le fait de vivre une expérience limite, ici celle de l'internement à l'hôpital psychiatrique, a des conséquences pour l'esprit, que ce soit sur le plan de son fonctionnement ou encore celui de la représentation de soi, qui se traduisent dans le rapport au langage. Cela implique un lien direct entre l'état de la pensée et la possibilité d'utiliser le langage, ainsi que des conséquences de ce lien qui déterminent la façon de le faire. Cette relation est évidente et démontrée par plusieurs études psychiatriques et neurologiques s'étendant au moins de Philippe Pinel à Antonio R. Damasio, mais j'en ai fait une étude qui repose sur l'écriture dite littéraire. J'ai également choisi de laisser davantage la place à la parole et aux écrits de ces femmes, ainsi qu'aux tensions qu'elles vivent, plutôt que de chercher à les englober dans une théorie se voulant totalisante. Mes recherches démontrent que des métaphores qui relèvent d'un esprit dans une situation troublante se trouvent dans les textes de l'internement. Dans tous ces écrits, il s'agit d'esprits emmurés, attaqués, jugés malades, anormaux ou inférieurs et qui sont soumis à divers traitements. Ma thèse analyse des figures récurrentes, identiques ou parentes, qui se répètent dans les textes produits par des femmes ayant été internées parce que ceux-ci possèdent des particularités. Les répétitions qui s'y trouvent sont plus que des coïncidences. Elles renseignent à propos de l'imaginaire de l'internement féminin et des moyens nécessaires à la mise en scène de la pensée ainsi que de ses bouleversements. Elles révèlent aussi qu'il y a des idées qui conditionnent les représentations construites dans les textes.

Dans les écrits des femmes ayant été internées, la métaphore est la figure principalement utilisée, mais l'examen d'autres tropes dévoile également les rôles qu'ils jouent dans l'analyse, l'appréhension et le vécu de diverses expériences. Le recours à ces mécanismes s'explique par le fait qu'une situation d'esprit, jusqu'alors inconnue, requiert l'utilisation, voire l'invention d'un moyen d'expression nouveau, et ce, non seulement pour être traduite, exprimée, mise en scène, mais également d'abord pour être vécue et pensée. Cette attitude est une exacerbation de procédés étant appliqués quotidiennement par l'esprit humain. La situation extraordinaire de ces femmes, ainsi que le fait qu'elles aient produit ces œuvres, la rend plus fréquente et plus évidente. Les expériences vécues

par ces écrivaines nécessitent également un travail sur le langage en raison de leur nature qui relève davantage de l'immatériel, du difficilement perceptible parce que de l'ordre du vécu interne et personnel plutôt que seulement de faits extérieurs facilement observables et pouvant aisément être rapportés et décrits. Les tropes servent ainsi à approcher ce qui resterait autrement innommable.

Les images qui reviennent et le contenu qu'elles supposent renseignent à propos des idées portées, principalement par la société occidentale, au sujet de la folie, mais aussi de l'humain en général et de la femme en particulier. Les deux côtés de la limite sont présentés, c'est-à-dire les idées qui sous-tendent et motivent les traitements réservés aux malades mentaux, mais aussi ce qu'il advient de ces idées et de la perception de soi de ceux et celles qui les subissent et doivent parfois les changer au sein de leur propre pensée. Il y a trop souvent un écart immense entre les idées qu'une personne pense avoir à propos d'un sujet et celles qu'elle découvre en elle, qui se trouvaient pour la plupart dans l'inconscient, mais surgissent *lorsque* ou *si* elle devient ce sujet. De la même façon, les idées négatives liées à la féminité transparaissent et sont confrontées au sein du rapport à l'abjection et aux métaphores entourant la possibilité d'écrire. J'ai effectivement montré de quelle façon les représentations proposées sont liées à la mort, la maladie, l'animalité, les insectes et la réification. L'utilisation de ces métaphores particulières, connotées négativement, a pour conséquence que ces femmes réussissent à dire l'innommable par leur forme d'écriture et les tropes qu'elles utilisent. Les inférences faites, volontairement ou pas, par l'intermédiaire des métaphores utilisées traduisent que les mots ont une vie leur étant propre. Ils sont ce qui permet de lever le silence et de révéler le vécu et la maladie de ces femmes. Ils ramènent à l'urgence de vivre.

