HAL
open science

Les lieux communs du féminin : l'asile psychiatrique et sa représentation après The Bell Jar de Sylvia Plath

Nicolas Pierre Boileau

To cite this version:

Nicolas Pierre Boileau. Les lieux communs du féminin : l'asile psychiatrique et sa représentation après The Bell Jar de Sylvia Plath. Les Lieux du féminin, 2016. hal-01400474

HAL Id: hal-01400474

https://amu.hal.science/hal-01400474

Submitted on 22 Nov 2016

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

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

« Les lieux communs du féminin : l'asile psychiatrique et sa représentation après *The Bell Jar* de Sylvia Plath »

Nicolas Pierre Boileau, LERMA, EA853

Si vous êtes modernes et ne jurez plus que par le site de réseau social Facebook, vous savez sûrement qu'il y existe un groupe intitulé « I Love Books about Crazy People »[1], témoin, s'il en fallait un, que la littérature d'une part n'est pas en perte de vitesse, et d'autre part que la folie exerce une fascination chez les lecteurs, désireux d'entrer dans un univers qui semble par métonymie prendre consistance dans l'hôpital psychiatrique. Ce groupe Facebook recense en effet les œuvres, ou plutôt les livres (car ces productions sont de qualité variable), ayant trait à la folie, soit près de 400 références[2]. Au premier plan de cette liste se trouvent des œuvres américaines qui sont populaires auprès d'un public d'adolescents et de jeunes adultes, tels que *One Flew Over a Cuckoo's Nest*, *Prozac Nation* et *The Bell Jar*[3]. Les œuvres qui y sont listées ne sont pas de même nature : œuvres de fiction côtoient œuvres autobiographiques, œuvres à fort tirage, œuvres plus confidentielles, auteurs confirmés, auteurs mineurs. La plupart témoignent d'une fascination des lecteurs pour l'hôpital psychiatrique, c'est-à-dire pour ce qui est normalement hors de la scène sociale et ne leur est guère familier. Si la parution en 1961 de l'ouvrage de Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*[4], a permis de jeter la lumière sur cet espace particulier en France principalement, l'ouvrage d'Elaine Showalter[5] a eu la même fonction pour les pays anglo-saxons, et plus particulièrement l'Angleterre, si bien qu'entre 1960 et 1987 l'hôpital psychiatrique est devenu objet de lectures critiques propres à démonter et déconstruire ce qui avait pu apparaître comme la production d'un discours médical, auréolée d'une caution

---

[1] http://www.facebook.com/group.php?gid=2204521319

[2] Décompte approximatif bien sûr, car cette liste est en fait à entendre dans une acception large : il s'agit de tous les livres ayant un lien, même ténu, à la folie : on y trouve *Orlando* de Virginia Woolf, *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, *Thus Spake Zarathustra* de Nietzsche, etc.

[3] K. Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, New York, Signet Books, 1963 (1962); E. Wurtzel, *Prozac Nation: Young and Depressed in America*, New York, Quartet Books, 1996; S. Plath, Londres, Faber and Faber, 1966. Sylvia Plath est reconnue auteure de l'œuvre depuis 1988 ; première parution, Victoria Lucas, *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber, 1963.

[4] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.

[5] E. Showalter, *The Female Malady, Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago Press, 1987.

scientifique, donc vraie...[6] E. Showalter explique que les récits personnels d'internement ont toujours eu cours (qu'ils aient été transmis par l'intermédiaire indirect des praticiens ou par des documents de nature privée[7]). Or, on sait que la littérature de l'intime est traditionnellement le lieu privilégié de l'expression des femmes[8]. De plus, c'est bien dans cette littérature personnelle que les modèles du genre vont trouver leur expression : « These parallels between schizophrenia and female identity were developed fully in three important women's *autobiographical novels* of the 1960s: Jennifer Dawson's *The Ha-Ha* (1961), Janet Frame's *Faces in the Water* (1961) and Sylvia Plath's *The Bell Jar* (1963). »[9] Parmi ces trois œuvres, qui, à la même période, fondaient une sous-catégorie de l'autobiographie, celle des récits d'internement asilaire, *The Bell Jar* fait figure de chef-d'œuvre, l'ouvrage de Dawson ayant été oublié, et celui de Frame dépassé par l'incroyable fortune de son autobiographie où l'espace asilaire est précisément très réduit[10]. Plutôt que la schizophrénie, ce serait un lieu (l'asile) qui permettrait d'articuler une réflexion sur l'identité féminine fondée sur l'exclusion : ces œuvres ont en effet mis l'accent sur l'expérience asilaire plutôt que celle de la déraison et du traumatisme.

Une certaine identification au féminin pourrait ainsi être réalisée dans un espace : celui de la littérature asilaire, qui est principalement intime; ainsi, dans *Women of the Asylum*, Jeffrey Geller et Maxine Harris réunissent précisément quelques uns de ces récits de femmes à la première personne, qui sont restés souvent lettre morte, classés parmi les récits de cas à l'usage de l'institution psychiatrique, qui n'y croyait pas beaucoup d'ailleurs : « In fact, first-person accounts have been denounced since they achieved public notice in the mid-nineteenth century. In a pointed correspondence dated 1864, psychiatrist Isaac Ray

---

[6] M. Foucault rappelle que les premières maisons d'internement sont des structures semi-juridiques (voir par exemple : « L'Hôpital général s'apparente à aucune idée médicale. Il est une instance de l'ordre, de l'ordre monarchique et bourgeois qui s'organise en France à cette même époque. » (…) « La gestion est surtout bourgeoise » (73, 76)) avant que le discours médical ne vienne le consolider (voir chapitre « médecins et malades », et « À l'âge classique, inutile de cherche à distinguer les thérapeutiques physiques et les médications psychologiques. Pour la simple raison que la psychologie n'existe pas. » (427)).

