



**HAL**  
open science

**Le Spleen Féminin : représentation du personnage féminin dépressif dans Arlington Park de Rachel Cusk, Asylum de Patrick McGrath et The Hours de Michael Cunningham**

Maria Luna Aillaud

► **To cite this version:**

Maria Luna Aillaud. Le Spleen Féminin : représentation du personnage féminin dépressif dans Arlington Park de Rachel Cusk, Asylum de Patrick McGrath et The Hours de Michael Cunningham. Littératures. 2022. dumas-04543254

**HAL Id: dumas-04543254**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04543254>**

Submitted on 12 Apr 2024

**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.

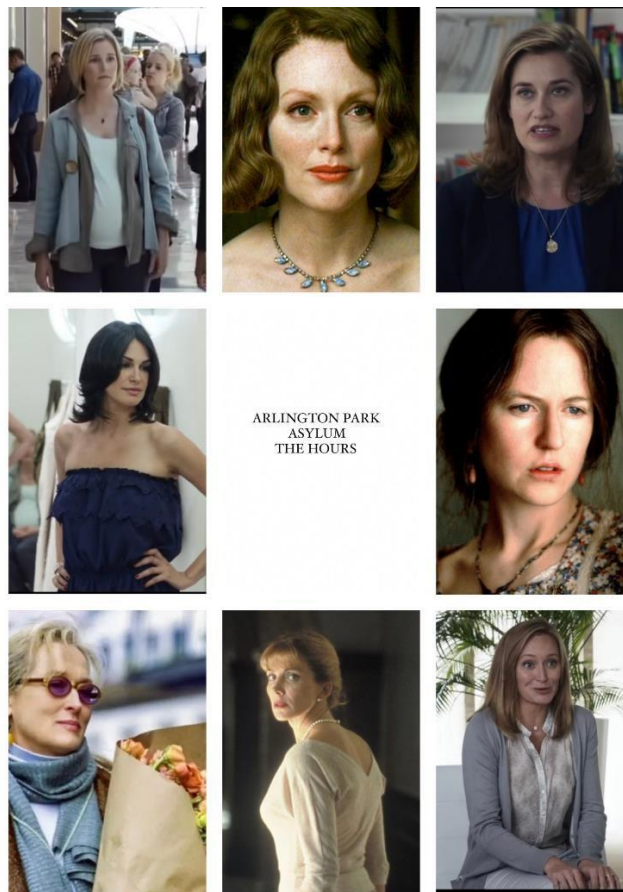
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Département d'Etudes du Monde Anglophone (DEMA)

**Le Spleen Féminin : représentation du personnage féminin dépressif dans  
*Arlington Park* de Rachel Cusk, *Asylum* de Patrick McGrath et *The Hours*  
de Michael Cunningham.**



Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de

Master Etudes Culturelles du Monde Anglophone

Par Maria Luna AILLAUD

Sous la direction de Pr. Nicolas Pierre BOILEAU

2022



**Le Spleen Féminin : Représentation du personnage féminin dépressif dans  
*The Hours* de Michael Cunningham, *Asylum* de Patrick McGrath, et  
*Arlington Park* de Rachel Cusk**

## Table des matières

Remerciements .....	6
Introduction .....	7
<b>I. <u>LE MAL DU SIECLE ET LA DEPRESSION DES ANNEES 1960-2000</u>.....</b>	<b>14</b>
<b>1. <u>Le mal du siècle Romantique</u>.....</b>	<b>14</b>
1.1 <u>Romantisme et Spleen masculins</u> .....	14
1.2 <u>Entre mal du siècle et fin de siècle</u> .....	19
<b>2. <u>L'avènement de la dépression au XX<sup>ème</sup> siècle</u>.....</b>	<b>21</b>
2.1 <u>Normalisation de la mélancolie</u> .....	21
2.2 <u>Un nouveau visage de la santé mentale</u> .....	24
<b>3. <u>Dépression et genre</u>.....</b>	<b>27</b>
3.1 <u>Hommes sains vs Femmes folles</u> .....	27
3.2 <u>« The madwoman in the attic », « in the kitchen » et « next door »</u> .....	30
<b>II. <u>LE MAL DE VIVRE : LA DEPRESSION COMME CONSEQUENCE D'UNE INADAPTATION SOCIALE FEMININE</u>.....</b>	<b>36</b>
<b>1. <u>Des femmes dans une société patriarcale</u>.....</b>	<b>36</b>
1.1 <u>L'identité prédéfinie : statut marital et maternel</u> .....	36
1.2 <u>Persona : Le masque social</u> .....	39
<b>2. <u>L'identité sociale (patriarcale) : entre doute et rejet</u>.....</b>	<b>45</b>
2.1 <u>Désordre du récit et confusion identitaire</u> .....	45
2.2 <u>La crise de sens</u> .....	49
2.3 <u>L'impossibilité d'être femme</u> .....	53
<b>3. <u>Les personnages féminins sont-ils réellement malades ?</u> .....</b>	<b>60</b>
3.1 <u>Performance de genre et stéréotype</u> .....	60
3.2 <u>Littérature et écriture féminines</u> .....	62
3.3 <u>L'échec du soin et de la psychiatrie</u> .....	65

<b>III. <u>LE MAL DU LIEU : CONSTRUCTION OU DESTRUCTION DU</u></b>	
<b><u>PERSONNAGE FEMININ ?</u></b> .....	<b>69</b>
<b>1. <u>Internement : l'hôpital psychiatrique</u></b> .....	<b>69</b>
1.1 <u>La représentation de l'institution asilaire</u> .....	69
1.2 <u>Un lieu propre au féminin ?</u> .....	74
<b>2. <u>Enclavement : la banlieue</u></b> .....	<b>80</b>
2.1 <u>La banlieue : une prison dorée</u> .....	80
2.2 <u>Communauté vs Individualité</u> .....	84
2.3 <u>La découverte de l'ennui : identification au vide</u> .....	91
<b>3. <u>Enfermement : le foyer</u></b> .....	<b>97</b>
3.1 <u>« The angel in the house » : la sphère privée vouée au ménage</u> .....	97
3.2 <u>Le rôle de « femme au foyer » et son impact psychologique</u> .....	102
3.3 <u>Est-il possible de trouver « une chambre à soi » ?</u> .....	104
<u>Conclusion</u> .....	112
<u>Bibliographie</u> .....	116

## Remerciements

Je voudrais avant tout remercier mon directeur de mémoire, Pr. Nicolas Pierre Boileau, qui suit déjà mon travail depuis deux ans. Vos conseils, vos corrections, et votre patience m'ont été d'une grande aide. Je me sens particulièrement chanceuse d'avoir eu un directeur si compréhensif durant cette année difficile où ma rédaction a été retardée.

Merci également de m'avoir parlé du poste d'assistante de langue française au Wellesley College et de m'avoir écrit une lettre de recommandation en 24 heures pour que je l'obtienne. Ce travail et cet environnement m'apportent énormément chaque jour, et c'est grâce à vous.

Je souhaite remercier Pr Sébastien Lefait d'avoir accepté, pour la seconde année, de siéger à ma soutenance. Vos mots de l'an passé ont été précieux, encourageants, et j'ai fait de mon mieux pour m'en imprégner.

I also feel beyond delighted to have been assisted by Karen Storz, research, and instruction librarian at Wellesley College, who helped me find resources at the Clapp Library.

Merci à mes amies Lola, Priscilla et Gizelle pour leur soutien quotidien. Merci à Emma pour sa bibliographie sur la folie et les troubles mentaux. Merci infiniment à Padivoria d'avoir relu chaque page et de m'avoir épaulée au moment où il m'était devenu presque impossible d'écrire les dernières lignes de conclusion.

Enfin, je souhaiterais remercier celui que j'aurai bientôt la chance d'appeler mon mari, Lucas, pour son aide dans chaque étape de ce mémoire, et de cette vie.

## Introduction

En décembre 1985, l'éminent romancier William Styron, au plus profond d'une grave dépression, se retrouve à la croisée des chemins. Sur le point de se donner la mort, il choisit finalement de se faire soigner. Après sept semaines dans un service psychiatrique, l'auteur revient au monde avec une volonté de vivre. Des contours de l'angoisse intime aux récits psychiatriques, culturels et épidémiologiques, il semble y avoir un besoin de rendre compte de la dépression. A ce titre, Styron raconte finalement son expérience dans *Darkness Visible*, une œuvre au grand retentissement qui fait réfléchir à l'intérêt de raconter et de lire la dépression. Avec la littérature, la dépression passe de maladie à « objet culturel » aussi omniprésent que la mélancolie l'avait été précédemment à travers les écrits de poètes tels que John Keats et Samuel T. Coleridge. Baudelaire lui, abordait le Spleen, un terme plus littéraire que psychiatrique, qui se présente comme un outil pour définir le mal-être identifié. Le Spleen est désormais un jalon de l'Histoire littéraire et au fil des années, les auteurs se sont appuyés sur cet imaginaire : il y a donc un sous-texte où le Spleen est la référence.

Aux XX<sup>ème</sup> et début du XIX<sup>ème</sup> siècles, la littérature semble en effet revenir au Spleen à travers des questions reproduisant des phénomènes de fin de siècle. Ainsi, il ne s'agit non pas de la décadence mais d'une déchéance, d'un sentiment de dépression qui accompagne la fin d'une ère. Cette littérature du XX<sup>ème</sup> siècle permet de revenir aux origines et grandes représentations de la dépression au cours des siècles, et les comparaisons entre dépression, spleen et mélancolie en psychiatrie. Ainsi, il nous semble important de décliner les différentes appellations de la tristesse, du mal de vivre, qui ont lentement donné place au terme de « dépression ».

Dans le dictionnaire, la dépression est premièrement décrite comme « l'abaissement d'une surface, enfoncement, creux ». En second lieu, elle correspond à la « diminution de l'activité économique pouvant déboucher sur une crise, chute des cours ». Et enfin, ce n'est que la troisième définition qui caractérise la dépression comme étant un « état pathologique marqué par une tristesse avec douleur morale, une perte de l'estime de soi, un ralentissement psychomoteur »<sup>1</sup>. A cet égard, il faudra plusieurs années pour que la dépression ne soit

---

<sup>1</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dépression/23913>



considérée comme une maladie, jusqu'à ce qu'elle ne devienne « le trouble psychiatrique par excellence de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle » (Busfield 90).

Alors même que le terme « dépression » n'est pas encore utilisé, en premier lieu, c'est la mélancolie qui fait l'objet d'une nosographie. Dans le dictionnaire, la mélancolie est définie comme un « état de dépression, de tristesse vague, de dégoût de la vie, propension habituelle au pessimisme » puis comme le « caractéristique dominante de ce qui inspire la tristesse » et enfin comme une « dépression intense caractérisée par un ralentissement psychomoteur, une tristesse avec douleur morale et idées de suicide, constituant l'une des phases du trouble bipolaire » <sup>2</sup>. Il y a donc un rapprochement direct entre mélancolie et maladie mentale, rapprochement qui avait été fait, d'une certaine manière, par le père de la médecine, Hippocrate, à travers la théorie des humeurs qui faisait un lien direct entre le corps et le mental puisque la mélancolie, entre autres, était considérée comme une véritable maladie à traiter. Donc, la mélancolie serait en quelques sortes une dépression version moderne.

En parallèle de la médecine, au XIX<sup>ème</sup> siècle, la mélancolie s'exprime avec force dans la littérature. Elle est souvent attribuée aux Romantiques, qui la nommaient « Mal du Siècle » pour exprimer des sensibilités individuelles mais aussi une période politique complexe en France. Ce mythe littéraire perdure également à travers la construction d'une autre figure mythologique, le poète maudit (selon l'expression inventée par Verlaine) et à l'aune de laquelle on qualifiera, à posteriori, des poètes comme Musset à la vie brève et malheureuse. Ainsi, après l'échec des révolutions de 1830 et 1848, certains poètes romantiques se tournent vers une écriture repliée sur le « je » et les souffrances. A cette image, la notion de Spleen incarnée par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857) est un autre avatar de ce mal du siècle romantique qui irrigue tout le XIX<sup>ème</sup> siècle. Le spleen devient même une expression moderne de la mélancolie. Ce mot anglais est d'ailleurs défini dans le dictionnaire comme une « mélancolie sans cause précise » <sup>3</sup>, et dérive du grec ancien σπλήν, *splên*, qui signifie la rate, rappelant ainsi la théorie des humeurs selon laquelle la bile noire provenant de la rate serait responsable d'un caractère mélancolique. Le « mal du siècle » romantique, nous le verrons, se retrouve également dans la littérature anglophone, et ainsi, « jamais auparavant le mal de vivre n'avait fait une telle unanimité » (Minois 285).

---

<sup>2</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mélancolie/50268>

<sup>3</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spleen/74273>

Au XX<sup>ème</sup> siècle, le nouveau mal du siècle est la dépression, en témoignent les nombreux articles de l'époque qui la définissent comme tel. Entre 1965 et 1970, la dépression devient une réalité du quotidien de la médecine générale, elle se socialise et enfin, « la vie psychique sort de son obscur halo » (Ehrenberg 189). En 1988, une nouvelle représentation de la folie apparaît avec la mise en marché du Prozac, nouvel espoir de guérir le mal intérieur (Si la mélancolie est un trouble incurable psychiatrique, la dépression est un trouble antisocial médicamenté). Ce médicament attire une attention médiatique sans précédent par rapport à d'autres psychos pharmaceutiques, et cela se reflète (ou est alimenté) par des romans qui s'intéressent de plus en plus à la dépression et aux maladies mentales en général. A ce titre, le corpus de ce mémoire est composé de *The Hours* (1998) écrit par Michael Cunningham, *Asylum* (1996) écrit par Patrick McGrath, et *Arlington Park* (2006) écrit par Rachel Cusk. Nous étudierons aussi les adaptations cinématographiques. Le bornage temporel de ce mémoire, qui se situe entre les années 1990 et les années 2010, permet de mettre en avant la fin de siècle, et même la fin du monde (peut-être même la fin de l'écriture). Aussi, nous pouvons voir l'évolution de la dépression comme maladie mentale en lisant des œuvres qui n'évoquent pas toujours la dépression mais qui permettent d'en déceler les traits, les symptômes, les causes.