Dans le premier chapitre, j'ai analysé la métaphore de la cloche de verre et montré comment une telle figure parvient à traduire le vécu de la maladie mentale, les transformations de l'esprit qu'elle suppose et certaines des conséquences de l'internement. Le démantèlement des parties qui composent cette figure m'a permis de démontrer concrètement le fonctionnement de la métaphore en particulier, mais de suggérer en plus des idées concernant d'autres tropes. Cette analyse a aussi prouvé que même les éléments constituant la métaphore sont porteurs d'un contenu métaphorique ou en insèrent un dans les idées qui forment l'agrégat de pensées et de senti qu'est la métaphore. Le regard y

désigne par exemple à la fois la dimension visuelle, mais aussi une idéologie. En ce sens, l'image de la cloche de verre est également utilisée pour traduire la situation sociale vécue par les femmes à l'époque à laquelle Sylvia Plath a vécu. Cette image est alors proche dans sa signification de celle de l'expression *plafond de verre* qui est apparue un peu plus tard et qui implique de la même façon l'idée de limitations réelles bien que pratiquement invisibles. La cloche de verre illustre et traduit aussi ce qui se produit dans l'esprit lorsque son état et ses perceptions sont bouleversés. Elle illustre la façon dont la séparation et les limitations sont vécues. Celles-ci conduisent les patientes au point où elles se sentent littéralement encouragées à passer dans un autre univers ou enfermées dans celui-ci. Cette métaphore correspond enfin à une conception de soi et de sa situation, à la fois interne et dans le monde, qu'il est impératif de dépasser pour la personne déclarée malade ou différente.

Dans le deuxième chapitre, j'ai abordé l'importance des métaphores spatiales pour la conscience, pour son fonctionnement et sa description, ainsi que les effets que la présence et l'existence dans un lieu précis ou l'imposition d'un milieu de vie, ont sur l'esprit. Les métaphores entourant le corps, celles de la chambre, figurée ou réelle, des pièces communes, de la cellule, de la carte topographique de l'esprit, de l'autre monde et de l'iceberg ont ainsi été examinées afin de mettre en lumière le rôle que les métaphores spatiales et les lieux réels jouent dans la pensée et dans l'écriture. Les natures de l'activité d'écriture et des lieux où elle est effectuée ou représentée comme se produisant, sont examinées. Il se dégage de cette analyse qu'un problème important des femmes ayant été internées est qu'elles n'ont pas d'autorité et pas d'espace, tant physique que mental, pour prendre la parole. Elles sont poussées hors d'elles-mêmes et à l'extérieur du monde, dans une forme d'errance tout en étant en même temps limitées par leur internement. Ce mélange d'égarement et d'enfermement a des conséquences pour l'esprit et entraîne la nécessité de la création d'une place où il soit possible de penser et de prendre la parole. La littérature intervient alors pour créer cet espace figuré, qui est littéralement un lieu de pensée et de parole, cette *chambre à soi* que Virginia Woolf réclamait, même si elle n'est parfois qu'imaginaire. Elle est cet endroit où ces femmes peuvent créer des chambres, des lieux pour vivre, penser, s'exprimer et affirmer hors des murs à la fois figurés et concrets de l'hôpital et de ceux du diagnostic leur ayant été apposé qui délimite et restreint leur vie.

Dans le troisième chapitre, j'ai analysé l'influence et la nature des métaphores du devenir abject. En utilisant des figures liées à l'urine, aux excréments, à la saleté, à la pourriture, au sang, à l'animalité, aux insectes et à l'ambiguïté sexuelle, ces femmes traduisent comment elles se sentent devenir autres. Les patientes présentées deviennent alors des déchets métaphoriques du genre humain à la fois parce qu'elles sont différentes sur le plan de la pensée et parce que les conditions de vie auxquelles elles sont réduites, à l'écart du monde, les réduisent à ce statut. Ce chapitre est une exposition des effets psychologiques liés au fait d'être obligé de vivre dans la saleté et les déchets. Les figures de l'androgynisme et de l'hermaphrodite illustrent comment une différence physique, par la confusion qu'elle provoque en étant inclassable, est associée, par extension métaphorique, à l'ordre de l'abject. Le recours à diverses figures de monstres sert à traduire la façon dont la différence est ressentie et vécue par ces femmes. Comment, même si elles sont principalement jugées différentes sur le plan psychologique, elles l'expriment par des images impliquant la dimension physique. Cette situation souligne encore le lien entre le corps et l'esprit et exprime comment une idée peut transformer la perception de soi par l'intermédiaire d'implications métaphoriques. Elle peut par exemple le faire en déplaçant une situation qui touche principalement l'esprit vers le corps. Cela dévoile le très grand pouvoir des idées, des mots et des classifications. J'ai enfin exposé, dans ce chapitre, comment les catégories établies socialement et les traitements reçus à l'hôpital plaçaient la personne hors de l'humanité ou la réduisaient à une position considérée comme inférieure ou extérieure à l'humain. Ces dispositifs du savoir sont également à l'œuvre pour d'autres groupes de personnes ou ils l'ont été. Découvrir et analyser les métaphores qui organisent une conception du monde peut aider à ne plus reproduire des situations comme celle des internées présentées dans cette thèse. Il est également possible de créer des métaphores plus justes et plus respectueuses de la situation des personnes qu'elles désignent. Cela représente un travail considérable, mais nécessaire encore aujourd'hui, afin d'éviter que des abus ne soient perpétrés.