[7] Dans son ouvrage, E. Showalter mêle à l'analyse des faits celles des textes, notamment des textes littéraires ou témoignages, voir par exemple E. Showalter, *op.cit.*, 202-203 *et passim*.

[8] N. P. Boileau, « Un Genre à part: l'autobiographie et la gynocritique », in Cl. Le Fustec et S. Marret, *La Fabrique du genre*, Rennes, PUR, 2010, 289-304.

[9] E. Showalter, *op. cit.*, 213.

[10] Voir J.-J. Lecercle, « Folie et littérature : de Foucault à Janet Frame », *La Licorne*, vol. 55, 2000, 293-304 et N. P. Boileau, « Places of Being : Janet Frame's Autobiographical Space », in a/b : Auto/biography Studies, vol.22, n°2, Winter 2007, 217-229.

warned reformer Dorothea Dix against taking the accounts of the insane as truth. »[11] Or, des œuvres comparables se sont multipliées, qui toutes reprennent le schéma de ces premiers récits où l'hôpital est un lieu d'aliénation plus qu'un lieu de soins, où une communauté se fonde moins sur la pathologie que sur l'erreur de diagnostic qui oblige ces jeunes filles à vivre cloîtrées (le choix de ce dernier adjectif n'est bien sûr pas seulement dû à la collocation)[12]. On y voit des femmes se rebeller contre l'idée qu'elles sont folles[13], surtout dans la période qui précéda les premiers mouvements féministes, tandis qu'elles observent d'un œil perplexe le spectacle absurde des autres patientes dont les symptômes sont plus ou moins proches de ce qu'on appelle la folie. Évidemment, cet article n'est que la première pierre d'une réflexion sur cette littérature et je vais m'appuyer sur un texte pour montrer comment le lieu (l'hôpital psychiatrique) est créateur d'une identité mais aussi siège d'une représentation que je qualifierais de dangereuse dès lors qu'il devient un lieu commun littéraire propre à étouffer la critique sociale plutôt qu'à la construire. Or on sait que la représentation de l'asile est propice à la critique sociale, et féministe en particulier, car les hôpitaux psychiatriques sont plutôt peuplés de femmes, comme l'indique Phyllis Chesler avec l'expression « the female career as a psychiatric patient »[14]. Le récit autobiographique de cette expérience asilaire a donc souvent pour fonction de rendre public ce qui appartenait au domaine privé ou plutôt caché, à savoir les conditions dans lesquelles les femmes sont enfermées et les motifs qui ont présidé à leur internement. En ayant voix au chapitre, les auteures femmes qui écrivent leur autobiographie cherchent ainsi à mettre en jeu la construction sociale du féminin ; Shoshana Felman explique: « mental illness is a *request for* help, a manifestation both of cultural impotence and of political castration. »[15], ce que la littérature autobiographique peut en partie réparer.

Parmi ces récits asilaires, il y eut, en 1993, *Girl, Interrupted* de Susanna Kaysen[16], œuvre qui me semble paradigmatique de cette littérature et de son rapport à *The Bell Jar* :

---

[11] J. L. Geller et M. Harris (ed.), *Women of the Asylum*, New York, Anchor Book, 1994, 6.
[12] E. Showalter cite notamment la parution de Jennifer Lawson, *In the ha-ha*, Janet Frame, *Faces in the Water*, et S. Plath, *The Bell Jar*. On peut noter la nouvelle "The Bedjacket" dans *The Lagoon and Other Stories*, Londres, Bloomsbury, 1997 (1951) qui raconte une histoire similaire d'enfermement de femmes.
[13] "(they) tried to smile when the doctor came in with the matron every morning. Their smiles said, I'm well, aren't I, I can go home for Christmas." J. Frame, "The Bedjacket", *Ibid.*, 34.
[14] Ph. Chesler, *Women and Madness*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1972, 114.
[15] S. Felman, « Women and Madness : the Critical Phallacy », *Diacritics*, 5 : 4, hiver 1975, 3.
[16] S. Kaysen, *Girl, Interrupted*, Londres, Virago, 1995.