Dans *The Hours*, la première section est un récit fictif de la vie de Virginia Woolf. L'histoire se distingue des autres car elle commence par un prologue où le personnage (comme l'autrice dans la vie réelle) se suicide par noyade. Les événements relatés dans les pages suivantes se déroulent vingt ans avant ce drame, le jour où Virginia se met à écrire *Mrs Dalloway*, hantée par des maux de tête et des voix. Puisque sa maladie a atteint un point de non-retour, elle vit désormais en banlieue où elle se sent emprisonnée, et souhaite désespérément revenir en ville. Bien que malade, Virginia a des devoirs d'épouse et de femme au foyer puisqu'elle doit gérer ses domestiques (d'autant que sa sœur vient lui rendre visite dans la journée), un parfait « rôle de femme » qu'elle ne remplit pas correctement. La deuxième section relate l'histoire de Laura Brown, une femme au foyer et mère désespérée qui vit dans les années 1950 et attend son deuxième enfant. Sa journée commence par une lecture de *Mrs Dalloway* et est ensuite centrée sur l'anniversaire de son mari, Dan, un héros de guerre et homme au bon cœur. Laura est piégée dans un rôle acceptable de femme au foyer parfaite gouvernée par la société patriarcale. Elle considère sa lecture de *Mrs Dalloway* comme un moyen d'échapper à la réalité de sa vie et finira par envisager le suicide avant de choisir de quitter sa famille et de commencer une nouvelle vie. La dernière section raconte la journée de Clarissa Vaughan,

vivant à New York à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et dont la vie reflète le personnage principal de Woolf, Clarissa Dalloway, dans une perspective postmoderne. Elle se concentre sur la préparation d'une fête pour son ami Richard, mourant du SIDA, qui va recevoir un prix pour son livre. Clarissa a une relation ouvertement lesbienne avec Sally et est la mère célibataire d'une fille, Julia. Cependant, ses constantes méditations sur sa romance passée avec Richard, ainsi que son obsession pour le matérialisme et le fait d'être l'hôtesse parfaite, montrent le malheur sous-jacent de sa vie.

Comme chez Woolf ou Cunningham, *Arlington Park* relate une seule journée dans la vie de femmes au foyer de la classe moyenne : Juliet Randall, Solly Keir-Leigh, Maisie Carrington, Amanda Clapp et Christine Lanham. Cusk se focalise donc davantage sur les personnages que sur l'intrigue, en dépeignant leur vie intérieure (psychologique et domestique). Ces femmes ont de nombreux points communs, le premier étant l'endroit où elles vivent : une banlieue anglaise (mais aussi un foyer) où la vie est ordinaire et ennuyeuse. Cette banlieue, peu importe l'endroit où elles vont (le centre commercial, le parc, l'école...), leur rappelle chaque seconde le vide de leur vie. Chaque « chapitre » du roman correspond à une seule de ces femmes et ses frustrations, souvent liées au mariage et à la maternité. Cette frustration parentale se ressent indéniablement chez Maisie qui ne cesse de crier sur sa fille et qui se dit « emprisonnée à vie » (AP 187). Solly est également surmenée par sa vie de mère alors qu'elle est enceinte pour la quatrième fois. Elle loue une chambre d'amis et fouille dans les affaires de quiconque y vit, peut-être pour se délivrer de son enfermement et s'intéresser à une vie différente. Aussi, même si ces femmes ont parfois fait des études ou travaillent, elles assument les tâches domestiques, le mariage, et la maternité. Amanda Clapp, qui avait une brillante carrière de manager, n'en reste pas moins celle qui s'obstine le plus à posséder une maison bien tenue, ce qui reflète son obsession du contrôle. Quant à Juliet, elle voit ses projets de carrière disparaître au profit de ceux de son mari qui a trouvé un nouveau travail, raison de son installation à Arlington Park. Ces femmes endossent donc le rôle de femmes au foyer alors même que leur mari sont plus impliqués dans leur vie professionnelle. Cette dissemblance montre qu'elles sont dévalorisées socialement, dépossédées d'elles-mêmes, enfermées dans un quotidien qui leur déplaît. Lorsque Juliet affirme que « tous les hommes sont des assassins » et qu'il « tue les femmes » (AP 28), l'on comprend aisément qu'elle a abandonné son rêve au profit de son mari, mais plus généralement, d'une société patriarcale qui l'a menée à vivre une véritable « vie de femme ». Toute la journée, la pluie tombe sur Arlington Park, comme pour symboliser ces

rêves et destins brisés. Les frustrations, insatisfactions, et regrets des personnages semblent peu à peu révélateurs d'une dépression.

*Asylum* montre aussi une femme insatisfaite et isolée de l'excitation urbaine, Stella Raphael. Elle vit avec son mari, Max, un psychiatre, et leur fils, Charlie, dans un hôpital psychiatrique de haute sécurité dans la campagne anglaise. Lorsqu'elle rencontre le sculpteur Edgar Stark, un patient de l'asile, elle en tombe amoureuse. Elle découvre que ce dernier a été enfermé en hôpital psychiatrique après avoir assassiné et défiguré sa femme dans une rage psychotique et jalouse, mais cela ne parvient pas à la dissuader car elle est certaine qu'il est « coupable d'un crime passionnel ; et la passion, dans son essence, est plutôt positive, non ? » (AS 17). Son amour et sa compassion pour Edgar restent donc inchangés et s'opposent drastiquement à sa vie de famille, à l'institution asilaire, et à la société en général. Lorsqu'Edgar s'échappe de l'hôpital, Stella le retrouve, le visite fréquemment, et finit par faire un choix en quittant sa famille. Malgré des événements douteux et dangereux qui la poussent à s'éloigner d'Edgar, elle finit par retourner vers lui, mais se fait arrêter et se voit contrainte de retrouver sa famille. Son mari est renvoyé de l'asile, et ainsi, la famille déménage dans la campagne galloise où Max retrouve un travail. Stella tombe de plus en plus en dépression alors qu'elle pense toujours à Edgar. Lors d'un voyage scolaire, son fils se noie sous ses yeux sans qu'elle n'intervienne, et elle est reconnue coupable d'infanticide. Elle se retrouve internée dans l'asile où Max travaillait et où Edgar est à l'isolement. Peter Cleave, le narrateur de l'histoire et nouveau dirigeant de l'hôpital, tente de l'aider à se soigner tout en espérant secrètement se marier avec elle, son comportement laissant sous-entendre qu'il n'est pas sain d'esprit. Après le suicide de Stella, Peter garde dans son bureau son buste en bronze qu'Edgar avait sculpté.

J'ai choisi de composer le corpus de mon mémoire avec ces œuvres car elle se rapportent au sujet de la dépression que je voulais continuer à étudier après l'avoir fait en Master 1. Ainsi, j'ai vérifié ce qui avait déjà été fait en matière de recherches sur les livres du corpus. Pour *Asylum*, la majorité des études s'intéressent à la question du gothique dans l'*Œuvre* de McGrath, comme *La Poétique néo-gothique de Patrick McGrath* de Magali Falco. Cependant, j'ai eu l'opportunité de lire des articles sur le rôle (controversé) du psychiatre/de la psychiatrie dans le livre, à l'image de « Patrick McGrath's Case Histories or the Ruin(s) of Psychoanalysis » également écrit par Magali Falco, ou « *Asylum* de Patrick McGrath : enquête sur la folie et le savoir inconscient » de Nicolas Pierre Boileau. *Asylum* est d'ailleurs le livre du corpus sur lequel j'ai trouvé le plus d'éléments qui se rapprochaient de mon sujet de Master 1. En ce qui concerne *The Hours* et *Arlington Park*, la critique académique a principalement travaillé sur

ces livres en tant que réécritures de *Mrs Dalloway*, en témoigne le livre *A poetics of postmodernism and neomodernism, Rewriting Mrs Dalloway* dans lequel des chapitres sur *The Hours* et *Arlington Park* figurent. Ces analyses à travers le prisme commun, c'est-à-dire comme variations de *Mrs Dalloway*, mettent l'accent sur le style d'écriture, la narratologie, la stylistique, la question du point de vue, en relation avec Virginia Woolf. Même si mon sujet n'est pas centré sur la réécriture, Virginia Woolf était autrice du courant de conscience et représentait donc la vie intérieure, la subjectivité. La dépression, étant une expérience subjective, marque en effet « le tragique des sentiments humains et la puissance créative de la subjectivité » (Giust-Ollivier 193).

Une idée qui me paraît essentielle n'est cependant pas abordée dans ces travaux critiques : le fil rouge du corpus est bel et bien la dépression, mais surtout, il y a une insistance sur la place des personnages *féminins* dépressifs. Ainsi, j'ai décidé d'analyser la manière dont ces œuvres tissent un lien intrinsèque entre être une femme, et souffrir de dépression, de maladie mentale. Avec l'avènement de la psychiatrie, et la reconnaissance de la dépression comme maladie, n'y-a-t-il pas eu une sur-représentation du féminin dans les discours psychiatrique et littéraire ? Comme l'affirme Joan Busfield:

Men and women often handle psychological difficulties in different ways: men, at least in Western societies, tend to express their feelings outwards, for instance, in aggression or violence; in contrast, women tend to turn them inwards, for instance, in depression (Busfield 195).

Le binarisme des sociétés patriarcales montre en effet les hommes comme représentant la norme, et les femmes comme étant déviantes de la norme (si elles ne sont pas dans la norme du féminin qui peut leur permettre d'être perçues comme très privilégiées). C'est bien en cela que réside la problématique du mémoire : la dépression semble être une maladie des femmes. Dans les œuvres étudiées, nous passons de la « madwoman in the attic » à la « madwoman in the kitchen » puis à la « crazy woman next door ». Les hypothèses de recherche formulées s'attacheront à répondre à la problématique précédemment posée. Tout d'abord, ce mémoire tentera d'expliquer en quoi les œuvres étudiées sont porteuses d'un savoir sur la santé mentale, sur « le mal du siècle » et sur la dépression des années 1990 jusqu'aux années 2010. Le spleen féminin, qui constitue l'objet central du mémoire, peut être rapproché avec d'autres genres. En effet, nous étudierons le Romantisme, la transformation de la dépression en vision Humaniste, le rapport à la nature, qui soulignent une mélancolie et un spleen masculins, et enfin l'avènement de la dépression comme maladie mentale. De plus, nous mettrons en lumière la

folie des personnages féminins là où les hommes sont représentés comme sains d'esprit. Puis, le « mal du siècle » correspond à une prise de conscience d'une inadaptation fondamentale de l'être sensible à son environnement social. Ainsi, nous analyserons le « mal de vivre » des personnages féminins de notre corpus lié à leur place dans une société patriarcale. Leurs identités sont prédéfinies par le mariage ou la maternité, et ainsi, leur seule manière de s'adapter est de porter une *persona* qui détermine leur comportement en société et leur donne une nouvelle identité. Leur identité est même brouillée en raison des trop nombreux rôles qu'elles doivent jouer. Une impossibilité d'identité peut même être perçue, liée au sentiment étouffant de devoir être celle qu'il « faut être », c'est-à-dire de devoir être quelqu'un d'autre. Ainsi, c'est « l'inadaptation sociale de ces femmes qui est en jeu » (Boileau 2016, 5), et nous verrons en quoi elle les fait peu à peu plonger dans la dépression. Aussi, le corpus présente des comportements de genre qui semblent stéréotypés, en particulier dans le cas des femmes, premières victimes d'un système patriarcal. De ce fait, nous remettons en question leurs troubles en tant que conséquences d'une inadaptation sociale plutôt qu'en tant que pathologies. Enfin, le corpus souligne l'importance du lieu dans la construction de ces femmes et ses conséquences psychologiques. Le « mal du siècle » pourrait être synonyme de « mal du lieu » dans les œuvres analysées. Si *Asylum* et *Arlington Park* mettent d'ores et déjà en lumière l'importance du lieu par leurs titres, les trois œuvres se rejoignent sur le fait qu'une « certaine identification au féminin pourrait ainsi être réalisée dans un espace » (Boileau 2016, 2). Le lieu serait créateur d'identité : on est une femme au foyer modèle dans une banlieue, une femme folle dans un asile psychiatrique, une mère parfaite dans une maison familiale bien tenue. Finalement, il n'y a pas que l'asile qui est une prison physique et mentale pour les personnages féminins du corpus : le lieu a une influence sur la construction du personnage féminin, mais aussi sur sa « destruction » (Boileau 2016, 5). Si le lieu « est créateur d'identité » (Boileau 2016, 3), nous verrons qu'il est propice à une « dépossession d'identité » (Parey 8). Cusk dénonce la sphère domestique, privée, qui n'est pas « une chambre à soi » mais entièrement vouée au ménage, ce qui n'est pas sans rappeler *The Hours* et *Asylum*. En ce qui concerne *Arlington Park*, si le contexte politique des attentats explique sans doute l'enclave de la classe moyenne à travers la volonté de se préserver d'une menace extérieure, ces femmes font finalement face à une tout autre menace en découvrant l'ennui, le vide. Et c'est d'ailleurs à ce vide que les personnages féminins du corpus s'identifient, de par leur incapacité évidente à accéder à leur moi intérieur.

# I. LE MAL DU SIECLE ET LA DEPRESSION DES ANNEES 1960-2000

## 1. Le mal du siècle romantique

### 1.1 Romantisme et Spleen masculins

Les romantiques ont, pour la plupart, vécu leur jeunesse au travers de la fascination qu'exerce alors Napoléon. Cependant, au moment où ils arrivent à l'âge adulte, ils assistent à un retournement historique décisif, à savoir le retour à la Restauration. Cette période est vécue pour beaucoup comme allant à contre-courant de toutes les aspirations que la Révolution française avait initiées. Le retour des exilés est un moment terrible puisqu'il fige la société : d'un côté les nobles, parfois ruinés, qui cherchent à retrouver leur rang social et leur prestige, les grands bourgeois qui ont été enrichis (d'autant plus que c'est le début de la révolution industrielle), et enfin, la noblesse d'Empire qui tente de se fondre soit dans l'aristocratie soit dans la bourgeoisie. Cette société démarquée entre différentes classes éteint les aspirations à la mobilité sociale. Ainsi, les jeunes romantiques se sentent démunis, privés d'espoirs, ce qui produit un décalage, une sensation de marginalité. Les auteurs romantiques vont donc se retrouver autour de thèmes communs liés à une expérience historique partagée qui prend le nom de « mal du siècle », formule utilisée par Alfred de Musset dans *La confession d'un enfant du siècle* (1836): « un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes » (Musset 10). Ainsi, la génération romantique désigne des auteurs, peintres, musiciens, qui « analysent leur malaise » (Minois 279) ou plutôt le malaise d'une génération.