Dans le quatrième chapitre, mon examen des figures liées à la transformation en objets des narratrices et au devenir vivant des objets a conduit à la découverte de toute l'importance de la littérature et du langage en général dans les œuvres de ces écrivaines. J'y ai montré l'importance des objets pour la raison et dans la définition de soi en appuyant

mon argumentation sur diverses théories de l'objet, particulièrement celle de Jean Baudrillard. Dans les textes des écrivaines ayant été internées, les objets deviennent aussi importants que des êtres vivants. Des relations sont entretenues avec eux. Ils sont investis de significations qui dépassent leur nature et leur fonction. Le rapport aux objets, comment ils deviennent signifiants et animés, révèle que ce n'est pas simplement une question de langage, mais plutôt une situation qui s'étend au fonctionnement de la pensée, à l'échange constant entre celle-ci et le monde dans la définition de soi et dans ce qui permet la vie même dans des conditions où elle est limitée d'une façon extrême. La partie de ce chapitre concernant la décoration et l'aménagement des diverses pièces de l'hôpital ou des chambres présentées dans ces textes est particulièrement révélatrice de l'effet supposé ou réel de l'environnement sur la personne devant y vivre. Ce chapitre dévoile aussi combien le corps, la capacité de le contrôler et de manipuler des objets, possède une influence sur la maîtrise et la perception de soi. Le fait d'être privé de ses effets personnels ou encore d'être empêché d'en posséder affecte la personne au point de lui retirer une partie de sa personnalité tout en lui enlevant une voie vers l'affirmation de soi. Ce chapitre dévoile ce qu'il advient des femmes vivant dans les conditions que l'internement suppose. Elles se sentent devenir des poupées, des êtres moins qu'humains bien qu'en possédant certaines caractéristiques. Le livre y apparaît enfin comme un objet différent des autres. En étant en contact avec des livres étant écrits par des auteurs avant elles et en pensant constamment à l'écriture, ces femmes arrivent à résister à la situation qu'elles vivent et à échapper à la mort. Il est un objet qui leur permet de dépasser l'altérité leur ayant été imposée et de se réinscrire dans l'humanité par l'intermédiaire de la pensée.

Dans le cinquième chapitre, l'importance particulière de l'écrit pour les écrivaines ayant été internées devient encore plus évidente au sein de l'analyse de leur rapport au langage que ces femmes ont produit. Ce rapport s'articule de diverses façons. Il est conçu comme étant lié au corps féminin et à la situation des femmes dans le monde à l'époque où ces écrivaines vivaient. Il trouve aussi racine dans les métaphores liées à la masculinité qui jonchent l'histoire littéraire. La relation à l'écriture et au texte renseigne au sujet de comment est vécue la perte d'autorité liée à la maladie mentale ainsi que sur la nature de différentes altérations ou modifications que l'usage du langage dévoile. Ce chapitre illustre également la puissance de la littérature sur l'esprit et la façon dont elle aide à vivre malgré

la situation immédiate de ces femmes. La littérature est dépassement du présent vers un autre monde. Elle est vie, au moins celle de la pensée, là où tout conduit à la mort. Cette puissance est telle que certaines des écrivaines ne se conçoivent pas autrement que comme écrivain. Ne pas le faire correspondrait à mourir. L'emprise du littéraire peut aussi tirer la personne qui écrit vers la maladie, voire la mort en la plaçant dans une forme d'isolement et de coupure d'avec le monde. Il y a ambivalence chez les narratrices. Celle-ci se renverse en fonction des circonstances. La littérature et l'activité d'écriture, sont une mort si elles séparent du monde, mais deviennent sources et moyens de vie si elles permettent au contraire d'entrer en rapport avec lui, d'y trouver sa place. J'y décris enfin plus explicitement comment la littérature devient à la fois cause et lieu d'existence pour ces femmes en particulier.

Après cette étude, il est évident que ces personnes, même si elles proviennent de milieux différents, parlent diverses langues et ont d'autres caractéristiques les distinguant et séparant, possèdent et partagent néanmoins des métaphores qui sont utilisées de façon récurrente dans leurs œuvres. La répétition de ces vécus et expressions suggère une communauté de pensée, de parole et d'expériences, à la fois dans leurs vies immédiates et dans les idées au sujet des femmes et de la maladie mentale qui forment les milieux dont elles sont issues. Cela souligne à quel point elles sont tristement répandues. Les narratrices de ces textes ont été retirées du monde et enfermées pour un temps. Le fait d'écrire leur histoire ou de les représenter en train de le faire permet le dépassement des limites auxquelles elles ont été confrontées. Leurs histoires et récits dévoilent, par l'intermédiaire des métaphores et comparaisons qu'elles utilisent, comment les internées, alors qu'elles devraient être soignées, sont plutôt traitées en fonction d'idées qui leur retirent leur humanité et les poussent vers la mort. Les métaphores spatiales traduisent la violence de l'attaque et la nécessité de trouver un appui, même figuré. Celles qui sont liées à l'abjection et à la réification traduisent à quoi ces femmes ont été réduites un temps.