succès de librairie immense et inattendu pour une auteure qui n'avait obtenu que des succès d'estime avec deux romans précédents, l'œuvre est immédiatement comparée à *The Bell Jar* comme l'indique la quatrième de couverture où la ressemblance devient argument de vente, dans cette phrase introductive d'un article publié dans *Time Magazine* : « Not since Sylvia Plath's *The Bell Jar* has a personal account of life in a mental hospital achieved as much popularity and acclaim as Susanna Kaysen's *Girl, Interrupted*. »[17] La ressemblance est en effet troublante, d'autant que l'hôpital où Kaysen est enfermée, McLean Hospital, est l'hôpital où Plath elle-même a séjourné[18], fournissant sûrement l'inspiration de sa représentation sous les traits du bien nommé « Belsize » dans *The Bell Jar*. L'hôpital McLean peut d'ailleurs s'enorgueillir d'une liste de patients ô combien prestigieux que Kaysen cite elle-même dans son autobiographie (Robert Lowell, Anne Sexton, Ray Charles) et qui nous est rappelée sur la quatrième de couverture : voici comment créer une filiation entre des œuvres et des auteures, qui efface l'expérience individuelle au profit d'une expérience collective. Or, c'est un monde uniquement féminin qui est représenté dans l'œuvre (« an adolescent girls' ward », GI 84-5), rappelant ainsi que le soin psychiatrique s'accompagne d'une séparation entre les sexes, laquelle est propre à créer une communauté de femmes devant s'identifier à leur nature déviante et au seul espace capable de les accueillir : en effet aucun des personnages n'a apparemment de troubles psychiatriques graves, et c'est plus l'inadaptation sociale de ces femmes qui est en jeu. Mon but ici sera d'étudier comment l'hôpital psychiatrique dans *Girl*, *Interrupted* ne peut se comprendre que comme métaphore dans un espace au centre duquel se trouve *The Bell Jar*: l'expérience s'est déroulée au même moment, c'est-à-dire dans les années 60, à l'époque de l'émergence de la psychiatrie cognitiviste centrée sur l'effacement du symptôme. Cette intertextualité est créatrice d'un espace littéraire qui, pris au pied de la lettre, pourrait bien enfermer les femmes dans un lieu commun qui affaiblit la portée contestataire de l'autobiographie-témoignage, ce qui pouvait faire dire à Elaine Showalter : « Of all these novels, Sylvia Plath's *The Bell Jar* offers the most complex account of schizophrenia as a protest against the feminine mystique of the 1950s. », concluant que : « The literature of schizophrenia would [make] Plath, among

[17] Citation extraite de la quatrième de couverture, l'auteur n'est pas cité.
[18] "Did the hospital specialize in poets and singers, or was it that poets and singers specialized in madness? […] Robert Lowell also didn't come when I was there. Sylvia Plath had come and gone." (GI, 48)

others, a heroine. »[19]

L'hôpital comme lieu de destruction/ construction du sujet féminin

Comme pour Esther, l'héroïne de *The Bell Jar*, une grave dépression amène Susanna, l'auteure-héroïne de *Girl, Interrupted*, à être internée en hôpital psychiatrique, seule période de sa vie qui sera racontée. Le lieu prévaut donc au temps dans ce récit de l'internement. Or, on a plutôt eu tendance, à la suite des auteurs eux-mêmes, à considérer le récit autobiographique comme un texte orienté par la chronologie : mémoire, passé, reconstruction d'une « histoire individuelle » pour reprendre les mots de Philippe Lejeune[20], et toutes les analyses de l'autobiographie et les théories du sujet ont considéré que l'individu était construit dans le temps plutôt que dans l'espace[21]. Contrairement à *The Bell Jar*, ce texte ne montre que l'intérieur de l'hôpital et ne donne que peu d'informations sur ce qui a précédé ou suivi dans la vie de l'auteure, comme si le sujet autobiographique était avant tout défini par son appartenance à cet espace, comme si la question n'était pas d'« être ou ne pas être » mais d'« y avoir été ou pas ». C'est à la suite d'une tentative de suicide (comme Esther) que Susanna consulte un médecin (on ne connaît pas son titre, elle l'appelle « doctor » (39)). Ce dernier, après une courte entrevue (qui fait l'objet d'un débat introspectif où Susanna se demande combien de temps il a duré réellement – 8, 39 et le chapitre « Do You Believe Him or Me? », 71-73), lui suggère d'entrer volontairement à l'hôpital pour une courte durée, … de deux ans ! « 'You spent nearly two years in a loony bin? Hmmm. When was that, exactly?' Translation: Are you still contagious? / I stopped telling people. » (GI, 125) Dès le début, l'hôpital est l'objet du récit, à travers les personnages incroyables qui le peuplent, d'autant que l'absence évidente de toute pathologie chez la narratrice-héroïne-auteure la conduit à observer de très près cet environnement qui l'entoure. En effet, s'il y a Polly, qui s'est brûlé le visage (16), Daisy, qui aime les poulets et finit par se suicider (35), Janet l'anorexique (31) ou Georgina, qui se croit moins folle que les autres (« Georgina complained about not being as crazy as those

[19] E. Showalter, 216; 219.
[20] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1975.
[21] C'est en partie la critique de S. Stanford Friedman dans *Mappings, Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998. Voir ainsi Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, *Les Écritures du moi*, tome 1, Paris, Odile Jacob, 1991 ou P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1990.

other two. » (51)), la narratrice, elle, nous confie qu'elle n'a jamais connu de décrochage avec la réalité : « Instead of seeing too much meaning, I didn't see any meaning. / But I wasn't simply going nuts, tumbling down a shaft into Wonderland. It was my misfortune – or salvation – to be at all times perfectly conscious of my misperceptions of reality. » (GI, 41) Il n'y a pas de sentiment de perplexité : « I have to admit, though, that I knew I wasn't mad. » (GI, 42) Contrairement à Alice chez Carroll, Susanna sait qu'elle hallucine. Il y a bien quelque chose qui cloche, mais ce qui cloche ne fait pas symptôme de folie, tout au plus est-il le signe d'une rébellion contre l'ordre établi : « My ambition was to negate. […] All my integrity seemed to lie in saying No. / 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. » (GI, 42) Crise d'adolescence plus que déraison, les mots choisis évoquent la vacuité du propos : répétition de « No », absence de complément d'objet, tout concourt à ce que l'objet du refus soit tu, peut-être parce qu'il est inconnu ou peut-être parce que ce qui compte pour Kaysen, c'est de souligner la nature ou la culture rebelle de la jeune fille qu'elle était. Dans *The Bell Jar* aussi, Plath se méfie de l'accusation de folie, préférant des expressions plus vagues : « I wondered why I couldn't go the whole way doing what I should any more. This made me sad and tired. » (TBJ, 27) On ne connaîtra pas le diagnostic, tandis que dans *Girl, Interrupted*, ce diagnostic est donné par l'insertion dans le texte, entre les chapitres, des feuilles du dossier médical auquel Kaysen a eu accès : Borderline Personnality Disorder (147-149), ce qui donne lieu à un chapitre explicatif sur lequel nous reviendrons.