Même si la critique académique semble s'accorder pour dire que le mal du siècle est une « notion littéraire ou morale véhiculée par le Romantisme français » (Hoog and Brombert 42), dans la littérature anglophone également, les romantiques comme Walter Scott, Lord Byron, Samuel T. Coleridge ou John Keats, vont refléter ce mal du siècle dans leurs écrits. Ces célèbres noms font remarquer que notre construction du Romantisme s'est basée presque exclusivement sur les écrits d'écrivains masculins. Selon Anne K. Mellor, « nos actuelles descriptions culturelles et savantes de ce phénomène historique que nous appelons le romantisme sont

involontairement sexistes »<sup>4</sup> (Mellor 1). Les écrivains du Romantisme ont ainsi contribué à « la mise sous silence de la femme » (Mellor 19).

En 1816, Coleridge écrit *Kubla Khan*, un poème « qui tente de réattribuer à l'imaginaire poétique masculin le pouvoir créateur d'une nature présentée comme féminine » (Mellor 19). Le poème s'ouvre sur un symbole primordial : la rivière « Alph » (Coleridge 29), qui est une invention symbolique. En effet, « Alph » pourrait représenter Alpha qui rappellerait en théologie « Je suis l'Alpha et l'Omega ». Cette rivière est sacrée, et représente le pouvoir créatif, ou est le symbole de la création humaine elle-même. La deuxième strophe s'ouvre d'ailleurs sur le symbole du « chasm » (Coleridge 29). La rivière sacrée Alph semble être la source même de la vie, et est procréée par un « chasm » qui est imaginé de sorte à représenter le canal génital féminin. L'on pourrait aussi voir que ce canal relie la raison à l'irrationalité. En effet, la césure montre le « chasm » comme un « lieu sauvage » mais aussi « saint et enchanté » (Coleridge 29). Il est violent, tout comme l'accouchement, mais sacré et magique, comme le fait de donner la vie. Pour Mellor, cette dichotomie entre violence et enchantement représenterait « l'orgasme et le travail de l'accouchement » (Mellor 20). Aussi, si la lune représente généralement les femmes, la féminité, la comparaison suivante la montre en fait comme hantée par une femme : « As e'er beneath a waning moon was haunted/By woman wailing for her demon-lover ! » (Coleridge 29). Cela semblerait souligner la sexualité féminine, l'amour érotique, mais l'enjambement brouille la frontière entre le sexe et la mort : le « chasm » est paradoxal, et ainsi, la femme l'est peut-être également, car peut-être est-elle elle aussi un démon ou une sorcière. Un autre symbole est celui du jardin : dans la poésie du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le jardin est un symbole de richesse, de pouvoir et de rationalité, dans le sens où il correspond à une organisation et un contrôle sur le monde naturel. Ici, il pourrait faire écho au jardin d'Eden où Adam et Eve commettent le péché originel en mangeant les fruits défendus. Cependant, il est dit qu'Eve fut la première à succomber ainsi à la tentation du serpent en mangeant le fruit, et « elle en donna à son mari » (Genèse 8). Par conséquent, la femme est présentée comme la séductrice, tentatrice qui a poussé l'homme faible au péché et tous les humains à naître dans le péché. Ce jardin dans « *Kubla Khan* » peut donc être le jardin d'Eden, un endroit de paradis mais aussi de tentation, représentant ainsi les luttes de l'esprit humain. Ce jardin d'Eden représente-t-il une femme tentatrice qui va pousser au malheur ? La nature est dépeinte comme une force féminine puissante qui permettrait au masculin de rencontrer

---

<sup>4</sup> « our current cultural and scholarly descriptions of that historical phenomenon we call Romanticism are unwittingly gender-biased »



imagination et créativité. En se réveillant, l'orateur se rend compte qu'il vient de rencontrer son pouvoir créateur, tout comme Coleridge lorsqu'il écrit ce poème après s'être endormi. Ensemble, le féminin et le masculin produisent le royaume de Kubla, cependant, à la fin du poème, le pouvoir créateur semble avoir été « usurpé par le poète masculin » (Mellor 20).

En 1820, Keats écrit « Ode on Melancholy » : Si la tradition romantique tend généralement à associer les femmes à la nature, dans l'Ode de Keats, elles se voient accorder un rôle secondaire en tant qu'actrices d'une expérience masculine du sublime. Le lien entre la mélancolie et le poète masculin rejette une fois de plus la voix féminine de la transcendance poétique. Dès la première strophe, l'orateur fait allusion aux déesses féminines Proserpine, déesse du vin, et Psyché, déesse de l'âme. La présence de déesses pour décrire une expérience masculine de la mélancolie et pour élever le travail d'un poète masculin démontre les manières dont la féminité est utilisée pour façonner la masculinité. La mélancolie est personnifiée en tant que femme, et la répétition des pronoms masculins dans les quatre dernières lignes du poème tels que « save him », « his palate fine » (Keats 522) promulguent une forme de domination masculine contre cette force féminisée de la mélancolie. Les femmes, ou même leur identité, sont manipulées par les hommes afin d'atteindre la transcendance. L'Ode de Keats contribue à consolider la domination masculine dans le domaine de la création poétique. Lorsque la « mistress » et sa beauté « doivent mourir » (Keats 522), « Keats permet subtilement au poète masculin de prononcer la musique d'un Autre féminin »<sup>5</sup> (Mellor 21), et ainsi, c'est la voix et la figure masculines qui restent immortelles.

Si au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, « le poète est regardé comme un prophète qui guide l'humanité vers le progrès » (Brix 143), la seconde moitié du siècle laisse place à la figure du poète maudit. Après l'échec des révolutions de 1830 et 1848, certains poètes romantiques se tournent vers une écriture repliée sur le « je » et les souffrances. On parle de culte de la subjectivité, se focalisant sur le moi profond, avec un lyrisme exacerbé ou encore un rapport à la nature. Le Spleen de Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857) représente également ce mal du siècle romantique au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est nécessaire de revenir à ce mouvement artistique et littéraire, de poser ces bases pour mieux définir plus tard ce spleen au féminin qui nous intéresse. Pour Baudelaire, le Spleen c'est d'abord l'ennui, alimentant une « grande fatigue universelle » (Minois 303). Le Spleen Baudelairien s'exprime de façons très diverses dans

---

<sup>5</sup> « Keats thus subtly empowers the male poet to utter the music of a female Other »

d'autres formes d'art, comme en musique chez Tchaïkovski dont la création « prend son inspiration dans la dépression mélancolique » (Minois 305) ou encore en sculpture avec *Le Penseur* de Rodin. Mais comme l'affirme Minois, pour ce qui est du Spleen, ce sont les écrivains qui sont « les plus bavards » (Minois 303). T.S Eliot « se réclame de Baudelaire ou plutôt s'inscrit dans sa descendance exacte » (Jackson 184) avec son poème « Spleen » entre autres, et Oscar Wilde reprend l'idée du Spleen à travers le dandysme qui est « un cri de l'ennui, une forme de désespoir, une façon d'exprimer la supériorité de l'inutile, et l'inutilité de l'action » (Minois 303). Minois décrit d'ailleurs le Spleen comme une « mélancolie romantique » (Minois 304) et plus tard, lorsque le Romantisme n'est plus, comme « une dépression postromantique » (Minois 305). Ainsi, si le Spleen semble représenter « un dégoût de la vie qui imprègne le monde intellectuel et artistique du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle » (Minois 305), il perdure également à la fin du siècle.

Le Spleen semble être un substrat pour les œuvres de « fin de siècle » qui composent notre corpus. Tout d'abord, dans *The Hours*, Richard est un poète obscur, qui vise une expérimentation à une époque où la poésie n'est pas ou plus lue. A ce titre, Clarissa parle même de Richard comme un écrivain expérimentateur qui « essayait de diviser les atomes avec les mots » (TH 112). Nous pourrions penser que les écrits de Richard correspondent à une rémanence du Romantisme, mais surtout à un chant du cygne de la poésie. En effet, ce que Richard veut, c'est avoir créé une œuvre d'art que l'on lit et dont on se souvient. Cependant, il ne pense pas y être parvenu, et finit par se donner la mort. Les suicides dans *The Hours* semblent donc être les conséquences d'une impossibilité à accomplir le devoir d'artiste, l'impossibilité d'atteindre un idéal parce que cet idéal ne peut être clairement défini. Richard semble pourtant avoir atteint son idéal : il est devenu un écrivain célèbre et doit recevoir un prix. Toutefois, il est l'écrivain idéal aux yeux des autres, mais pas à ses yeux. Il continue de se considérer comme un raté. A la fin de sa vie, il ne se concentre que sur son art, insatisfait, le menant à la mort. Cunningham établit un parallèle entre Virginia et Richard en faisant de leur destin le même, afin de souligner que leur sensibilité et leur rapport à leur œuvre d'art est une menace pour leur âme, et leur vie. Richard et Virginia représentent ainsi l'idéal atteint qui mène de toute façon au désespoir et à la mort. Recevoir un prix ne suffit pas, ce n'est pas un accomplissement (d'autant plus qu'il pense recevoir un prix parce qu'il a le SIDA). Après tout, Virginia Woolf pensait elle aussi qu'elle n'avait pas réussi à produire quoi que ce soit qui ait de la valeur (l'histoire lui a en effet donné tort). Cette volonté d'atteindre l'inaccessible trouve un écho dans l'épigraphe de *The Hours*, tirée de *El Otro Tigre* de Borges qui traite de la créativité, de l'imagination, de la tâche

de l'écrivain, de l'art. Dans le poème « El otro tigre », le poète avoue son rêve et son obsession, une « quête vague, déraisonnable et ancienne » (TH, épigraphe) de toujours chercher un tigre qui ne sera jamais dans son poème. La voix poétique insiste sur le contraste entre le tigre verbal et le tigre réel : « To the symbolic tiger I have opposed, the real thing, with its warm blood » (Borges 28). Puis, il recourt à une hypotypose soulignant le tigre imaginé comme une simple continuité du vrai tigre : « And today, the third of August '59, Stretches on the grass a deliberate » (Borges 28). L'épigraphe préfigure donc l'impossibilité pour les personnages d'atteindre la perfection. Finalement, cet échec à répondre aux « exigences impossibles de la vie et de l'art » (TH 152) est essentiel pour comprendre que les écrits de Richard correspondent à la fois à un chant du cygne de la poésie, et de sa vie.

Dans *Arlington Park*, Juliet est professeure de littérature dans un lycée de filles. Plus précisément, elle anime un club littéraire. La comparaison avec le XIX<sup>ème</sup> siècle et les clichés du Romantisme et du Spleen est introduite à travers les références littéraires de Juliet. En effet, elle évoque des romans et textes qui soulignent principalement la place de la femme durant l'ère victorienne. Juliet en fait une affaire personnelle, et se sent concernée par les mots qu'elle lit. Par exemple, lorsqu'elle parle de Catherine Linton dans *Wuthering Heights* dont on a « changé les idées » et « altéré la couleur de l'esprit » (AP 172), Juliet se souvient immédiatement du rêve qu'elle a fait la nuit précédente : « She remembered the cockroach. The cockroach had altered the colour of her mind » (AP 173). Juliet tente également de faire réfléchir ses élèves, ou plutôt d'orienter leur compréhension du texte en leur posant des questions. Elle est particulièrement touchée lorsqu'elle voit que la discussion littéraire pousse les élèves à parler d'elles-mêmes et à rendre compte de leurs propres sentiments : « They did so love to talk about themselves. She supposed it was because they had come so recently to consciousness. They were what was happening in the world: they were the latest, the news » (AP 174). Juliet n'hésite pas à laisser surgir ses propres émotions et sentiments vis-à-vis des œuvres analysées, et elle tente ainsi de pousser les élèves à en faire de même. A travers le club littéraire de Juliet, il y a une sorte de retour à l'écriture de la douleur, aux clichés du Romantisme.

Quant à *Asylum*, nous pouvons mettre en lumière l'atmosphère gothique qui émane du récit : McGrath fait référence à la période Gothique, et retravaille les figures du Romantisme. L'écrivain est en effet un précurseur du néogothique : « D'entrée de jeu ces textes de McGrath ont donné le ton de la perversité ludique, mais nauséuse, du néo-gothique contemporain » (Dupperay 20). Le néogothique est décrit par Magali Falco comme la tension entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et le présent : *Asylum* est donc un roman néogothique en ce que

McGrath réintroduit subtilement des éléments du Gothique en les détournant. Il y aurait donc une idée d'hybridation littéraire. Le passage du Gothique au néogothique semble se faire à travers l'écriture de la folie, de la maladie mentale. Il conserve ainsi certains topoi comme la thématique de l'hôpital psychiatrique, ses recoins lugubres, et ses fenêtres de prison: « We were in a side room off the office at the front of the ward, a bare cell with walls painted green, a single barred window, a heavy, battered table and a pair of wooden chairs » (AS 236). Toutefois, McGrath ajoute une dimension psychologique : l'obsession de Peter, la folie meurtrière d'Edgar ou encore la dépression de Stella. Ainsi, McGrath est « un écrivain dont l'imaginaire est marqué du sceau de la folie et du dysfonctionnement de l'esprit humain » (Falco 2007, 15), ce dysfonctionnement dont il arrive à rendre compte en se servant d'un cadre Gothique, l'atmosphère idéale pour rendre compte de l'extrême de la psychologie humaine. Finalement, l'auteur montre l'enfermement physique et psychique comme similaires, au point que Duperray évoque une écriture du « gothique pathologique » (Duperray 19).