Mes analyses ont révélé le fait que les narratrices de ces textes démontrent une volonté de vie, de parole et de pensée malgré les métaphores qu'elles utilisent qui illustrent comment elles sont plutôt poussées vers le silence et la mort, ainsi que vers la séparation d'avec l'humain. Ce que la littérature a permis pour ces femmes est littéralement de rester en vie. Elle est une ouverture. Elle brise l'isolement, et ce, à la fois par l'intermédiaire

d'une prise de parole, des personnages dans les livres et des livres qui cessent d'être de simples objets pour devenir des compagnons avec lesquels l'échange est possible. Dans ces textes, la métaphore est ce qui permet de rester humain, de ne pas se dissoudre dans un milieu et des circonstances où l'humanité est niée. La littérature aide ces narratrices à comprendre et vivre cette situation. L'utilisation de ces métaphores a fait que ces femmes ont été en mesure d'illustrer le dépassement de l'absence de raison, ou la forme altérée de rationalité, attribuées aux narratrices dans leurs textes. Elle leur offre la possibilité de contester ce jugement ou cette compréhension des pensées représentées. Les tropes permettent enfin en même temps de représenter comment la subjectivité subit une dissolution partielle en raison des violences subies.

Dans leurs textes, ces écrivaines cherchent à exprimer ce qui arrive à l'esprit lors de la perte du langage, de son discrédit ou de sa mort. Les mots possèdent de très grands pouvoirs. Ils peuvent être dangereux, voire tuer, mais aussi permettre de dépasser sa condition physique et mentale. Dans ce contexte, la métaphore et la littérature sont ce qui offre une voix à qui n'en a pas ou à la personne dont l'autorité est contestée. Ce processus s'illustre de diverses façons. Il permet de transcender l'animalité leur étant attribuée en la découvrant comme étant partiellement positive, entre autres par sa force et sa vie. En s'associant à d'autres ordres, ceux de l'abjection, de l'animalité et de l'objet, auquel elles attribuent une vie ressemblant à la leur en leur attribuant des caractéristiques humaines limitées, les narratrices trouvent des formes de vie et de représentations de soi différentes qui leur permettent de survivre à l'internement. Ces moyens langagiers leur fournissent la possibilité d'affirmer des états entre-deux, de sortir des dichotomies et séparations classiques. Tout en traduisant les transformations pénibles dont les narratrices sont victimes, le langage leur évite finalement de disparaître complètement. Il leur procure la force de résister activement. Les métaphores sont alors également utilisées pour se donner une structure et une vie qui soient plus tolérables, même s'il n'y a pas de lieu physique dans lequel cette autre vie se déroule.

La métaphore possède ainsi de nombreuses fonctions et pouvoirs. Elle donne la capacité et la force de refuser la mort sociale de l'internée et son retrait du monde en lui permettant de dire son expérience en l'écrivant et de la rendre disponible aux autres. C'est le cas parce que la littérature et le langage offrent des outils pour établir des liens entre les

expériences extrêmes et le vécu plus régulier, voire plus *normal*, qui est celui qui est représenté comme se déroulant à l'extérieur de l'hôpital. Écrire permet de dire une réalité horrible, imperceptible pour plusieurs et se trouvant à la limite de l'indicible tout en la rattachant à des expériences que d'autres connaissent. Il s'agit d'un moyen de se rapprocher de l'expérience sans quitter le langage ou en être coupé, sans non plus rester à l'extérieur de celle-ci.

Cette thèse découvre enfin d'autres facettes du rapport aux choses et aux possessions. La disposition des objets dans les textes et leur utilisation relève également du métaphorique. Dans ces récits, les objets permettent de ne pas oublier. Ils ont un lien avec la mémoire. Ils servent par exemple de raccords entre des situations, établissent une continuité entre ce qui se passe à l'hôpital et la vie antérieure à l'internement ou celle qu'elles s'imaginent dans le monde. Les narratrices leur donne un pouvoir et une vie qui leur permettent de survivre et de résister à la dépersonnalisation qui va de pair avec l'hospitalisation. Les objets favorisent ainsi un travail imaginaire qui permet de sortir de la situation et de se mettre en rapport avec le monde. La vie qui leur est attribuée vient du contenu figuré placé dans les objets. Loin d'être simplement des accessoires, ils donnent la force de représenter et d'affronter des enjeux importants et des situations difficiles, par exemple la solitude et la perte d'identité.