Cependant le soin psychiatrique semble bien n'avoir aucune incidence sur l'équilibre psychologique des patientes (surtout si celles-ci ne sont qu'à moitié folles) et l'asile est d'emblée présenté comme un lieu de répression et de correction. Toute l'autobiographie de Kaysen se concentre donc sur l'hôpital comme lieu d'emprisonnement (même s'il y a quelques sorties pour aller acheter une glace ou se faire soigner une dent à Boston, 48-53 et 107-109). Tel un personnage, ce lieu est l'objet de descriptions répétées. Le chapitre « Applied Topography » propose une première approche où le témoignage de la patiente a pour but de révéler la véritable nature du lieu : « Just inside, three phone booths. Then a couple of single rooms and the living room and eat-in kitchen. This arrangement ensured a good first impression for visitors. / Once you turned the corner past the living-room, though, things changed. » (GI, 45) E. Showalter nous indique que cette stratégie par laquelle

l'hôpital dissimule sa qualité répressive derrière des atours engageants présidait déjà aux asiles victoriens :

> It was crucial that the asylum should not look like a prison. Private asylums were usually converted houses, or even stately homes, called Villa, Lodge, Grove, or Retreat. In public asylums, the apparatus of security – which had characterized the old madhouses was disguised. [22]

L'hôpital est à nouveau au cœur de descriptions dans la suite du récit (p.94 par exemple), mais ce qui frappe, c'est que d'emblée son ambivalence quant à la santé mentale des patientes est mise en avant, la description prenant des accents allégoriques. Ainsi la comparaison de l'hôpital psychiatrique à une prison semble une figure déjà connue quand les premières lignes du chapitre indiquent : « Two locked doors with a five-foot space between them where you had to stand while the nurse relocked the first door and unlocked the second. » (GI, 45), évoquant les fenêtres à barreaux de Belsize dans *The Bell Jar*. Cette description rappelle l'origine de l'enfermement des fous tel qu'il est analysé par Michel Foucault : « l'Hôpital général n'est pas un établissement médical. Il est plutôt une structure semi-juridique, une sorte d'entité administrative [...]. L'Hôpital général ne s'apparente à aucune idée médicale. Il est une instance de l'ordre, de l'ordre monarchique et bourgeois qui s'organise en France à cette même époque. »[23] Ainsi, l'organisation savante de l'espace est-elle propre à surveiller ou punir (GI, 46-47) plutôt qu'à soigner : « Every window on Alcatraz has a view of San Francisco. » (GI, 6) Le recours à la métaphore, ici Alcatraz, une prison américaine de haute sécurité, évoque le passage apparemment non problématique de l'hospitalité soignante de l'asile à son seul souci de correction. Le lieu où le sujet se retrouve est d'emblée aliénant, « emprisonnant », ce qui nous permet de comprendre à deux niveaux l'interrogation de Susanna face à son internement non motivé par des raisons médicales : « I wasn't a danger to society? » (qui rappelle étrangement : « I wondered what terrible thing it was that I had done? » (TBJ, 138)) Comme si c'était déjà une figure connue, l'hôpital n'a jamais bénéficié de sa caution de soin, contrairement à sa représentation dans *The Bell Jar* : il est d'emblée perçu comme une punition pour un sujet féminin dépossédé de lui-même.

---

[22] E. Showalter, *op.cit.*, 35.
[23] M. Foucault, *op.cit.*, 73.

Face à cet appareil répressif, on pourrait penser que le sujet se sent opprimé, provoquant la recherche forcenée de la liberté, comme Lisa, un des personnages, qui s'y emploie périodiquement. Mais paradoxalement, cet enfermement est aussi nécessaire, car il est protecteur :

> 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.
> The hospital shielded us from all sorts of things. (GI, 94)

Dans *The Bell Jar* aussi, l'hôpital était un lieu protecteur dans lequel Esther pouvait refuser la visite de sa mère et d'autres, qu'elle détestait. Ce refuge évoque aussi l'expression de Frame dans son autobiographie, « a trap is also a refuge »[24]. Susanna Kaysen ne laisse cependant rien au hasard de la lecture et au lieu de commencer par une description objective de l'hôpital, elle préfère s'attarder sur sa signification comme système d'oppression paradoxalement propice à une construction du sujet :

> 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.
> 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. (GI, 94)

Dans ce passage, Kaysen joue de l'ambiguïté de ce lieu qui prive de liberté pour que les patientes en retrouvent un semblant, mais tout ceci est dominé par l'évidence (« of course ») et exprimé comme une vérité générale : la nudité, signe d'une transparence radicale aux yeux de l'autre, qui découvre le squelette du sujet (« the bare bones of our selves »), évoque la fragilité d'un être dépecé, sacrifié sur l'autel de la bonne société, mais aussi la possibilité de couvrir ce corps d'un nouvel habit qui siéra mieux à l'individu. L'hôpital, et son enfermement aliénant, serait donc peut-être le prix à payer pour consolider l'individu. D'ailleurs, ce passage est immédiatement suivi d'une explication sur les tarifs que pratique l'institution pour assurer à ces jeunes filles qu'elles ne seront pas relâchées dans la

[24] Janet Frame, *An Autobiography*, Londres, The Women's Press, 1990, 213.