## 1.2 Entre mal du siècle et fin de siècle

L'idée de fin de siècle est déjà présente au début du XIX<sup>ème</sup> siècle qui théorise une alliance paradoxale entre des aspirations tournées vers l'avenir et une nostalgie des révolutions passées. C'est donc la période d'une jeunesse « qui s'ennuie, à laquelle on a enlevé toute perspective exaltante, tout rêve politique de grandeur » (Minois 269). A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'idéalisme que l'on a connu à l'époque romantique semble toujours présent car « la tradition idéaliste n'a pas connu d'éclipse, ou de déclin » (Brix 142).

En effet, les écrivains de la fin de siècle, qui sont tiraillés entre l'incrédulité et la nostalgie de croire, ont toujours besoin d'un idéal. Mais si les Romantiques maintenaient la foi en la nature, en l'humanité ou en Dieu, la mentalité « fin de siècle » est persuadée de la décadence de la société. Dès lors, idéalisme rime avec pessimisme, voire nihilisme. On peut donc parler d'un nouveau mal du siècle qui prend une tournure plus radicale, angoissante. Cette littérature de fin de siècle rassemble des tendances diverses de l'art de fin de siècle qui selon Brix « ne font qu'un avec le phénomène de la décadence » (Brix 152).

Ainsi, ce décadentisme en littérature se concentre sur des représentations pessimistes de l'existence humaine et de sa déchéance en reflétant mélancolie, fatigue, ennui, dépravation... Il repose également sur la capacité à rechercher l'introspection, l'inconscient, à exprimer ses émotions, pensées et angoisses. Oscar Wilde représente ce mouvement à la fois dans sa vie et

dans son œuvre, comme *The Picture of Dorian Gray* qui s'inscrit dans la période décadente. Le dandysme (dans le sens du « new dandysm », plus décadent que le dandysme romantique) illustre le roman. L'auteur et le dandy décadents affrontent le changement de la société en s'isolant, ce qui pousse la médecine de l'époque à juger ce comportement de névrosé. D'ailleurs, cette névrose inspire les écrivains décadents à donner une fin tragique à leurs personnages, notons l'utilisation fréquente de « mad » comme adjectif dans *The Picture of Dorian Gray* : « mad curiosity » (32), « mad adoration » (40), « mad wish » (57), « mad hungers » (92). Le héros de Wilde représente bien cette folie : il vend son âme pour que son portrait vieillisse à sa place, obsédé par l'idée de rester éternellement jeune : « I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young » (Wilde 24). Il finit par poignarder son portrait et mourir. Le tableau montre à Dorian sa vraie nature, mais cette rencontre avec lui-même est un échec, ou tout du moins un déni. Le décadentisme fait-il ouvrir les yeux sur la réalité pessimiste du monde ?

Cette réalité pessimiste se retrouve également à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle car « ces peurs de fin de monde appartiennent toutes à la mentalité fin de siècle » (Peylet 1). Les enjeux politiques du bornage temporel de ce mémoire mettent en lumière cette idée : après les attentats du 11 septembre 2001, un certain discours que l'on pourrait qualifier de « nine-elevenism » (Bermudez de Castro 1) se met en place. Les institutions gouvernementales, les médias, la fiction, le cinéma, réécrivent, recréent, cet événement historique et dramatique. D'abord, dans *Arlington Park*, la volonté d'enclaver banlieusarde de chaque famille est certainement une conséquence de la peur du danger dans les grandes villes : « Cette crise est abordée par la déterritorialisation » (Tseti 2). Aussi, la fiction devient plus politisée, plus subjectivée même, se focalisant sur l'écriture du personnage ou du personnel. La vie quotidienne en ce sens devient un sujet central de l'écriture post 11 septembre. A ce titre, selon Monica Latham, *Arlington Park* fait partie des « romans qui sont des variations post-11 septembre du roman de Woolf » (Latham 137) et qui « communiquent le sentiment de vivre avec une menace continue de catastrophe à grande échelle » (Latham 141). Dans tous les cas, ce 11 septembre 2011 a changé la perception des gens sur leur sentiment de sécurité, leur place dans le monde et a eu un impact non négligeable sur la santé mentale, de par le stress post-traumatique surtout, mais également la dépression, terme qui est récent dans la société à cette époque.

## 2. L'avènement de la dépression au XX<sup>ème</sup> siècle

### 2.1 Normalisation de la mélancolie

Avant que le terme de dépression n'apparaisse au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, c'est la mélancolie qui est traitée comme une maladie. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, elle connaît un double destin : le premier, comme on l'a vu, en fait une caractéristique de l'homme de génie car elle s'investit, à partir du Romantisme, dans l'artiste, figure du tragique dont le malheur est à la hauteur du génie. Le second, qui concerne l'homme ordinaire, est d'être une maladie. Au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, une nosographie de la mélancolie est faite par Pinel qui la définit comme une aliénation mentale à deux formes, ainsi, « soit le malade a un orgueil démesuré et est convaincu de posséder un pouvoir ou des richesses sans limites ; soit le malade est consterné, abattu, désespéré » (Hum 7). Le terme de mélancolie a pourtant rapidement disparu de la nosographie psychiatrique après Pinel ou Kraepelin. Aujourd'hui, nous parlons de troubles psychiques (schizophrénie, hallucinations, anxiété...) dont la mélancolie ne fait plus vraiment partie. En 1917, lorsque Freud publie *Deuil et Mélancolie*, une nouvelle définition de la mélancolie apparaît et ainsi, « après Freud, ces attitudes en sont venues à caractériser la dépression du XX<sup>ème</sup> siècle » (Radden 40).

Nous avons ainsi une mélancolie qui est « la préhistoire canonique de la dépression » (Ehrenberg 41). Mais avant même que la mélancolie ne fusionne avec la dépression, elle fusionnait avec différentes expressions telles que « douleur mentale », « tendance suicidaires », « névrose », qui rappellent dans tous les cas une forme d'insanité. Les artistes sont parmi les premiers à en fixer les traits. En effet, le début du XX<sup>ème</sup> siècle voit naître des mouvements artistiques qui représentent des états de folie : le Dadaïsme, puis le Surréalisme qui en découle. Psychanalyse et surréalisme sont liés car Freud est considéré comme la « muse du surréalisme » (Belardi 36), puisque ses découvertes sur l'inconscient, qui rendent illusoire l'idée d'un « moi » stable et figé, sont essentielles à la naissance du mouvement qui s'affranchit de la raison pour laisser place au rêve, à l'inconscient. Freud montre aussi que le sujet peut maîtriser ses pulsions en trouvant une activité plus noble, comme l'art, qui serait donc un moyen de « se maintenir dans un état névrotique au lieu de basculer dans un état psychotique » (Belardi 25). En ce sens, l'art n'est pas le beau mais une manière de déplacer et canaliser des questions psychiques. Si psychanalyse et art sont effectivement liés, nous pouvons affirmer que le surréalisme met en

avant des états de folie : la psychose, l'hystérie, la paranoïa, la schizophrénie, qui plus tard feront l'objet d'une nosographie plus large et laisseront place au terme de dépression.

Dans les années 1940, cette dépression est connue mais presque ignorée comme l'affirme Ehrenberg, « elle n'est qu'un syndrome repérable dans la plupart des maladies mentales et ne fait l'objet d'aucune attention dans nos sociétés » (Ehrenberg 1). Pourtant, les récits sur la dépression affluent à cette époque et ainsi « un pessimisme sans précédent gagne la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle » (Minois 358) qui est en effet teintée de l'expression de ce mal-être incurable. Les autobiographies ou journaux intimes en particulier sont nombreux, et le fait d'écrire sur soi, de révéler son mal-être, révèle que « le besoin de se raconter est en lui-même un signe de malaise, l'expression d'une mélancolie ou d'une rancœur, et en même temps la recherche d'un réconfort » (Minois 373). Un exemple peut être *The crack-up* (1945) de Francis Scott Fitzgerald. Alors que sa femme a été internée plusieurs fois à cause de sa schizophrénie, Fitzgerald surprend le monde littéraire en publiant un recueil de nouvelles dans lequel figure une confession sur sa propre santé mentale. L'écrivain tente d'analyser son mal-être en évoquant seulement une mélancolie: « I only wanted absolute quiet to think out why I had developed a sad attitude towards sadness, a melancholy attitude towards melancholy and a tragic attitude towards tragedy » (Fitzgerald 146). Même s'il ne nomme pas clairement la dépression, il semble en décrire les symptômes : par exemple la solitude, les troubles du sommeil, la perte de plaisir... Ce n'est que plus tard dans le livre qu'il évoquera une dépression nerveuse : « I had reached a stage of manic-depressive insanity » (Fitzgerald 162). Mais l'auteur ne cite que quelques fois le terme de « dépression », sans le détailler et sans donner d'explication quant à un possible moyen de guérison.

Dans les années 1960, l'invention des neuroleptiques met fin au mythe de l'incurabilité, et ainsi, « un américain sur vingt prenait une forme de sédatif en 1956 » (Lawlor 173). Le Vallium, un tranquillisant, connaît une popularité non négligeable à cette époque. On l'appelle aussi le « mother's little helper » (Blum and Stracuzzi 270). Le but était de diminuer un certain « stress de la vie quotidienne », en particulier chez les femmes au foyer. L'opinion populaire commence cependant à être favorable à la restriction du Vallium. Son utilisation généralisée diminuera en effet en raison de ses propriétés addictives qui seront évoquées dans la célèbre chanson des Rolling Stones, « Mother's Little Helper » enregistrée en 1965 (et qui dénonce également les conditions de vie des femmes au foyer). A cette époque ainsi, la dépression n'est qu'une normalisation de la mélancolie ou du stress quotidien.

Dans les années 1970, cette dépression s'impose comme le nouveau mal du siècle dont tout le monde parle : « L'affirmation de soi est à ce point entrée dans les mœurs que la ménagère de moins de cinquante ans n'hésite guère à nous livrer les moindres détails de sa vie privée à la télévision » (Ehrenberg 450). Ehrenberg mentionne la « réussite médicale » (Ehrenberg 2) de la dépression : en effet, il s'agit du trouble mental le plus répandu au monde et qui attire le regard psychiatrique. Puis, il évoque sa « réussite sociologique » (Ehrenberg 2) : les médias décrivent un nouveau « mal du siècle », et le terme de « dépression » est désormais préféré par tous à celui d'angoisse, de névrose ou de mélancolie pour définir un malheur personnel. A cet égard, Minois signale une « culture du mal de vivre » (Minois 357) qui montre une certaine démocratisation de la dépression dans la société, mais aussi dans la littérature, à cette époque.

En 1990, William Styron écrit *Darkness Visible* (1990), un récit à la première personne sur sa grave dépression suicidaire et son traitement ultérieur. Ce livre obtient un immense succès, et surtout un grand retentissement. Les réflexions de Styron sur la maladie mentale et le suicide semblent relever du bon sens de nos jours, mais à l'époque, elles étaient novatrices et révolutionnaires. Dans *Darkness Visible*, Styron s'exprime notamment sur ses pensées suicidaires : « In Paris on a chilly evening late October of 1985 I first became fully aware that the struggle with the disorder in my mind—a struggle which had engaged me for several months—might have a fatal outcome » (Styron Ch. 1). Lorsque l'auteur parle de sa dépression comme étant potentiellement mortelle, il décrit le suicide d'une manière inédite en 1990 : en effet, au lieu de considérer le suicide comme un acte volontaire, il le décrit comme la conséquence d'une maladie. Styron se demande pourquoi sa dépression est devenue particulièrement grave et pourquoi certaines personnes survivent et d'autres non. Bien qu'il n'arrive jamais à une conclusion, il spéculer sur la façon dont les événements de son enfance et le sevrage de l'alcool auraient pu causer l'apparition de ses symptômes. L'argument principal de Styron est que la société doit changer sa façon de penser à la maladie mentale afin de sauver des vies.

D'autres mémoires sur la dépression vont émerger à la suite de celui de Styron et seront tout autant novateurs en termes de détails sur les symptômes et les traitements, laissant entendre qu'un nouveau visage de la santé mentale apparaît à cette époque.



## 2.2 Un nouveau visage de la santé mentale

Cette démocratisation commence avec l'arrivée du DSM-III en 1980 qui s'est avérée fortuite pour l'industrie pharmaceutique qui voit naître de nouvelles recherches sur la sérotonine contribuant à l'expansion des traitements de la dépression. En 1988, un nouveau médicament est introduit sur le marché américain : le Prozac, qui devient « le deuxième médicament le plus vendu au monde en 1994 » (Lawlor 177).

La popularité du Prozac se reflète et est alimentée par des « mémoires autopathographiques » (Hansen and Hoffman 286) tels que *Prozac Nation : Young and Depressed in America* (1994) d'Elizabeth Wurtzel ou *Prozac Diary* (1999) de Lauren Slater. Ici, le changement est évident : il ne s'agit plus de mélancolie, de déraison, d'anxiété du quotidien, mais bel et bien d'une maladie que l'on tente désormais de soigner. Wurtzel et Slater, à travers leurs histoires personnelles, expriment à quel point les Etats-Unis sont devenus une « Prozac Nation », mais aussi à quel point la dépression est devenue le mal du XX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, même si ces écritures du « je » sont censées évoquer des éléments personnels, souvent, elles sont des réactions à un contexte et elles expriment des problèmes collectifs. Ainsi, « leur intérêt est à la fois sociologique et psychologique » (Minois 374).

Si les auteurs du corpus de ce mémoire n'utilisent pas le « je » autobiographique comme Slater ou Wurtzel, leur voix exprime la souffrance d'une génération : désespoir, instabilité économique, insécurité, SIDA... A l'époque où ils publient leurs œuvres, la dépression est le trouble psychique le plus fréquemment diagnostiqué, dont l'on parle sans arrêt, et que l'on soigne.