Mon travail soulève plusieurs questionnements pour l'avenir. Il pose la question de savoir s'il est possible d'arriver à démontrer un lien direct et indubitable entre d'autres expériences particulières et les métaphores qu'elles engendrent. Ensuite, à quel point est-il possible d'agir concrètement à partir de ce constat? Qu'est-ce que ces métaphores peuvent nous apprendre au sujet de ces expériences précises, de la littérature qui en provient, mais aussi de la pensée en général? Ces textes soulèvent aussi la nécessité et la possibilité d'établir plus justement la nature et les limites des paramètres de la rationalité. Que signifient ces limites, si elles existent, et quel sera le sort de ceux qui s'en écartent? Quels devraient être les rôles de l'analyse littéraire et de la littérature dans cette tâche? Il est impératif que ces questions trouvent des réponses permettant que les situations et expériences décrites dans ces livres ne se produisent plus.

Le travail d'analyse que j'ai effectué dans cette thèse pourrait également être fait à partir d'autres textes afin d'identifier différents bassins de métaphores récurrentes. Il serait

par exemple possible d'étudier les textes écrits par des hommes ayant été internés et d'examiner les métaphores qui s'y trouvent, si elle sont les mêmes que celles présentes dans les textes des femmes ou en quoi elles diffèrent. Les textes écrits par les écrivaines ayant été internées préfigurent également la place importante qui allait être faite, au sein de la littérature, pour la question de l'abject. Celle-ci ne se limite pas à une abjection physique dans laquelle il faudrait vivre, mais s'étend au domaine de la pensée. Le XX^e et le XXI^e siècles sont des époques pendant lesquelles l'abject a été et est encore étudié théoriquement, mais pendant lesquelles il se retrouve aussi de plus en plus dans divers textes, particulièrement dans ceux d'autres personnes ayant été écartées du social, c'est-à-dire les écrits des criminels, les textes des descendants des premières nations, ainsi que d'autres groupes humains vivant dans des conditions de difficultés extrêmes. Au Québec, Josée Yvon a par exemple tenté de rendre leurs voix à des personnes qui n'avaient pas de lieu de parole ou d'autorité reconnue, comme les prostituées et les pauvres. En étudiant la production textuelle de divers groupes, ou leurs représentations au sein des textes, il est possible de déconstruire d'autres catégories de personnes dont la pensée a été ignorée. Il reste ainsi énormément d'œuvres et de questions liées à l'abjection qui doivent être explorées.

Nous portons tous des idées concernant le monde, les individus et les groupes qui le peuplent, ainsi que les expériences qu'il est possible d'y vivre. Celles-ci sont informées par des contenus métaphoriques qui peuvent avoir des connotations positives ou négatives. Le langage est également porteur de ces idées parce que les métaphores traînent en lui et influencent la compréhension que nous avons des mots. Mes analyses des métaphores présentes dans les textes de l'internement conduisent à diverses conclusions par rapport à la littérature et aux moyens d'exprimer les bouleversements de l'esprit. Elles renseignent aussi au sujet des mouvements pouvant être dits plus quotidiens de la pensée. Elles soulignent l'importance et la puissance du littéraire pour l'esprit, mais également sur le plan social et culturel. Cette thèse démontre effectivement l'effet des mots, de leur arrangement et des connotations leur étant liées, sur l'esprit, ainsi que leur rôle dans le fonctionnement de celui-ci et la formation de la pensée.

Les conclusions qui en ressortent peuvent trouver des applications concrètes dans le monde et la vie de tous les jours. Isoler les métaphores récurrentes et les analyser permet

effectivement de dégager les idées qui motivent et accompagnent l'internement. Que ce soient celles qui proviennent des gens qui observent ce qu'ils nomment folie ou celles de ceux qui ont été identifiés comme dénués de rationalité. Ce raisonnement est valide pour d'autres expériences, mais aussi pour notre façon de comprendre la vie et ce qui constitue, ainsi que ce que cachent, nos conceptions du monde. Tout comme il est possible, en observant ce qui compose ces métaphores, de changer la représentation que nous avons de la maladie mentale et la relation que nous entretenons avec celle-ci, la possibilité de changer notre rapport à toutes les différences peut emprunter la même voie.