rue toutes nues : « If our families stopped paying, we stopped staying and were put naked into a world we didn't know how to live in anymore. » (GI, 95). On remarque premièrement que le monde extérieur est redouté, signe que l'hôpital n'est pas le seul lieu de destruction et qu'à tout le moins il cache aux yeux des autres les faiblesses du sujet. Deuxièmement, l'interprétation de « a world we didn't know how to live in anymore » est incertaine, car on pourrait penser qu'il s'agit de la cause ou de la conséquence de l'internement. Troisièmement, cette description de l'hôpital intervient au milieu de l'œuvre, après que l'institution a été décrite par le menu, des rondes des infirmières (chapitre « Checks »), aux couverts en plastiques de la cantine, de la description du personnel (« Keepers ») à celle des fenêtres et autres mesures de sécurité (« Security Screens »). Or, cette stratégie a précisément eu tendance à effacer le sujet, l'individu qui se raconte, pour le faire entrer dans une communauté. On notera la présence incroyable pour une œuvre autobiographique du pronom « We ». Si Lisa « always called the hospital 'this place' » (GI, 80), Susanna ose l'utilisation de « our hospital » (GI, 56), où le pronom possessif, presque affectueux, est aussi le signe d'une appartenance communautaire. Cet hôpital devient bientôt « home » après qu'elle a rendu visite à l'une de ses camarades ayant été déplacée vers un service plus dur encore, un « quartier de haute surveillance » : « The ugly living-room, the bedrooms stuffed with bureaus and chairs and blankets and pillows, an aide leaning out of the nursing station talking to Polly, the white chalk in its dish below the black board waiting for us to sign ourselves in: home again. » (GI, 115)

Les patientes sont-elles victimes d'un syndrome de Stockholm ? Plus sérieusement, il semble en effet que l'hôpital, lieu de vie, soit aussi métaphore dans laquelle ces jeunes femmes enfermées, et Susanna au premier chef, trouvent la possibilité d'une identité, au sens d'une communauté de femmes ayant les mêmes problèmes et le même environnement : l'hôpital est leur lieu commun, ce sur quoi Kaysen attire notre attention en évoquant l'adresse de l'asile : « The hospital had an address, 115 Mill Street. This was to provide some cover if one of us were well enough to apply for a job while still incarcerated. It gave about as much protection as 1600 Pennsylvania Avenue would have. » (GI, 123) Comparant avec humour cette adresse à celle de la maison Blanche, Kaysen, comme souvent, présente les détails qui vont dans le sens de sa démonstration, témoignant de l'inanité de cette couverture, mais aussi de sa fonction d'identification.

L'hôpital comme lieu commun

D'emblée, l'hôpital est le héros du récit, mais il n'a d'existence que métaphorique : il est lieu de punition, de mauvais traitements et de soins inadaptés mais ici nul besoin d'en faire la démonstration. Surtout il est le lieu d'une prise de pouvoir, malgré les quelques victimes qu'il ne parvient pas à rétablir (plusieurs suicides ont tout de même lieu). Il y a donc un décalage avec la démonstration de *The Bell Jar* : les différentes institutions dans lesquelles Esther se retrouve sont en effet des lieux d'enfermement qui faillissent à leur fonction de soins, mais ce n'est qu'à la faveur d'une réflexion personnelle de son personnage que Plath met en scène cette interprétation. Chez Kaysen, le lieu est déjà un lieu commun au point que toute la description est orientée par ce savoir qui précède le texte. Susan Sontag explique : « [I]t is hardly possible to take up one's residence in the kingdom of the ill unprejudiced by the lurid metaphors with which it has been landscaped. »[25] Alors qu'Esther est seule face à quelques patientes isolées, ce sont les lieux communs qui constituent d'emblée les lieux de vie de Susanna, comme si Kaysen voulait en faire le lieu d'une communauté. On saura peu de choses sur son expérience personnelle, en revanche, ce récit s'inscrit dans un collectif qui est peut-être aussi la cause de son énorme succès. Ainsi, lorsque Lisa, après une énième tentative de fugue, est ramenée à l'hôpital, la surveillance du personnel est accrue et le traitement de la patiente renforcé, ce qui affecte la vie de la communauté :

> I asked Lisa if they were giving her something, but she wouldn't look at me.
> And this way we all passed through a month or two, Lisa and the catatonics in the TV room, Polly walking like a motorized corpse, Cynthia crying after electroshock ('I'm not sad,' she explained to me, 'but I can't help crying'), and me and Georgina in our double suite. We were considered the healthiest. [...]
> We had a good summer, and Lisa told us lots of stories about what she'd done those three days she was free. (GI, 23)

S'il n'y avait pas cette référence à un traitement, on pourrait croire qu'il s'agit ici d'un récit de camp de vacances ou de pensionnat (« where do you think you are, anyhow? A boarding school? », explique ainsi Susanna à une infirmière nouvellement arrivée dans le service (GI, 23)). Confidences, habitudes, groupes d'affinités, anecdotes, tout évoque l'atmosphère conviviale d'un groupe de jeunes filles vivant ensemble, ce que le « we all » vient renforcer.

[25] S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and the Metaphor*, New York, Anchor Book, 1990 (1977/ 1989), 3-4.