A cet égard, dans *Asylum*, Peter Cleave donne des traitements médicamenteux à ses patients : il s'agit même de la « procédure habituelle de prescrire des sédatifs puissants aux entrants » (AS 205) <sup>6</sup>, mais s'entretient également avec eux afin d'opérer une « cure par la parole » (Boileau 2022, 2). Mais c'est plutôt à travers les actes de Stella (donc avant son arrivée à l'hôpital) qu'à travers ses mots, que Peter fait son diagnostic : l'infanticide de Stella est d'abord un transfert de sa propre volonté de suicide puis une preuve de son complexe de Médée c'est-à-dire la projection sur Charlie de sa haine pour Max. Ainsi, certains personnages de McGrath, envoyés à l'asile, sont ouvertement considérés et décrits comme fous ou dépressifs.

---

<sup>6</sup> MCGRATH, Patrick. *Asylum*. 1996. Penguin Essentials, 2015. Edition du Kindle. Désormais, chaque citation sera suivie d'une abréviation (AS pour *Asylum*, AP pour *Arlington Park* et TH pour *The Hours*) et du numéro de la page d'où provient cette citation dans l'édition mentionnée.

Au contraire, si Cunningham ou Cusk écrivent à une époque où la dépression est une maladie bien connue, ils ne dépeignent pas clairement leurs personnages comme dépressifs (mis à part pour Richard dans *The Hours* qui prend du Ritalin et du Xanax, médicaments connus pour être prescrit à des personnes souffrant de dépression). Ici, il ne s'agit plus de considérer le fou comme forcément dangereux ou meurtrier, mais d'évoquer d'autres troubles psychiques, comme la dépression, pour montrer que la maladie mentale n'est pas un problème unidimensionnel. Les auteurs créent ainsi des personnages dont les symptômes de dépression sont évidents pour les lecteurs de leur temps. Notons par exemple la perte d'appétit de Virginia dans *The Hours*. Elle préfère en effet écrire plutôt que manger : « I'll eat later. I'm going to work now » (TH 33). D'une certaine manière, Virginia refuse de s'alimenter parce qu'elle a l'impression de perdre le contrôle de son travail. Si son esprit est rempli d'hallucinations, de maux de tête et de voix, son corps lui, doit être complètement vide. De plus, Cunningham met en lumière la dépression des personnages à travers leur sentiment de culpabilité, d'où le suicide de Virginia qui écrit à Leonard : « I know that I am spoiling your life, that without me you could work » (TH 6). Cependant, la dépression de Virginia est difficile à qualifier : il pourrait s'agir de dépression sévère, ou psychotique, puisqu'elle est accompagnée d'hallucinations. Sa dépression finira par la pousser au suicide. Au contraire, Laura Brown ne se suicide pas, mais l'envisage. Son estime de soi extrêmement faible est un symptôme de dépression, marquée entre autres par une culpabilité qui sera prouvée à la fin du livre, quand elle rencontre Clarissa après la mort de Richard et lui dit : « I wish I could have done better » (TH 222). Laura semble également souffrir de sautes d'humeur, devenant irritable de façon disproportionnée. Quand Dan lui offre des roses, cela l'énerve immédiatement : « She sees him see that she is angry. She smiles » (TH 44). La construction parataxique juxtaposant les phrases sans mots de liaison met en lumière l'antithèse « colère » et « sourit ». La parataxe restitue l'idée d'instantanéité, d'immédiateté, mais exprime aussi une réaction violente allant jusqu'à désigner une chose et son contraire, ce qui laisserait penser à une possible bipolarité.

La dépression de certains personnages du corpus semble également liée à l'obsession. Dans *The Hours*, Clarissa est disproportionnellement obsédée par sa fête, elle veut être irréprochable, l'hôtesse parfaite de la fête parfaite. Ainsi, elle arbore les symptômes d'une détresse anxieuse, qui est une dépression avec une agitation inhabituelle ou une inquiétude à propos d'événements possibles (la fête) et le désir de tout contrôler tout en perdant ce contrôle (elle voulait que la fête reconforte Richard, mais celle-ci deviendra finalement un enterrement). Aussi, l'obsession de Clarissa pour le matérialisme est indéniable : elle accorde de l'importance à des objets simples représentant un désir de confort matériel, pour combler un malaise

psychique. D'une certaine manière, les méditations continues de Clarissa sur les succès et échecs de sa vie sont équilibrées par le confort matériel. Cette même obsession se retrouve dans *Arlington Park* chez Amanda, qui semble souffrir d'un trouble obsessionnel compulsif. En effet, ses comportements sont répétitifs et incontrôlables (appelés compulsions) puisqu'elle est dans un « cycle transfiguratif de la propreté » (AP 67). Ce trouble est souvent accompagné d'un besoin compulsif de constance : à propos du fait de garder son fils avec elle le vendredi au lieu de le laisser à la garderie, Amanda considère qu'il s'agit d'une « partie désordonnée de la semaine qu'elle s'oblige à tolérer par esprit de discipline » (AP 51). Le trouble obsessionnel compulsif est souvent lié à un comportement sécurisant : ces rituels sont censés permettre d'éviter le danger et à ce titre, les obsessions et le matérialisme d'Amanda l'aident à se sentir en sécurité. On retrouve aussi cette idée d'obsession dans *Asylum* qui s'ouvre sur la phrase suivante : « The catastrophic love affair characterized by sexual obsession has been a professional interest of mine for many years now » (AS 1). Peter Cleave explique, comme un écho à Freud, que l'une des causes de la folie de Stella serait son obsession sexuelle morbide et sa frustration dont il affirme n'avoir jamais eu affaire à un cas aussi grave. Cette obsession la détruit de l'intérieur, la mène à une crise existentielle qui permet d'analyser en profondeur sa dépression. Cette obsession sexuelle pour Edgar la pousse à rester immobile lorsque son fils se noie, elle dira elle-même que « c'était Edgar dans l'eau » (AS 202), prouvant ainsi que l'obsession « rend une personne improductive dans la société ainsi que dans la famille » (Biroglu 139).

Ainsi, les connaissances psychiatriques précises dans ces œuvres, ou notre identification instantanée des symptômes dépressifs montrent, comme l'affirme Ehrenberg, que la vie psychique est effectivement sortie de son obscur halo à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Cependant, cette soudaine popularité du discours psychiatrique s'accompagne d'une sur-représentation du personnage féminin fou en littérature. Si Lawlor affirme que le succès du livre de Wurtzel « a aidé à confirmer la dépression dans l'imaginaire public comme un trouble principalement féminin » (Lawlor 177), les œuvres du corpus témoignent aussi de la représentation d'une dépression (presque) exclusivement féminine.

### 3. Dépression et Genre

#### 3.1 Hommes sains vs femmes folles

En littérature, les rapports entre folie et « gender » sont souvent examinés au prisme de la pensée féministe et trouvent leur origine dans l'hystérie. Aujourd'hui, le terme « hystérique » est utilisé pour parler d'un comportement extrême, d'un débordement d'émotions incontrôlable. Mais jusqu'en 1980, l'hystérie était considérée comme un véritable trouble psychologique féminin. On pensait en particulier (les Grecs par exemple) que l'utérus pouvait affecter le reste de la santé du corps. L'hystérie, maladie psychique uniquement attribuée aux femmes, est « la maladie faite femme, et la femme faite maladie » (Gagneret 99). Ainsi, il semble y avoir une certaine valeur genrée de la dépression, du fait de « reprendre le lieu commun culturel de la femme excessivement émotive » (Clark 340), dépressive, folle.

Cette idée que les femmes surréagissent se retrouve particulièrement dans *Arlington Park*, par exemple au moment où Juliet confie à Benedict à quel point elle a détesté les remarques misogynes de leur hôte de la veille, Benedict répond : « I don't suppose he meant any harm », AP 20). Sa femme lui montre qu'il ne l'a pas défendue, bien au contraire, elle explique : « You said it was my fault. You said I'd been obnoxious. » (AP 20). En ce sens, Juliet a fait face à des remarques déplacées tout au long de la soirée de la part d'un homme, et son mari rejette toute la faute sur elle et sa façon de s'emporter rapidement (ou excessivement). Pendant ce dîner chez les Milford d'ailleurs, nous pouvons remarquer l'attitude « rebelle » de Juliet qui s'oppose à l'attitude pacifiste (ou passive) de son mari.

Les hommes du corpus semblent ainsi représenter, dans leur majorité, une certaine stabilité mentale là où les femmes sont toutes au bord, ou en pleine, crise émotionnelle. Dans *The Hours*, Laura a tout pour être heureuse : un mari gentil et affectueux qui « aurait pu avoir n'importe qui » (TH 40) mais l'a choisie, elle, mais elle ne s'en contente pas là où son mari semble heureux. *Arlington Park* représente également « ce petit drame de la puissance masculine et de la sensibilité féminine » (AP 23) avec l'emploi, entre autres, de termes opposant hommes et femmes, « renforçant cette dramatisation polarisée de la différence sexuelle » (Tang 3). Par exemple, Solly est enceinte et se sent « pleine d'air, trop gonflée » (AP 126) : la description de son corps n'est qu'un écho de son état mental, elle se sent surmenée au point de penser que la naissance de son enfant serait comme « approcher la mort » (AP 133). Au contraire, son mari est heureux de cette nouvelle, et de sa vie, et semble « se durcir en une masculinité mince et verticale » (AP 126). Du côté des Carrington également, Maisie se sent

« noiraude et alourdie » (AP 190), comme si elle allait s'effondrer, alors que Dom « lui semble être une statue » (AP 190), représentant ainsi la stabilité. Même lorsqu'il s'énerve, Dom parle avec « une voix aigüe, plus comme un hamster que comme un chat » (AP 190) tandis que l'après-midi même, sa femme a jeté la boîte de sa fille contre le mur en hurlant à ses enfants : « You're ruining my life ! » (AP 186). Il est évident qu'elle est dépassée par son rôle de mère, et ainsi, deux mois auparavant, elle a laissé son mari seul avec les enfants pendant deux semaines pour aller voir sa sœur. Elle pensait qu'il sombrerait autant qu'elle, qu'il serait excédé par les enfants et s'ennuierait dans la banlieue, mais finalement il ne s'en est pas plaint et au contraire il y a pris « un plaisir réel et vaguement condescendant » (AP 192).

Aussi, le corpus montre des hommes indispensables dans la vie des femmes, renforçant ainsi l'idée de « neediness » qui souligne les femmes comme étant « dépendantes de l'attention et de la protection des hommes » (Hansen and Hoffman 291). Dans *The Hours*, Clarissa affirme qu'elle fait face à sa fille, Julia, « qui la méprise pour l'avoir privée d'un père » (TH 157). Ce manque cruel d'un père laisse sous-entendre que la présence masculine est nécessaire afin d'être heureux ou de ne pas sombrer. Il y a un certain besoin d'une présence masculine pour rééquilibrer la famille ou du moins pour apaiser les tensions. Richard pourrait être la figure patriarcale manquante, mais Cunningham ne donne aucun détail sur une potentielle relation étroite avec Julia. Sa présence souligne toutefois l'importance des hommes puisqu'il est presque essentiel à la vie de Clarissa. Elle semble en effet toujours amoureuse de lui, mais la romance n'est présente que lorsqu'elle est hantée par ses souvenirs passés avec lui. Dès lors, l'importance de l'hétérosexualité revient car Sally ne semble pas rendre Clarissa aussi heureuse qu'elle l'était dans sa jeunesse, avec un homme.

Cette idée que la présence d'un homme est nécessaire dans la vie d'une femme ou est même son sauveur n'est pas sans rappeler la notion de « care », ou « l'éthique du care » pour reprendre les mots de Virginia Held. Selon Held, l'éthique du *care* reconnaît tout d'abord que l'être humain est dépendant lors des premières années de sa vie en tant que bébé et enfant. Jean-Michel Ganteau reprend la notion de *care* et la lie à celle de vulnérabilité qu'il définit comme étant « le sentiment que l'indépendance n'existe pas, et que ce qui caractérise l'humanité, c'est l'interdépendance » (Ganteau 3). Il explique que les théoriciens du « care » promeuvent les valeurs d'attention et de responsabilité qui correspondent aux deux premières acceptations du soin : « caring about and taking care of » (Ganteau 3). En ce sens, « il y a des responsabilités spéciales envers l'autre vulnérable » (Ganteau 4) et ainsi, le sujet ne peut être considéré comme autonome : la personne dont on s'occupe est forcément vulnérable. Et ainsi, la notion de responsabilité entre en jeu puisqu'un sujet est responsable d'un autre sujet vulnérable. Virginia

Held souligne en ce sens que l'éthique du care montre que les notions de responsabilité et de moralité s'allient, ne font plus qu'un : « The central focus of the ethics of care is on the compelling moral salience of attending to and meeting the needs of the particular others for whom we take responsibility » (Held 10). Ainsi, lorsqu'un individu a la responsabilité d'un autre individu, « les valeurs morales sont impliquées » (Held 11). Dans notre corpus, nous soulignons que ces valeurs morales sont constamment octroyées aux hommes qui sont perçus comme des êtres de moralité, des sauveurs : il y a en effet une « romantisation du sauveur masculin » (Hansen and Hoffman 291).

Dans *The Hours*, Leonard joue le rôle du mari, du père, et du médecin de Virginia. Il s'occupe d'elle comme d'un enfant, en vérifiant toujours si elle a bien mangé ou bien dormi : « You must eat » (TH 33). Le modal souligne que l'énonciateur (Leonard) s'est résolu à imposer au sujet grammatical (« you », Virginia) un certain ordre. La fonction déontique de « must » implique ici que la relation prédicative se fera sous l'effet de la contrainte. De la même manière, l'emploi de l'impératif et de la négation totale dans la phrase : « You mustn't disappear. I don't like it » (TH 170) souligne l'instauration d'un rapport de force, Leonard ayant pris le dessus. Cependant, notez la surprise de sa femme face à ce ton employé : « Leonard, you're acting very peculiar » (TH 171). Même si Virginia semble privée de liberté par son mari, il est en fait très inquiet pour elle et s'occupe d'elle malgré sa maladie. Elle dira elle-même dans sa lettre de suicide : « You have been entirely patient with me and incredibly good » (TH 6). Ici, Cunningham met en lumière le sentiment de culpabilité symptomatique de la dépression : Virginia sait qu'elle a de la chance d'avoir un mari si prévenant, sain d'esprit, qui s'est occupé d'elle alors qu'elle devenait folle. Dans *Asylum*, Edgar compte sur ce rôle de sauveur pour soigner Stella, ou pour la convaincre de se marier avec lui : « it was essential that she now see me as her sole source of support » (AS 215). Il souhaite effectivement opérer un transfert de son obsession ou dépendance pour Edgar sur lui, comme il le dit, « elle déplaçait sa dépendance sur moi » (AS 216).