Ces textes et les métaphores qu'ils contiennent donnent des informations sur la définition de soi et ce qui la permet. Ils fournissent l'opportunité d'approcher l'expression de la perte de la capacité de produire une pensée jugée sensée et de rendre compréhensible ce qui se produit lors de l'isolement total de l'esprit. Il est possible de repérer des métaphores paralysantes au sein du langage, par exemple celle de la paternité du texte. L'analyse des textes permet ainsi d'identifier d'anciennes métaphores réductrices qui ne sont plus adéquates, qui ne l'ont même jamais été, et de les changer. Certains adhèrent aux métaphores et d'autres les contestent. Dévoiler les inférences métaphoriques étant à l'œuvre dans nos idées et concepts explique beaucoup de peurs et de violences. La métaphore est à la fois un excellent moyen de matérialiser des idées et de faire passer ou de dénoncer une idéologie. Le langage, son analyse et sa mise en forme, peuvent permettre d'arrêter de très grandes et graves injustices en détruisant ce qui les motive : des agrégats de pensées haineuses et destructrices. Enfin, sur le plan personnel, l'expression par la métaphore permet de traduire un problème, mais aussi de ne plus être dedans. L'écriture fournit ainsi la possibilité de se transformer soi-même et l'opportunité de changer la pensée des autres, de les amener à se questionner. Les métaphores permettent donc de modifier les statuts et les valeurs. Il reste cependant un énorme travail de défrichage à faire afin d'enrayer les pensées qui sont à l'origine des métaphores qui créent des situations telles que l'internement comme il est décrit dans ces textes.

Le rapport au langage de ces femmes, qui est teinté par un lien à la mort, à l'abjection et à la réification souligne que ce sont les liens et inférences métaphoriques qui sont à la fois les causes et les conséquences de la situation qu'elles décrivent. Cette thèse dévoile la charge idéologique très lourde et incroyablement négative des idées qui sont

liées au féminin et à l'internement et qui ont absurdement justifié que des personnes soient écartées de la vie pendant un temps et traitées de façon effroyable. Ces idées sont l'existence d'individus n'étant pas tout à fait humains, chez lesquels l'infériorité, l'animalité et la réification, sont supposées, construites ou justifiées par d'autres. Ces idées et préjugés ont tenu divers groupes humains dans des positions de soumission et d'exclusion pendant trop longtemps. Ce sont les mêmes qui expliquent entre autres partiellement le racisme et l'homophobie. Ils continuent encore malheureusement parfois de le faire, et ce, que cette réalité soit dissimulée ou pas.

Décortiquer ces métaphores et ce qui les constitue est la mise à jour de la domination d'une partie de la population par l'intermédiaire de ces aberrations. La métaphore est un outil puissant, que ce soit pour faire le bien ou le mal. Utiliser la métaphore fait naître la possibilité de créer le doute dans des esprits qui résisteraient normalement au changement en leur faisant comprendre une situation, une douleur ou une violence qu'ils n'appréhendaient pas. La métaphore est, dans ces textes, un dépassement, une transformation ou une destruction des anciennes pensées pour exprimer une réalité qui restait inconnue et la dénoncer. Elle permet donc en même temps de changer les mentalités. En remettant en question les métaphores et les idées véhiculées à tort, il est concevable d'arrêter des abus qui restaient dissimulés, tant sur le plan privé que sur celui du social. Il est surtout possible de se réapproprier une partie de cette expérience et de l'existence qui a été refusée à ces femmes. Dans ces circonstances, la littérature est un refuge ou une porte de sortie vers le monde et le langage peut aider à s'extraire de la maladie et de l'isolement. Ils offrent la chance d'entrer dans la vie parce que la littérature et les mots sont vivants.

Bibliographie

Corpus primaire (œuvres centrales dans la réflexion)

- CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. Toronto: Hushion House, 1995.
- FRAME, Janet. *An Autobiography*. New York: George Braziller, 1998.
- , *A State of Siege*. New York: George Braziller, 1980.
- , *Faces in the Water*. New York: George Braziller, 1972.
- , *Intensive Care*. New York: George Braziller, 1970.
- , *Living in the Maniototo*. New York: George Braziller, 1979.
- , *Owls do Cry*. New York: George Braziller, 1982.
- , *Scented Gardens for the Blind*. New York: George Braziller, 1980.
- , *Snowman Snowman, Fables and Fantasies*. New York: George Braziller, 1963.
- , *Visages noyés*. Paris : Payot & Rivages, 2004.
- KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. New York: Vintage Books, 1993.
- MILLETT, Kate. *The Loony-Bin Trip*. New York: Touchstone Books, 1991.
- PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1979.
- , *La cloche de détresse*. Paris : Gallimard, 2004.
- , *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1966.
- , *The unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: First Anchor Books Edition, 2000.
- SANTOS, Emma. *Écris et tais-toi*. Paris : Stock, 1978.
- , *Effraction au réel*. Paris : des femmes-Antoinette Fouque, 2006.
- , *J'ai tué Emma S. ou L'écriture colonisée*. Paris : des femmes, 1976.
- , *la loméchuse*. Paris : des femmes, 1978.

---, *La Malcastrée*. Paris : *des femmes*, 1976.

---, *La punition d'Arles*. Paris : Stock, 1975.

---, *Le Théâtre d'Emma Santos*. Paris : *des femmes*, 1976.