C'est d'ailleurs une litanie qui ne laisse pas d'évoquer la performance de l'identité mais sur son versant jugé pathologique, à l'instar de cet « acting out » que l'infirmière leur enjoint de cesser : « But there we were, and we were their six lunatics, so we behaved like lunatics. / None of us did anything unusual. We just kept doing whatever we did back on the Ward. Muttering, snarling, crying. […] 'Stop acting out', the nurse would say. » (GI, 51) Outre l'humour de ce passage, qui vient principalement de la parataxe, cette juxtaposition des phrases et d'expressions qui veut faire passer pour normal ce qui bien sûr relève plutôt de signes de non-conformisme social (les pleurs, les grondements, les grommellements), on remarque que le personnel (féminin) et les patientes s'unissent dans une même communauté où une autre référence sert de fondation au jeu identitaire sur lequel d'ailleurs il ne faut pas se méprendre : il ne s'agit pas ici de voir dans le terme « act » l'idée d'une invention. La performance est la loi du genre: « We didn't blame them for trying, and they didn't blame us for being ourselves. It was all we had – the truth – and the nurses knew it. » (GI, 51) La lucidité de Susanna est suspecte. Bien que le récit se déploie sans savoir rétrospectif, ou en tout cas en tentant comme dans *The Bell Jar* de retrouver l'incrédulité initiale de la jeune fille de l'époque, l'insertion dans le texte de son dossier médical, auquel elle a eu accès après une bataille juridique, mais qu'elle ne commente pas, tend à indiquer que Kaysen cherche à démontrer quelque chose qui dépasse le cadre de son expérience personnelle. Il s'agirait plutôt d'une forme d'enquête ayant valeur édifiante pour tous, où Susanna devient un archétype.

Car en effet le texte est parsemé de vérités générales qui contredisent son insécurité psychique initiale, cause de son internement, et sa perplexité face à l'efficacité de cette institution. L'hôpital devient finalement l'antichambre sociale où les masques tombent : « Was everybody seeing this stuff and acting as though they weren't? Was insanity just a matter of dropping the act? » (GI, 41) Cette réflexion intervient au début de l'œuvre, de manière quasi programmatique, si bien qu'on ne sait pas par la suite si le récit n'est pas là uniquement pour confirmer cette hypothèse plutôt que pour témoigner d'une expérience intime et personnelle qui, par l'écriture, serait portée au regard de tous. (L'humour du texte vient sûrement de ces rares décalages où la narratrice semble ne pas savoir ce qui lui est arrivé, comme lorsqu'elle tente de se suicider et s'étonne au réveil que la seule chose qui ait changé c'est qu'elle n'aime plus la viande : « The only odd thing was that suddenly I was a

vegetarian. » (GI, 38))

De fait, Kaysen met un point d'honneur à ne pas faire de son récit une expérience singulière. Ce qui marque la voix narrative de *Girl, Interrupted*, c'est le même ton incrédule, sans affect, qui semble rendre et l'appareil de contrôle psychiatrique et la folie absurdes. Le style de Kaysen est marqué par la même parataxe que celle de Plath, le même humour inapproprié, soutenu ici par un style relativement vulgaire et fortement oralisé, qui nous donne le sentiment d'entrer directement dans la tête d'une jeune fille de dix-huit ans. Apparemment, aucun savoir autobiographique, entendu ici au sens d'introspectif, n'a permis de ramener cette expérience du côté du sens. Ce dernier fait radicalement défaut dans *The Bell Jar*, même à la fin lorsque Esther quitte l'enceinte de l'hôpital : « How did I know that someday – at college, in Europe, somewhere, anywhere – the bell jar, with its stifling distortions, wouldn't descend again ? » (TBJ, 230) Chez Kaysen aussi, ce style détaché vis-à-vis de la réalité crée un décalage, parfois drôle :

> One girl among us had set herself on fire. She used gasoline. She was too young to drive at the time. I wondered how she'd gotten hold of it. Had she walked to her neighbourhood garage and told them her father's car had run out of gas? I couldn't look at her without thinking about it. (GI, 16)

Ce passage se lit presque comme un pastiche de Plath, par exemple dans l'épisode des allumettes volées au Dr Nolan ou quand elle ne parvient pas à se pendre. Car c'est en fait surtout dans le récit du suicide que le rapprochement entre les deux textes est le plus visible et permet de mieux appréhender ce léger décalage entre l'écriture autobiographique propre à déclencher une réflexion et l'écriture autobiographique pré-réfléchie. La persona Esther n'acquiert de vie qu'au moment où elle s'apprête à mourir réellement et non plus symboliquement, ce qui n'est pas étonnant chez Plath qui, dans « Lady Lazarus », évoque la mort comme une renaissance : « I have done it again. »[26] Le récit du suicide est construit sur un jeu d'oppositions entre le sursaut de vie que la mécanique du passage à l'acte entraîne et les implications morales et mortifères de ce que la narration s'attache à décrire. Esther y apparaît comme un personnage grotesque et pathétique, courant d'une pièce à l'autre avec

[26] Pour une analyse plus précise de ce passage, voir Nicolas P. Boileau, « Voir le réel en face et en rire : *Moments of Being* de Virginia Woolf et *The Bell Jar* de *Sylvia Plath »,* communication au colloque international de l'Université de Bourgogne, juin 2008, « Les Humeurs de l'humour » in Marianne Camus (dir.), *Création au féminin*, volume 4 : Les Humeurs de l'humour, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, "Kaléidoscopes", 2010, 73-86.

la corde autour du cou, ce qui déclenche non seulement un rire jaune chez le lecteur, mais également une réflexion sur la supériorité supposée d'une vie qui apparaît, sous le style ironique de Plath, bien fade face à la mort.