Du reste, dans *Asylum*, l'institution asilaire est représentée par des hommes (le mari de Stella, Max, et Peter Cleave, sont tous deux psychiatres), tandis que les femmes sont représentées comme folles : le narrateur raconte l'histoire d'une femme tombée dans l'obsession et la dépression, puis décrit à la fin un asile psychiatrique mais surtout l'aile féminine dont il s'occupe. Les seuls personnages masculins représentés comme fous dans le corpus semblent toujours avoir une excuse : En ce qui concerne Richard, dans *The Hours*, il a été brisé par une femme : sa mère, Laura. Dans *Asylum*, Stella est celle qui tente de trouver des excuses à la folie d'Edgar. Si Edgar est interné lui aussi, il est simplement excusé d'avoir une

maladie mentale, alors que Stella est représentée comme la femme perdue, faible, vulnérable, infanticide qui est tombée amoureuse d'un fou (et cela ne la rend-elle pas plus folle que lui, finalement ?)

### 3.2 The « madwoman in the attic », « in the kitchen », et « next door »

L'expression « madwoman in the attic » est attribuée à Bertha Mason dans *Jane Eyre*, une femme belle et angélique qui est devenue folle et a été enfermée par son mari dans un grenier. Le terme est repris dans l'essai féministe *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert et Susan Gubar qui offrent leur point de vue sur la littérature victorienne. Elles soulignent ainsi que les auteurs masculins de l'époque avaient tendance à créer des personnages féminins angéliques, doués de patience, d'amour, de vertu, selon les règles sociales de l'époque. Cependant, ils s'adonnaient également à décrire des femmes-démons, des êtres humains incontrôlables, hystériques. Gilbert et Gubar soulignent l'importance de tuer à la fois les figures de l'ange (« killing the angel in the house », comme Woolf le préconisait) et du monstre pour embrasser une définition de soi.

La « madwoman in the attic » n'est pas seulement atteinte de maladie mentale : c'est aussi une artiste, un génie. A cet égard, dans *The Hours*, « Cunningham magnifie l'intensité et la causalité de la relation entre créativité et folie » (Young 66). L'auteur crée deux personnages qui réussissent leur production artistique : Virginia et Richard, tous les deux fous et dépressifs. Le roman implique donc que la folie est essentielle à la réussite artistique, au génie. De plus, Cunningham établit un lien entre art et littérature pour montrer que la folie de l'auteur s'étend à d'autres formes d'art. A ce titre, Laura est comparée à un écrivain : « She hopes to be as satisfied and as filled with anticipation as a writer putting down the first sentences » (TH 77). Cette phrase montre une comparaison d'égalité introduite par l'adverbe de degré « as » relatif aux adjectifs « satisfait » et « comblé ». Le comparant « She », Laura, et le comparé « un écrivain » sont mis en parallèle. Aussi, « as » est présent comme un adverbe relatif, permettant une comparaison sur un pied d'égalité. Ainsi, les ambitions et frustrations domestiques de Laura sont élevées à une comparaison avec le processus d'écriture d'un roman. De telles représentations de la « femme folle créatrice comme figure emblématique des historiennes littéraires féministes » (Young 62) ont conduit à des lectures symptomatiques d'autrices comme Virginia Woolf ou Sylvia Plath. On remarque cependant très vite que création artistique et dépression sont intrinsèquement liés.

Dans *Asylum*, lorsque Stella observe Edgar dessiner, elle comprend qu'il ne cherche qu'à capturer des images car « pour créer une œuvre, l'artiste doit se détourner de la vie réelle » (AS 115). Se détourner de la vie réelle, c'est peut-être la nier et créer une autre réalité comme le font d'une certaine manière les personnes souffrant d'hallucinations. Dans tous les cas, le narrateur affirme que pour Edgar, « la création et l'équilibre mental étaient inextricablement liés » et ainsi, « perturber la première entraînait dysfonctionnement et dépression du second » (AS 115). Et si Edgar accorde autant d'importance à son art, cela n'est pas sans avoir de conséquences sur Stella. En effet, celle-ci se sent délaissée lorsqu'elle voit son amant se concentrer sur une image d'elle plutôt que sur elle, au point qu'ils deviennent « déprimés tous les deux, ne parlent pas et n'ont aucune envie de sortir » (AS 119). Finalement, puisque Stella est amoureuse d'un artiste, elle en vient à voir la vie à travers l'art, et fait même un lien entre souffrance et art : « No creation without suffering, the greater the suffering the better the art, was this it? » (AS 126).

Les personnages féminins du corpus passent aussi de la « madwoman in the attic » à la « madwoman in the kitchen ». Le progrès est évident puisqu'il est désormais visible. Au début du film *Asylum*, c'est dans la cuisine que Stella demande : « How did my predecessor fill her days ? » (McKenzie 09:29) car elle sait qu'elle va s'enfermer dans sa vie de famille, dans sa maison, dans sa cuisine. Cela semble se confirmer, dans le roman, par sa présence « deux heures et demie dans la cuisine toute seule » (AS 44), ce qui rappelle Maisie Carrington dans *Arlington Park* se sentant enfermée dans sa cuisine : « The kitchen was like a person with whom she had tried to get on and failed [...] She felt it might have been to escape the kitchen » (AP 189). Amanda quant à elle remarque qu'elle est allée trop loin dans la construction de sa cuisine : « In that moment Amanda knew that her kitchen was too large » (AP 75). Elle pense désormais qu'elle et son mari « n'ont pas créé d'espace mais le vide » (AP 75), comme métaphore du vide qu'elle ressent elle-même dans cette cuisine et maison spacieuses. Après avoir été séparée d'Edgar, Stella est contrainte de retourner vivre avec sa famille, elle boit et fume des cigarettes dans la cuisine : « She was still at the table among the dirty plates, drinking wine and smoking cigarettes. » (AS 189). De la même manière, dans le film, elle se sert de l'alcool dans une tasse. Cette scène fait écho à *La vie domestique*, où Juliet se retrouve à plusieurs reprises seule dans sa cuisine et fume une cigarette après avoir assisté à des dîners. L'alcool et le tabac semblent être les seuls moyens (désespérés) pour ces femmes d'atténuer leurs symptômes de dépression, et la cuisine, le seul endroit où elles peuvent être seules pour s'adonner à ces actes.





*La vie domestique*, Isabelle Czajka, 2013, 7:35, 1:29:43

*Asylum*, David McKenzie, 2005, 1:01:11

Si en ce sens, la cuisine est un refuge à la dépression pour ces femmes, il n'en reste pas moins qu'elle symbolise également le lieu d'un « breakdown ». Pour Clarissa dans *The Hours*, ce moment de rupture se produit dans sa cuisine lors de la visite de Louis Walters, l'ancien amant de Richard. En effet, sa venue représente le passé dans lequel elle vit encore (mentalement) et duquel elle ne peut se détacher, ce passé qui lui rappelle la jeune femme qu'elle était, mais qu'elle n'est plus. Dans le film de Stephen Daldry, Louis raconte à Clarissa qu'il est retourné à l'endroit même où ils avaient passé l'été ensemble. Elle répond, les larmes aux yeux: « I think you're courageous to dare go visit. What I mean is... to face the fact that we have lost those feelings forever » (Daldry 52:03). Sa crise de nerfs survient quelques secondes plus tard où elle s'effondre et fait face à la réalité : seul son passé la rend heureuse. Cependant, elle semble lier ses larmes à son anxiété concernant la fête, elle affirme : « It's probably just nerves about the party...bad hostess » (Daldry 53 :20). Elle joue ici le rôle de la parfaite femme mondaine qui ne se soucie que de sa vie sociale. Dans *La vie domestique* également, Betty (un personnage qui

semble être un mélange d’Amanda et de Christine) fond en larmes dans sa cuisine. Son fils lui demande : « Tu pleures parce que ta mamie est morte ? » (36 :38), mais sa mère ne lui répond rien, ce qui suggère qu’elle pleure à cause de l’événement qui s’est produit juste avant : le petit Vincent a dessiné sur son canapé, et elle n’arrive pas à faire partir les tâches, rappelant ainsi son trouble obsessionnel-compulsif.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 53 :14

*La vie domestique*, Isabelle Czajka, 2013, 36 :38

La cuisine reflète également un lieu de choix ultime, conséquence ou symbole d’une dépression. C’est dans sa cuisine, pendant la fête d’anniversaire de son mari, que Laura choisit d’abandonner sa famille, ce qui se transcrit dans le film car « le repas d’anniversaire de Dan, filmé par Daldry dans un clair-obscur lugubre, s’apparente davantage à une veillée funèbre qu’à une joyeuse célébration » (Delesalle 6). Dans *Asylum*, la cuisine est aussi l’endroit où se trouve l’arme du crime d’une des patientes de l’asile, l’endroit où elle décide d’ôter la vie, l’endroit qui fait d’elle une folle, l’endroit qui la fera interner : « She stabbed him in the throat with the kitchen scissors, cut him open, cut his heart out, and flushed it down the toilet » (AS 207).

Dans la cuisine, c’est la nourriture, l’acte de cuisiner, qui rendent compte des troubles psychiques des personnages. Laura dans *The Hours* organise l’anniversaire de son mari en lui préparant un gâteau. Avant même de commencer, elle dit à son fils qu’elle doit faire pour Dan « le meilleur gâteau qu’il ait jamais vu. Le meilleur des meilleurs » (TH 48). La répétition de « the best » et l’hyperbole « the very best » indiquent l’idée de « nec plus ultra », c’est-à-dire l’impossibilité d’aller plus loin car la perfection est atteinte. De fait, lorsque le gâteau ne répond pas aux attentes de Laura, la désillusion est d’autant plus violente qu’il s’agit d’une

représentation de l'échec de sa propre vie en tant que femme au foyer, et en tant que mère : « The spherical imagery of baking [...] is finally signified through the idealization of the maternal role as imagined by Woolf » (Young 31). Dans le film de Stephen Daldry, alors que Laura tente d'échapper à son anxiété seule dans une chambre d'hôtel, elle pense à son échec tandis-que son échec lui-même est mis en lumière par un gros plan (Daldry 1 :02 :38). Le gâteau est d'une grande importance puisqu'il rend compte de l'obsession de Laura, de son état d'esprit, et en définitive, de ses pensées suicidaires.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 1:02 :38

Le gâteau de Laura n'est pas sans rappeler l'implication des femmes d'Arlington Park dans « le travail sombre et secret de nourrir leur famille » (AP 56). Par exemple, Christine prépare un poulet pour son dîner et lorsque sa mère lui conseille plutôt de choisir le poisson, elle explique : « I just thought, you know, why not make life easy? Why make things more difficult than they actually have to be? » (AP 216). L'insistance de sa mère sur le choix de la nourriture la pousse à lui rétorquer « Va te faire voir » (AP 217). Lorsque ses invités partent, Christine oublie qu'elle avait préparé une tarte au citron et s'affole comme le montre la répétition de « lemon tart » dans la citation suivante : « 'The lemon tart!' Christine exclaimed. 'I forgot the lemon tart—it's still sitting in its box in the fridge! You can't go till we've had the lemon tart' » (AP 255). Son comportement est tellement démesuré que son mari lui lance « Tu es une sacrée emmerdeuse » (AP 255). Christine, comprenant qu'elle a échoué à faire goûter cette tarte qui lui aurait permis d'être « si chic » (AP 255), dit alors : « I just can't get it right,

can I ? » (AP 255), ce qui fait écho au gâteau de Laura : leur échec culinaire, c'est leur échec personnel.

La « madwoman in the attic » et la « madwoman in the kitchen » laissent aussi place, en banlieue, à la « crazy woman next door ». Les personnages du corpus connaissent-ils vraiment leurs voisins ? Lorsque Kitty rend visite à Laura dans *The Hours*, elle ne semble pas se douter une seule seconde que ce gâteau raté qu'elle observe est source d'un « mental breakdown ». De la même manière, elle n'imagine probablement pas que cette femme avec qui elle passe un moment et échange un baiser abandonnera bientôt sa famille. Aussi, dans *Arlington Park*, les femmes de la banlieue ne savent pas que juste avant leur visite, Amanda est entraînée par son obsession de la propreté et du lavage (symptomatique de son trouble obsessionnel-compulsif) puisqu'elle se met à « vérifier tous les plans de travail, les portes, ainsi que la plaque, le four et le réfrigérateur » (AP 68). De plus, elles ne voient pas que la charmante voisine qui les accueille chez elle est violente avec l'un de leurs enfants au point de lui dire « Je pourrais te tuer » (AP 83). Dans *Asylum*, les voisins fous sont les patients de l'asile, mais très vite l'on remarque que ces patients ont une autre « crazy woman next door » que l'on ne soupçonnait pas dans un tel endroit : Stella. Ainsi, la vie banlieusarde laisse plutôt lieu à un individualisme plutôt qu'à une communauté : finalement, ce qui rapproche ces femmes, c'est leur quotidien, leur ennui, et leurs conséquences (peut-être même leurs destins également).

De ce fait, cette individualité révèle un « individualisme de masse » (Giust-Ollivier 194) : la dépression serait donc une étape à franchir afin de faire face à la vie sociale. Les œuvres du corpus sont d'ailleurs des « histoires d'incompétence sociale » (Schoene 161). Et cette incompétence, inadaptation sociale, semble être une cause directe de la dépression des personnages féminins.