---, *L'itinéraire psychiatrique*. Paris : *des femmes*, 1977.

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. New York: Mariner Books, 1999.

SLATER, Lauren. *Prozac Diary*. New York: Random House, 1998.

WURTZEL, Elizabeth. *Prozac Nation*. New York: Riverhead Books, 1994.

ZÜRN, Unica. *L'Homme-Jasmin, Impressions d'une malade mentale*. Paris : Gallimard, 1971.

Corpus secondaire

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004.

BOËCE. *Consolation de la philosophie*. Paris : Rivages poche, 2002.

BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.

CARRINGTON, Leonora. *En Bas, précédé d'une lettre à Henri Parisot*. Paris : Eric Losfeld, 1973.

---, *The Stone Door*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

CHARMELOT, Dominique. *Les anges de Carpaccio*. Paris : *des femmes*, 1979.

DANTE. *Vita Nova*. Paris : Mille et une nuits, 1995.

DEPUSSÉ, Marie. *Dieu gît dans les détails, La Borde, un asile*. Paris : P.O.L éditeur, 1993.

FITZGERALD, Zelda. *Save Me the Waltz*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.

FRAME, Janet. *Daughter Buffalo*. New York: George Braziller, 1992.

---, *Envoy from Mirror City*. New York: George Braziller, 1985.

---, *Mona Minim and the Smell of the Sun*. New York: George Braziller, 1969.

- , *The Adaptable Man*. New York: George Braziller, 1965.
- , *The Carpathians*. New York: George Braziller, 1988.
- , *The Edge Of The Alphabet*. New York: George Braziller, 1962.
- , *The Lagoon and other Stories*. London: Bloomsbury, 1991.
- , *The Pocket Mirror: Poems*. New York: George Braziller, 1991.
- , *The Reservoir: Stories and Sketches*. New York: George Braziller, 1963.
- , *Towards Another Summer*. London: Virago Press, 2008.
- , *Yellow Flowers in the Antipodean Room*. New York: George Braziller, 1969.
- , *You are Now entering the Human Heart: Stories*. London: Women's Press, 1983.
- GAUTHIER, Annie. *De Dieu et de ma camisole de force*. Montréal : Rodrigol, 2003.
- GREENBERG, Joanne. *I Never Promised you a Rose Garden: a Novel*. New York: Holt Paperbacks, 2009.
- KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001.
- KAYSEN, Susanna. *Far Afield*. New York: Vintage Contemporaries, 1994.
- , *The Camera my Mother gave me*. New York: Vintage Books, 2002.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi. *Borderline*. Montréal : Les Éditions du Boréal, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G.H.* Paris : des femmes, 1998.
- LUXEMBOURG, Rosa. *Lettres de prison*. Paris : Berg International, 1989.
- MOSES, Kate. *Wintering: A Novel of Sylvia Plath*. New York: Anchor Books, 2003.
- NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Paris : Le Livre de Poche, 1999.
- NEVERT, Michèle. (Textes colligés par), *Textes de l'internement, Manuscrits asilaires de Saint-Jean-de-Dieu (vol.1)*. Québec : XYZ éditeur, 2009.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Buccaneer Books, 1966.
- , *The Colossus and other Poems*. New York: Vintage Books, 1998.

SCHILLER Lori & BENNETT, Amanda. *The Quiet Room. A Journey Out of the Torment of Madness*. New York : Grand Central Publishing, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet-Othello*. Paris : Pocket, 1998.

---, *Macbeth*. Paris : Librio, 1998.

THOMAS, Colette (René). *Le testament de la fille morte*. Paris : Gallimard, 1954.

VALÈRE, Valérie. *Le pavillon des enfants fous*. Paris : Le Livre de Poche, 1982.

ZÜRN, Unica. *Lettres au Docteur Ferdière, Hans Bellmer et Unica Zürn*. Paris : Nouvelles Éditions Séguier, 1994.

---, *Sombre printemps*. Paris : Écriture, 1997.

---, *Vacances à Maison Blanche*. Paris : Joëlle Losfeld, 2000.

Corpus théorique

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

---, *Rhétorique*. Paris : Gallimard, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Paris : Seuil, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome 2, Paris : Gallimard, 1987.

---, *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'image*. Paris : Allia, 2002.

---, *Obliques*. Paris : Éditions Borderie, 1979.

BLACK, Max. "Metaphor." *Proceedings of the Aristotelian Society*. London, 1955.

BLEULER, Eugen. *Dementia Praecox: or, the group of Schizophrenias*. New York: International Universities Press, 1950.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 2002.

BROWN, Bill. *A Sense of Things, The Object Matter of American Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.

---, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Palo Alto : Stanford University Press, 1997.

CASSAGNE-BROUQUET, Sophie. *Culture, artistes et société dans la France médiévale*. Paris : Ophrys, 1998.