À première vue, le récit de Kaysen fait la part belle à la même désaffection, au même regard désabusé sur la réalité et la même attention aux détails techniques plutôt qu'aux implications métaphysiques du geste :

> I had an inspiration once. I woke up one morning and I knew that today I had to swallow fifty aspirins. It was my task: my job for the day. I lined them up on my desk and took them one by one, counting. […] Fifty aspirins is a lot of aspirin, but going onto the street and fainting is like putting the gun back in the drawer. (GI, 17)

Les deux femmes auraient-elles simplement connu des expériences identiques ? Peut-être. Mais, contrairement à Plath qui récupère les clichés du suicide pour écrire le sien, Kaysen semble s'ériger en experte, au-delà de sa tentative à elle, capable de juger la valeur des tentatives de suicide d'autrui, tandis que le récit de sa tentative à elle est réduit au minimum :

> Who had the courage to burn herself? Twenty aspirin, a little slit alongside the veins of the arm, maybe even a bad half hour standing on a roof: We've all had those. And somewhat more dangerous things, like putting a gun in your mouth. But you put it there, you taste it, it's cold and greasy, your finger is on the trigger, and you find that a whole world lies between this moment and the moment you've been planning, when you'll pull the trigger. (GI, 17)

On remarque comment le « nous » solidaire devient un « you » paternaliste, dans un passage certes empreint d'humour – la narratrice s'amuse de l'expérience commune des tentatives de suicide, véritable actes de genre de la crise d'adolescence : si cette réflexion est le résultat de son admiration pour celle qui a osé « s'enflammer », c'est aussi un passage qui pourrait être extrait d'une version perverse des « self-help books », où l'on compare la meilleure façon de se tuer. Réduits à des formules lapidaires et cliché, ces modes opératoires du bon suicide sont aussi banalisés, trivialisés, transformés en *topoi*. Le registre de langue de Kaysen prend alors tout son sens, lui qui est empreint de *topoi* langagiers (« maybe even », « a whole world », etc.) jusqu'à la conclusion de ce paragraphe : « The world defeats you. You put the gun back in the drawer. You'll have to find another way. »

(GI, 17) Ces expressions toutes faites, prêtes-à-porter, sont la base de l'écriture de Kaysen, donnant le sentiment d'une grande « plathitude », pour reprendre un jeu de mots cher aux critiques de Plath : mais le pastiche est inopérant car Plath construisait avec Esther et ce style remarquablement décalé une fiction du moi propre à déclencher une réflexion sur le féminin, alors que Kaysen reprend ici avec le même ton ce qui a déjà était dit dans les mêmes termes.

L'hôpital comme espace littéraire

The Bell Jar continue en effet d'être une référence à la fois pour les critiques, une sorte de modèle du genre, mais aussi pour les auteures contemporaines, comme si la narration de l'expérience personnelle devait d'abord en passer par le récit paradigmatique de cette expérience. Aussi Fiona Shaw, une auteure anglaise, écrit-elle dans son autobiographie sur sa dépression post-partum :

> I had to return to *The Bell Jar*, not because I particularly identify with Plath's heroine Esther or with Plath herself, but because Plath, or her book (it's hard to know which or both), has become such an archetype, such a loaded figure. How could any English-speaking woman writer consider mental illness, mental hospital, ECT, the language of despair, without at least curtseying briefly to Sylvia Plath?[27]

Bien que Fiona Shaw reconnaisse que le roman autobiographique de Plath ne ressemble pas à son expérience personnelle, elle prend acte de l'existence de cet espace littéraire dont la tête de pont serait l'œuvre autobiographique de Plath. Cet espace littéraire peut se comprendre comme le signe de la présence de cette « métaphore de la maladie » telle qu'elle est analysée par Sontag, même si celle-ci s'intéresse plus aux maladies du corps qu'aux maladies de l'âme. La schizophrénie, ou les tentatives de suicide dans l'Amérique puritaine des années soixante peuvent être apparentées aux mêmes mécanismes de « métaphorisation » en raison de l'insondable origine du désordre psychique et de la responsabilité supposée du sujet. Sous l'influence du cognitivisme, qui s'attache à résorber le symptôme, la psychiatrie efface le sujet au profit d'une interprétation commune des troubles psychiques, quasi mécanique, que les récits autobiographiques devraient soit

[27] F. Shaw, *Out of Me*, Londres, Virago, 2001 (1997), 193.

dénoncer ouvertement, soit indirectement par leur construction fictionnelle. Si l'entre-deux guerres avait amené l'institution à se remettre en question sur les problèmes liés à l'internement, selon Jeffrey Geller et Maxine Harris : « The conclusion of the psychiatrists who identified the syndrome of institutionalization was similar to the criticism leveled by women inmates over the years – namely that institutions promoted conformity and actually worked against the free expression of an individual's healthy personality. »[28], celle-ci n'a pas su muter suffisamment pour que cette conformité ne continue pas d'être associée à la question plus épineuse encore de l'identité féminine.