## II. LE MAL DE VIVRE : LA DEPRESSION COMME CONSEQUENCE D'UNE INADAPTATION SOCIALE FEMININE.

### 1. Des femmes dans une société patriarcale

#### 1.1 L'identité prédéfinie : Statut marital et maternel

La construction des identités des personnages féminins du corpus est d'abord liée à leur statut matrimonial, reflété par chaque section de *The Hours* commençant par des « Mrs » qui « suggèrent des mariages hétérosexuels » (Lindgren Leavenworth 511). Soulignons ainsi les références directes à *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf ou encore à *Madame Bovary* de Flaubert. En effet, Emma Bovary appartient à une petite bourgeoisie de province, proche de la paysannerie. Son histoire est liée au contexte sociologique du XIX<sup>ème</sup> siècle : la seule importance dans la vie d'une femme est le mariage, et la maternité. Les femmes sont ainsi réduites à un rôle défini d'épouses et de mères au foyer, n'existant légalement que grâce à leur mari. Le titre du roman confirme cette idée puisque Bovary est le nom de Charles, le mari d'Emma. L'ironie est d'autant plus grande qu'Emma est fleur bleue : elle lit des romans d'amour alors qu'elle vit dans une institution où l'amour est exclu et où le mariage est un dispositif légal visant la préservation des biens et la régulation des familles. L'amour impossible d'Emma, et sa vie impossible, la conduisent finalement au suicide, la mort étant la seule possibilité de se retrouver. Tout comme Emma Bovary, « Laura Zielski, la fille solitaire, la lectrice incessante est partie » (TH 40) car elle est devenue Laura Brown, une épouse et une mère. C'est ainsi que Stella est définie dès la première page d'*Asylum* : elle est en effet « l'épouse de Max Raphael, psychiatre auprès des tribunaux » (AS 1). Aussi, lorsqu'Edgar rencontre Stella pour la première fois, il s'adresse à elle en l'appelant « Mrs Raphael » : il ne la connaît pas, et c'est ainsi que l'on s'adresse à une femme en société. Pourtant, lorsqu'elle entretient une relation adultère avec lui, il l'appelle Stella : « You won't play tricks on me, will you, Stella ? » (AS 110) ; « Money, Stella. » (AS 118). Maintenant qu'elle trompe Max, Stella souille son mariage, et n'est plus (ou plus digne d'être) Madame Raphael. De l'extérieur, on continue pourtant à parler de la famille à travers une synecdoque généralisante car on utilise le tout pour désigner la partie : « A few weeks later the Raphaels arrived at the hospital » (AS 2). C'est également le cas dans *Arlington Park* : « Also, people of the Milfords' sort preferred to

think of the Randalls as non-materialistic » (AP 24). De ce fait, le nom du mari devient une manière de désigner tous les membres de la famille : l'identité de plusieurs personnes est donc liée à celle d'une seule. C'est la mise en œuvre du patriarcat par le patronyme.

C'est ainsi que dans *Arlington Park*, Solly Kerr-Leigh pense que le mariage devrait être un « état de césure » (AP 136), comme son nom de famille. En effet, lorsqu'une femme prononce son nom « Curly », elle réplique automatiquement « Kerr-Leigh ». La césure représentée par le trait d'union qui sépare son nom de jeune fille de son nom de mariage est primordiale pour elle, car elle sépare également qui elle était de qui elle est devenue : une femme célibataire, et une femme mariée. En ce qui concerne Amanda, elle semble avoir également changé après son mariage : elle était Mandy Baker, mais plus personne ne l'appelle comme ça car « elle avait été abandonnée le jour où Amanda avait épousé James, abandonnée comme quelqu'un debout sur un quai faisant signe au navire qui s'en va » (« she had been left behind on the day Amanda married James, left behind like someone standing on a pier waving at the departing ship », AP 69). La métaphore comparative introduite par « like » souligne que la personne sur le quai n'est autre que Mandy Baker, alors que le bateau qui s'éloigne représente Amanda Clapp. Cependant, même si l'anadiplose « left behind » accentue l'idée d'abandon, elle montre « Mandy » comme soumise à l'action de se faire abandonner, cette action engagée par le bateau. Ainsi, Amanda n'a-t-elle pas elle-même choisi d'abandonner qui elle était pour devenir la femme de Monsieur Clapp ?

Peut-être que la société pousse les femmes à épouser un homme : ont-elles réellement le choix ? Dans *The Hours*, Laura épouse un homme populaire devenu un héros et la focalisation interne suivante souligne qu'elle ne pouvait pas décliner sa proposition : « What could she say but yes ? How could she deny a handsome, good-hearted boy, practically a member of the family, who had come back from the dead? » (TH 40). Laura se parle à elle-même et énumère les raisons qui l'ont menée à épouser Dan. Justement parce qu'elle détaille les qualités de ce dernier, rien ne montre qu'elle ait accepté de l'épouser par amour, ni qu'elle soit désormais satisfaite de son choix. La description que Laura fait de la guerre souligne qu'elle n'a pas seulement épousé Dan pour les apparences, mais aussi par patriotisme : « Why did she marry him ? She married him out of love. She married him out of guilt; out of fear of being alone; out of patriotism » (TH 106). L'anaphore « out of » souligne l'obligation de Laura d'épouser Dan mais aussi l'idée de vouloir convaincre (ou se convaincre elle-même) que ce choix était le bon. Cependant, la répétition crée un effet de circularité renforçant l'idée que Laura se retrouve dans une impasse, face à toutes ces raisons pour lesquelles elle devrait rester avec Dan. Finalement, le fait que « par amour » (« out of love ») soit placé en début de phrase est révélateur : Laura

dit d'abord qu'elle a épousé son mari par amour, puis énumère d'autres raisons qui prouvent qu'elle ne l'a pas fait. Cette longue liste est pleine de devoirs et d'injonctions. Laura est ainsi tourmentée par « l'impression que les autres la méprisent, et méprisent surtout son mariage » (Young 55), et par une identité donnée par son mariage et par les autres, puisqu'elle est ou doit être, selon chacun, une mère et une épouse. Cette identité oppressive lui donne un sentiment de non-appartenance à la société qui la conduit finalement à envisager le suicide. Cette idée est tout de même paradoxale : c'est dans le conformisme le plus total que curieusement naît le sentiment de non-appartenance, comme s'il y avait là un excès qui signifiait l'absence de la personne qu'elle est. Le patronyme n'octroie pas une identité fixe et stable aux femmes, mais une identité prête à l'emploi, conforme et conformiste qui les attire ou les oblige, mais qui ne leur permet pas une liberté d'être.

D'une certaine manière, si les personnages féminins ne vont pas jusqu'au suicide, ils sont métaphoriquement « tués » par les hommes, comme l'affirme Juliet : « All men are murderers, Juliet thought. All of them. They murder women. They take a woman, and little by little they murder her » (AP 28). Cette idée de mort rappelle aussi le rôle marital et maternel de Stella dans *Asylum*. Lorsqu'elle est avec son mari, celui dont elle porte le nom, Stella se sent « enterrée vivante dans un mariage froid » (AS 71) alors qu'elle a l'impression de (re)vivre auprès d'Edgar, son amant : « how alive she'd been, alive with passion for that poor disturbed man » (AS 151). D'ailleurs, lorsqu'elle s'enfuit avec ce dernier, elle semble avoir perdu « son ancienne identité, défraîchie » (AS 104). Après l'infidélité de sa femme, Max lui lance : « We are still married » (AS 152), comme pour la menacer ou pour lui faire comprendre qu'elle a toujours des devoirs envers lui, envers leur union. En ce sens, pour Stella, cette phrase signifie qu'elle va continuer à étouffer dans son mariage. Dans *Arlington Park*, « Juliet est confrontée à une caricature de sa perception de la vie de famille dans la bouche d'une adolescente » (Wrobel 3) qui affirme que « le mariage n'est qu'un synonyme de la haine (AP 181). Juliet pense immédiatement : « There you are » (AP 181). Le mariage est donc à la fois synonyme de meurtre, d'étouffement, et de haine.

Cependant, même quand les personnages féminins détestent et rejettent les conventions de la société patriarcale, ils sont toujours enfermés dans un rôle, une identité, prédéfinis par la société. C'est le cas de Virginia Woolf dans *The Hours*, qui porte également le nom de son mari et possède en quelque sorte deux identités : celle de la femme mariée ou même de la femme au foyer (elle veut que tout soit parfait pour l'arrivée de sa sœur) mais aussi celle de l'écrivaine folle qui s'enferme pour écrire. Cette double identité se remarque aussi à travers les yeux de Leonard qui la voit comme « Virginia Stephen, pâle et grande, surprenante comme un

Rembrandt ou un Velasquez » et comme « Virginia Woolf, debout devant lui en ce moment » (TH 33). De la même manière, Clarissa est la seule à ne pas porter le nom de quelqu'un d'autre car elle n'est pas mariée, et a une relation lesbienne avec Sally. Cependant, même si elle vit dans une société plus « ouverte », chaque titre de section la concernant indique « Mrs Dalloway » : c'est le surnom qu'un homme, Richard, lui donne. Lorsqu'il meurt, Clarissa est enfin « elle-même, Clarissa, plus Mrs Dalloway » (TH 226). Elle récupère donc son identité mais elle reste malgré tout « une épouse de la société (TH 20). Dans *Arlington Park*, « les personnages féminins tentent également de se définir en utilisant l'état civil et la classe sociale, les images de la féminité et les possibilités offertes par le consumérisme » (Wrobel 1). Lorsque Christine discute avec sa mère qui affirme être piégée dans son mariage et dans un rôle de femme au foyer qu'elle déteste, « ses mots d'adieu endossent la conception même de ce rôle » (Wrobel 8) : « 'Make sure the chicken's cooked right through, won't you ? All these people coming. You've got your reputation to consider' » (AP 224). Le mariage pousse ces femmes à adopter une identité prête à l'emploi et à se comporter de manière « normale » pour être conformes à la société. Elles suivent les règles et jouent leurs rôles mais en conséquence, elles s'aliènent.

## 1.2 Persona : le masque social

Le rôle que les femmes du corpus jouent en société est symbolisé par la persona (du grec *prosopon*, masque et du latin *personare*, parler à travers) qu'elles revêtent en public, comme des actrices sur scène. La persona représente une attitude consciente envers le monde existant, mais son organisation est influencée par l'environnement et permet à l'individu de s'adapter à de multiples situations. Par conséquent, la persona détermine la base du comportement dans la société et crée progressivement une identité. Dans les années 1920, Carl Gustav Jung utilise l'expression « persona » pour décrire le cas psychologique d'une adaptation humaine individuelle à des normes sociales. : « La persona est un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société [...] une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui » (Jung 153). Il s'agit ainsi de « cacher, dissimuler, camoufler, la vraie nature de l'individu » (Jung 153), ce que l'on retrouve en permanence dans les œuvres du corpus.

Cependant, ce masque que l'on revêt est parfois un masque que l'on nous impose ou que l'on perçoit : dans une société patriarcale, le masque social est imposé aux femmes et aux hommes. La persona peut en effet s'identifier à la façon dont les autres/la société perçoivent un



individu qui se retrouve ainsi emprisonné par son masque. Dans *The Hours*, la voisine de Laura, Kitty, porte le masque social de la femme parfaite ou idéale des années 1950. Elle est ainsi un bon exemple du « faux self » :

Le faux-self diffère de la personnalité as if en ce qu'elle résulte d'une manœuvre plus sophistiquée, postérieure à la toute petite enfance. Elle est provoquée par l'injonction faite à l'enfant d'être quelqu'un d'autre, dans le but de satisfaire les besoins narcissiques de l'un ou de ses deux parents. Afin de se protéger, le soi est obligé de se dissimuler ; le faux-self recouvre l'identité mais ne la remplace pas (Sheehan 101).

Kitty apparaît sûre d'elle (contrairement à Laura) alors que son mari est un raté, et qu'elle ne peut avoir d'enfant à cause d'une grosseur dans l'utérus. La persona de Kitty est presque impossible à enlever : elle joue simplement le rôle qu'elle a appris à jouer, car dans la société américaine des années 1950, elle doit prétendre que sa vie est parfaite. Un instant pourtant, Kitty se confie à Laura, retire son masque, et l'embrasse. Ce baiser a une signification particulière, et fait écho aux autres baisers « transgressifs » qui se produisent dans *The Hours*. Les personnages semblent rechercher une perfection d'être qui est intimement liée à l'importance de s'adapter au rôle que la société veut qu'ils jouent. Cependant, le fait de suivre les règles toute leur vie leur donne peut-être encore plus envie de les enfreindre. Ainsi, plus ils cherchent à poursuivre l'idéal que la société édicte, plus ils sont frustrés et se rapprochent donc de leur propre idéal. Les baisers transgressifs sont les symboles d'une longue frustration et d'une transgression des règles en ce sens. Baisers interdits, sexualités ambiguës peuvent être considérés comme les conséquences de la quête même d'un idéal imposé par la société, qu'il soit atteint ou non. Les personnages sont ainsi frustrés et se sentent enfin libres d'être qui ils veulent être. Michael Cunningham invente des personnages tourmentés par des sexualités ambivalentes : Virginia embrasse sa sœur, Laura embrasse sa voisine Kitty et Clarissa vit avec une femme, Sally, mais semble toujours amoureuse de son ancien amant Richard. Dans le film de Stephen Daldry, les baisers sont tous représentés à travers des gros plans, soulignant l'importance de la transgression des personnages.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 25:50, 1:43:29, 39:54, 1:06:44

Clarissa embrasse Richard alors qu'elle est en couple avec Sally : elle assume une certaine liberté en étant bisexuelle mais aussi en montrant son amour pour Richard. Le baiser hétérosexuel est donc ici transgressif tout autant que le baiser lesbien entre Sally et Clarissa car des sexualités troubles sont mises en avant. Le baiser de Laura et Kitty a une signification précise comme le montre la citation suivante: « She lay on the bed with the book in her hands feeling emptied, exhausted, by the child, the cake, the kiss » (TH 142). L'anaphore crée une gradation se terminant par le baiser. Alors que le gâteau et l'enfant représentent l'identité de mère et d'épouse de Laura, le baiser représente Laura en tant que femme.