---, *La passion du livre au Moyen Âge*. Rennes : Ouest-France, 2003.

CHEMAMA, Roland, et VANDERMERSCH, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse/VUEF, 2003.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.

COHEN, David, CAILLOUX-COHEN, Suzanne & AGIDD-SMQ. *Guide critique des médicaments de l'âme*. Paris : Éditions de l'Homme, 1996.

DAMASIO, Antonio R. *Descarte's Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1994.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949.

---, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.

DELL PANNY, Judith. *I have what I gave. The Fictions of Janet Frame*. New York: George Braziller, 1993.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1973.

---, *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

DELVAUX, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*. Paris : Institut Synthélabo, 1998.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

DE SIVRY, Sophie & MEYER, Philippe. *L'art et la folie*. Paris : Éditions du Sextant Bleu, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 1982.

---, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 1992.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger : An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris : Éditions 10/18, 1984.

ÉRASME. *L'Éloge de la Folie*. Paris : Éditions Verda, (non daté).

FELDMAN, Jerome A. *From Molecule to Metaphor. A Neural Theory of Language*. Cambridge : The MIT Press, 2008.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.

---, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.

---, *Naissance de la clinique*. Paris : Quadrige/PUF, 1963.

---, *Le pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France. 1973-1974*. Paris : Seuil/Gallimard, 2003.

---, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Paris : Quadrige/PUF, 1995.

---, *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

---, *La sexualité infantile, dans Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987.

GIDE, André. *La séquestrée de Poitiers*. Paris : Gallimard, 1998.

GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene, 2000.

INGRAM, Allan. *The Madhouse of Language: Writing and Reading Madness in the Eighteenth Century*. New York: Routledge, 1991.

- HAUSER, Kaspar. *Écrits de et sur Kaspar Hauser*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958.
- , *Questions III et IV*. Paris : Gallimard : 2002.
- HENKE, Suzette A. *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York : St. Martin's Press, 2000.
- JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- , *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : The University of Chicago Press, 2007.
- KRAMER, Peter D. *Listening to Prozac : The Landmark Book About Antidepressants and the Remaking of the Self*. New York : Viking, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- LAKOFF, George, & JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- , *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LAKOFF, George, & TURNER, Mark. *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago : The University of Chicago Press, 1989.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1926.
- LAPORTE, Dominique. *Histoire de la merde (prologue)*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1978.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.
- LESAGE DE LA HAYE, Jacques. *La mort de l'asile. Histoire de l'antipsychiatrie*. Paris : Les éditions libertaires, 2006.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*. Paris : Le Livre de Poche, 2003.
- MAN, Paul de. "The Epistemology of Metaphor." *Critical Inquiry*. Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

MICHAUX, Henri. *Connaissance par les gouffres*. Paris : Gallimard, 1967.

MONESTIER, Martin. *Les poils, histoires et bizarreries des cheveux, des toisons, des barbes, des chauves, des rasés, des albinos, des hirsutes, des velus et autres poilants trichosés*. Paris : Le Cherche Midi, 2002.

OETTLI-VAN DELDEN, Simone. *Surfaces of Strangeness: Janet Frame and the Rhetoric of Madness*. Wellington: Victoria University Press, 2003.

PINEL, Philippe. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2005.

PLATON. *La République*. Paris : Gonthier, 1963.

POE, Edgar Allan. *Philosophie de l'ameublement*, dans *Contes, essais, poèmes*. Paris : Robert Laffont, 1989.

RIPA, Yannick. *La ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*. Paris : Aubier, 1986.

SECHEHAYE, M.A. *Journal d'une schizophrène*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

SCHWENGER, Peter. *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

ST-GERMAIN, Christian. *Paxil® Blues : antidépresseurs : la société sous influence*. Montréal : Boréal, 2005.

THUILLIER, Jean. *La folie. Histoire et dictionnaire*. Paris : Robert Laffont, 1996.

TURKLE, Sherry. *Evocative Objects. Things We Think With*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

TURNER, Mark. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. New York: Oxford University Press, 1996.

---, *Death Is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*. Christchurch : Cybereditions. 2000.

USSHER, Jane M. *Managing the Monstrous Feminine. Regulating the Reproductive Body*. New York: Routledge, 2006.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press, 1992.

XÉNOPHON. *L'Économique*. Paris : Payot & Rivages, 1995.

Filmographie

An Angel at my Table. Jane Campion. Nouvelle-Zélande/Australie, 1990, 158 min.

borderline. Lyne Charlebois. Canada, 2008, 110 min.

Girl, Interrupted. James Mangold. Etats-Unis, 1999, 127 min.

Marat/Sade. Peter Brook. Sweden, 1967, 116 min.

Prozac Nation. Erik Skjoldbjærg. Etats-Unis, 2001, 95 min.