Le récit autobiographique de Kaysen parle d'évidence. Il est conforme au modèle, à tel point que certains passages semblent avoir déjà été écrits. Kaysen, comme d'autres autobiographes, évoque certaines lectures, mais surtout certains passages de son texte sont directement tirés de documents qu'elle cite : le chapitre « Borderline Personality Disorder » est extrait de *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3d edition, revised (1987), 346-47, 147. Elle emprunte ainsi ostensiblement les chemins balisés de la fiction, ici médicale, quitte à se contredire, car tout son texte par ailleurs tente de montrer qu'il n'y avait pas de troubles. Kaysen utilise ces multiples références comme la base de son travail de reconstruction propre au récit de soi, et notamment les comptes rendus de ses thérapeutes qu'on peut lire. Son texte laisse ces documents à l'appréciation de son lecteur, mais ceux-ci lui permettent de développer des vérités générales, comme si l'expérience personnelle était écrasée sous le poids de ce savoir de seconde main et que le lieu de l'hôpital n'était plus pour elle qu'une figure parmi d'autres pour évoquer le malaise des jeunes filles américaines : « People ask, How did you get in there? What they really want to know is if they are likely to end up in there as well. I can't answer the real question. All I can tell them is, It's easy. » (GI, 5) Expérience qui pourrait être partagée par tous, (« worlds of the insane, the criminals, the crippled, the dying, perhaps of the dead as well. » (GI, 5) où d'ailleurs tous sont égaux. Le récit de cette expérience risque peut-être de se confondre avec la métaphore éculée de la maladie comme menace contre l'ordre établi. Or Kaysen, contrairement à la voix plathienne pleine de revendications et d'aigreur – on le lui a assez reproché - ne se rebelle pas contre cette situation, mais ne fait que la rapporter en tant

[28] Jeffrey Geller et Maxine Harris, *op.cit.*, 262.

qu'experte.

> 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 coold head, both of which are usually incompatible with the suicidal state of mind. (GI, 36)

Voilà le genre de propos que tout un chacun peut se retrouver à contredire, car rien ne dit que le suicide, sa tentative, sa réussite ou son échec, ne puisse être ramené à quelques invariants : il ne manque plus que la référence au courage formidable de ceux qui passent à l'acte pour que le cliché soit total. On note surtout le style de ce passage : l'épanorthose, commune dans la langue orale, tout comme la reprise à l'initiale de la coordination AND, indiquent le registre de cette langue, elle aussi commune, qui n'emprunte que des lieux communs. Là où Plath construisait sur une langue commune le récit personnel d'une jeune fille en proie à une interrogation sur l'accusation de folie qui pouvait trouver un écho dans le collectif, Kaysen se trouve déjà dans le collectif, évoquant son cas comme une illustration de ce qui a déjà été écrit :

> The motive is paramount. Without a strong motive, you're sunk.
> My motives were weak: an American-history paper I didn't want to write and the question I'd asked months earlier, Why not kill myself? Dead, I wouldn't have to write the paper. Or would I have to keep debating the question.
> The debate was wearing me out. 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. (GI, 36-37)

Cet humour corrosif et malvenu rappelle celui de *The Bell Jar*, mais je voudrais insister sur le fait qu'il n'est pas dirigé contre la narratrice ou contre la société. C'est plutôt un humour désabusé à propos d'une question, le suicide, dont l'auteure semble avoir fait le tour. Le point de vue personnel semble pour autant s'effacer, et rapidement Kaysen cherche une universalisation qui s'appuie sur des recherches et des lectures variées sur la question : ce texte a été publié près de trente-deux ans après l'expérience qui a été vécue et visiblement la stratégie consiste à rendre le texte conforme aux autres récits d'internement, fondant ici une communauté sur un conformisme qui pourrait bien être aliénant pour l'écriture des femmes. Au lieu de jouer avec la fiction, conçue ici comme construction du récit personnel, Kaysen simule le vrai (dialogue, vulgarité, vacuité des échanges (98-99)), ce qui la place

irrémédiablement dans le faux. La folie, dans cet univers trop connu, devient donc une petite farce sans importance (voir la blague sur la glace (p.110)) qui est tout au plus une période de latence avant que le sujet ne se prenne en main : « My one-and-a-half year sentence was running out and it was time to plan my future. I was nearing twenty. » (131) Dans ce territoire littéraire aux frontières que Kaysen veut clairement établies, l'hôpital psychiatrique n'est qu'une étape dans un Bildungsroman tout tracé, là où le roman autobiographique de Plath laissait la porte ouverte à l'inconnu de l'avenir, et son suicide bien réel montrera la fragilité de l'ouverture au possible de la fin.

Loin d'utiliser le lieu de l'hôpital comme siège d'une ouverture au public de l'espace privé (rôle dévolu à l'autobiographie), cette œuvre autobiographique emprunte les sentiers battus d'une fiction qui risquerait sans doute de confiner à nouveau l'écriture féminine dans une littérature très codée, où le déballage du moi est autorisé, et ne surprend plus. Seule la vacuité et la vulgarité de certaines scènes pourraient peut-être avoir pour fonction de choquer : l'œuvre est principalement dialogique, fondée sur les échanges entre les jeunes filles, absurdes, vulgaires ou communs (98-99). La figure de la jeune fille dépressive, et peut-être folle, placée sous l'égide contraignante, mais pas soignante, de l'institution psychiatrique, devient donc une figure représentative d'une époque où, face au délitement des certitudes, l'approche scientifique de la psychiatrie échoue à redonner corps et identité aux patientes, là où la littérature y parvient. Visiblement, Kaysen a pu construire son récit sur ces chemins déjà empruntés, utilisant les vérités générales pour donner du sens là où il continuait à manquer : « Insanity comes in two basic varieties: slow and fast. » (GI, 75) explique-t-elle dans un chapitre qui s'achève ainsi : « 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 meddle of self-hatred themes. » (GI, 78) Les vérités générales sur l'hôpital et donc sur la maladie mentale permettent de récupérer ce qui fait encore énigme concernant l'expérience intime du sujet[29].

[29] La version filmique de ce récit autobiographique a bien compris l'importance de l'hôpital psychiatrique mais elle en a fait une version féminine de *One Flew Over a Cuckoo's Nest* où la folie est traitée comme unique insoumission.