De plus, Michael Cunningham est lui-même homosexuel, et la théorie *queer* montre un besoin de remodeler notre compréhension de la sexualité dans un contexte d'études de genre, et de voir la sexualité comme fluide. La sexualité est ainsi considérée comme interchangeable. Ainsi, dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf aborde la question du lesbianisme et de ses représentations littéraires. D'une certaine manière, *The Hours* souligne la possibilité d'exprimer sa sexualité au fil des générations, notez le progrès depuis l'absence d'homosexualité nommée chez Woolf dans ses romans. Pour Virginia ou Laura, il aurait été difficile d'assumer une éventuelle homosexualité qui est illégale à leur époque. Cependant, le sentiment de non-

appartenance de Laura indique sa connaissance de sa propre transgression. Les transgressions homosexuelles (et même incestueuses pour Virginia) des personnages renforcent la pression du normatif, et donc un certain affranchissement des conventions. La sexualité ambivalente des personnages a un impact sur leur comportement (la sublimation peut en être la conséquence puisqu'ils transforment leur pulsion sexuelle en création artistique) et Cunningham éclaire l'attitude évolutive de la société envers l'homosexualité mais aussi sur les problèmes persistants. Il écrit à une époque où l'on comprend la sexualité comme fluide, mais ses romans considérés comme « assimilateurs » relèvent d'une catégorisation rigide, puisque par exemple, il ajoute le thème du sida dans son œuvre. Son roman n'est pas centré sur des personnages homosexuels mais plutôt sur des familles et des mariages difficiles, sur les conventions et la société, et sur la maladie mentale.

Malgré la symbolique du baiser, les idées de Kitty ne sauraient faire croire qu'elle n'est pas influencée par la société patriarcale dans laquelle elle évolue. Par exemple, dans le film de Daldry, Kitty fait un lien direct entre être femme et être mère : « You're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you're a mother » (Daldry 38:38). Kitty se comporte comme la société lui dit de le faire : dans un sens, elle ne pense pas nécessairement ce qu'elle dit, mais elle le dit parce qu'elle a appris à penser ainsi. C'est le processus de l'internalisation évoqué dans les théories du genre sur lequel nous reviendrons.

Dans *The Hours*, Louis rend visite à Clarissa et se souvient d'une femme différente qui était « la plus sentimentale, la plus indignée » (« The more sentimental one, the more indignant », TH 125). La description hyperbolique du point de vue de Louis montre Clarissa comme une femme vivante et téméraire qu'elle ne semble plus être. Elle est maintenant emprisonnée dans sa persona d'hôtesse parfaite de la classe supérieure. Lorsque dans le film de Daldry, elle s'effondre en larmes et veut s'en cacher, elle craint de faire tomber le masque de la femme ou l'hôtesse parfaite que les gens pensent qu'elle est. Amanda ou Christine dans *Arlington Park* pourraient être les homologues de Clarissa dans le sens où pour elles aussi, recevoir est un art. A cet égard, après avoir organisé un dîner et que ses invités soient partis, Amanda « ressent un étrange sentiment d'achèvement, comme si elle avait accompli une tâche réputée difficile avec plus de rapidité et de facilité que prévu » (AP 67). Aussi, à la fin du livre, certains voisins d'Arlington Park sont rassemblés chez Christine Lanham, qui semble être à leurs yeux une femme joyeuse, mais qui s'enivre soulignant que son caractère n'est qu'une « façade de protection » (Latham 170). En effet, « comme Clarissa Dalloway, derrière son masque social, il y a des fautes, des jalousies, des vanités, des soupçons » (Latham 170). Dans *Arlington Park*, « les personnages de Cusk semblent accepter leur propre inscription

individuelle dans ce rôle et cette identité, tout en étant conscients de l'écart entre le masque féminin et leur véritable sens de soi »<sup>7</sup> (Boileau 2013b, 5).

Ce masque social, ou le rôle imposé à une femme par le mariage « peut altérer sa personnalité à ses propres yeux ou aux yeux des autres » (Lindgren Leavenworth 512). Ainsi, le regard extérieur est primordial et oblige le port de ce masque social. Quand Max apprend l'adultère de Stella, il explique à sa femme qu'ils parleront plus tard et affirme : « 'I suggest we try to put up as good a front as we can' » (AS 152). Cette sensation d'être des acteurs sur scène n'est pas présente qu'en public ou qu'en rapport avec le regard de l'autre : dans le foyer aussi, on porte le masque social. Pour Laura dans *The Hours*, lorsqu'elle est sur le point d'interagir avec son fils et son mari, c'est « comme si elle se tenait dans les coulisses, sur le point de monter sur scène et de jouer dans une pièce » (TH 43). Cette théâtralité met l'accent sur le rôle traditionnel que la société lui demande de jouer. Il s'agit donc d'un « moi performé » plutôt que d'un « moi authentique ». Virginia aussi essaie désespérément de jouer un rôle : « She must work to stay in character » (TH 85). Le « must » modal a une fonction déontique. En grec, *deon* signifie devoir, et ici, Virginia est chargée de jouer un rôle. Par conséquent, elle essaie de remplir les « devoirs féminins » conventionnels en se présentant comme une actrice sur scène. De la même manière, dans *Arlington Park*, Maisie Carrington a l'impression que son mari et elle sont « pareils à des gens dans une publicité, ou une pièce de théâtre » (AP 184). Quant à Juliet, elle sous-entend à ses élèves qu'être différent, « c'est ne pas faire ce qu'on attend de vous » (AP 176).

Les femmes du corpus sont donc cachées par leur masque sans lequel leur existence devient parfois impossible : elles tendent ainsi à en dépendre. Dans *The Hours*, le monde extérieur donne aux personnages une identité dont ils deviennent dépendants, mais à laquelle ils ne peuvent pas coller. Richard donne ainsi à Clarissa le surnom de « Mrs Dalloway », lui conférant ainsi une identité de plus. Elle se retrouve piégée dans la personnification de cette figure littéraire, et s'y réfugie. En effet, dans le film de Daldry, juste avant que Richard ne se tue, elle raconte sa matinée et dit : « I got up, and I went to buy flowers, like Mrs. Dalloway in the book, you know » (Daldry 1 :28 :43). Elle semble donc dépendre de cette identité qu'il lui donne : « other (Clarissa among them) enjoy the sense of hyperbole he brings to their lives, have come even to depend on it » (TH 61). De manière générale également, Clarissa dépend de l'avis des autres, elle veut être admirée par tout le monde (d'où sa fête qui doit être parfaite), y compris les gens qu'elle déteste, comme Mary Krull : « You know she mocks you, privately, for your

---

<sup>7</sup> « Cusk's characters seem to be coming to terms with their own individual inscription within that role and identity, whilst still being aware of the discrepancy between the feminine mask and their true sense of self ».

comforts and your quaint (she must consider them quaint) notions about lesbian identity » (TH 23). L'adresse indirecte souligne que Clarissa fait semblant de s'adresser à un interlocuteur fictif au lieu du vrai : elle-même.

Dans *Asylum*, Stella est elle aussi contrainte de se cacher derrière un masque social, notons le champ lexical de la dissimulation: « mask the true seriousness of the crisis » (AS 64); « Her mask slipped » (AS 64); « this façade of neutrality and the poisonous moral superiority it masks » (AS 146); « although the eyes of the entire hall were upon her not once did the mask slip » (AS 245). Cependant, elle détourne la fonction de ce masque pour mentir à son mari quant à son infidélité, à son amant qui pense qu'elle n'a plus de relations sexuelles avec son mari, et à son psychiatre lorsqu'elle est internée. En effet, dans l'asile psychiatrique, « son incarnation réussie de la femme de chagrin » (AS 240) lui permet de duper Peter Cleave. Ce dernier d'ailleurs ne se rend compte qu'après sa mort qu'elle « jouait tout le temps un rôle » (AS 242).

Même s'il y a un paradoxe entre être étouffé par des identités prédéfinies, en être dépendant, et s'en servir, l'identité imposée de l'extérieur crée des troubles psychologiques chez les personnages. Si nous avons souligné que les personnages féminins du corpus s'imprègnent ou dépendent de cette identité sociale pré définie par la société, parfois, ils la remettent consciemment en question, ou la refoulent inconsciemment.

## 2. L'identité sociale (patriarcale) : entre doute et rejet

### 2.1 Désordre du récit et confusion identitaire

La structure des récits et la technique d'écriture peuvent premièrement compliquer la définition des identités des personnages. La temporalité des récits est d'abord fragmentée avec des répétitions, échos, analepses et prolepses, principalement propres au postmodernisme. Gérard Genette définit deux formes d'analepses : les analepses externes, c'est-à-dire extérieures au récit premier et venant le compléter, et les analepses internes, comprises dans le récit premier (Genette 90-92).

Chez McGrath, le roman entier est une analepse puisque Cleave raconte des événements passés, que cela soit pour la romance adultère de Stella ou son séjour en hôpital psychiatrique : ce caractère double met en lumière la dualité prégnante dans les œuvres du corpus. Si le début de *Asylum* est une analepse puisque le narrateur explique qu'il va raconter l'histoire de Stella Raphael, il s'agit d'une analepse interne car le récit entier est basé sur un retour dans le passé pour comprendre le destin tragique de Stella Raphael (on parle ainsi d'analepse interne homodiégétique, car elle porte sur la ligne d'action du récit premier). Dans *The Hours*, le prologue nous place dès le début dans un processus d'analepse externe (et si elle est interne, elle est précisément hétérodiégétique car le narrateur veut éclairer les antécédents d'un personnage) en nous permettant de voir, *in media res*, que l'histoire de Virginia que l'on va lire tout au long du roman se termine par un suicide.

Chez Cunningham, c'est surtout la caractéristique postmoderne de la fragmentation et du chaos qui est évidente. D'abord, chaque personnage féminin possède sa section, son fragment d'histoire, sa journée. Cette discontinuité du récit montre des personnages perdus dans le temps, dans leur vie : l'identité de Clarissa est difficile à déterminer à ce titre, car elle est hantée par son passé avec Richard. Il y a donc impossibilité de donner un sens au monde dans son ensemble, et ainsi, la vie quotidienne n'a pas de sens. Par conséquent, passé présent et futur sont imbriqués, d'abord parce que toutes les histoires se déroulent à des époques différentes (même si Mrs Dalloway et Mrs Brown se rencontrent dans la dernière section), et parce que chaque histoire a son temps non linéaire. En effet, pour ces trois femmes, le moment présent est lié à un seul jour dans leur vie : Virginia écrit son livre, Laura prépare l'anniversaire de Dan, Clarissa organise une fête. Pourtant, pour Virginia, l'avenir est représenté dans le prologue, lorsqu'elle se donne la mort vingt ans plus tard. Laura apparaît également des années plus tard dans la section « Mrs Dalloway » pour assister à l'enterrement de son fils, Richard. Son futur

est aussi représenté par ses réflexions sur ses options lorsqu'elle envisage le suicide. Le passé de Clarissa est représenté par ses souvenirs incessants de sa relation avec Richard, et ainsi, le *stream of consciousness* perturbe la linéarité.

En effet, en entrant dans les pensées intérieures des personnages, les limites du temps chronologique sont brisées. La technique du flux de conscience renforce la tragédie des personnages de vivre en tant que paria dans un monde qui leur est propre. On peut ainsi mettre en lumière le monde intérieur des protagonistes et mieux comprendre leur confusion identitaire. Dans *The Hours*, l'identité de Clarissa est difficile à déterminer puisqu'elle est perdue entre la femme qu'elle était, son rôle de mère (pour sa fille et pour Richard) et de « femme de la société ». Elle est avec Sally, Richard n'est que son ami mais elle ne peut s'empêcher de penser à leur ancienne relation et surtout, à ce qu'ils auraient pu devenir : « They might have been husband and wife, soul mates, with lovers on the side » (TH 68). Le choix de l'analepse crée une régression temporelle, pas dans l'histoire, mais plutôt dans l'esprit de Clarissa. Puisque la narration est ici centrée sur la mémoire, elle conduit à une tension entre passé et présent. Le désordre temporel est créé par des pensées auxquelles l'on a accès grâce au *stream of consciousness*, mais aussi à travers le narrateur : dans *Asylum*, Peter Cleave ne suit pas l'ordre chronologique en ce qu'il ne cesse de commenter des événements passés en rajoutant ses connaissances présentes suite à ses discussions avec Stella : « She told me later she ran straight upstairs and fell on her bed and wept » (AS 97). Ces précisions sont d'ailleurs également passées, puisque lorsqu'il raconte l'histoire, Stella est déjà morte.

Enfin, *The Hours*, *Arlington Park* et même *Asylum* sont des romans « fondés sur le dédoublement » (Wrobel 7). En effet, en termes de structure, Michael Cunningham procède à une sorte de parallélisme entre les états d'âme de Virginia, ceux de la lectrice de son roman Laura, ceux du personnage fictif Clarissa et même ceux de Richard. Ce dernier est effet le personnage qui relie les trois histoires en tant qu'homologue de Virginia, fils de Laura et ami de Clarissa. Ses derniers mots sont : « I don't think two people could have been happier than we have been » (TH 200), faisant référence à la note de suicide de Virginia, soulignant qu'il a « accédé à la folie de Woolf : il parle avec sa voix » (Young 64). Ainsi, le flux psychologique de désespoir de Virginia fait écho à celui de Richard. Virginia décide que son personnage principal ne mourra pas, mais un autre mourra. La mort de Richard (ou bien la sienne ?) semble être la conclusion de cette décision, les deux étant si semblables, presque la même personne. Le flux de conscience montre aussi une certaine fluidité, interchangeabilité des identités. Chez Rachel Cusk, la forme du roman est assez similaire en ce que chaque chapitre évoque un nouveau personnage principal féminin. De plus, dans les deux livres, les personnages

fonctionnent souvent par paires au point que les identités soient « interchangeable et transférables, surtout entre sœurs, ou entre mères et filles » (Wrobel 7). Amanda affirme que sa sœur Susannah a tué son lapin : « My sister killed her rabbit by hugging it too hard » (AP 62) mais se souvient qu'elle l'avait fait elle-même révélant qu'elle « avait voulu être Susannah » (AP 86). De la même manière, Virginia veut être Vanessa qui représente la femme et mère parfaite qu'elle n'est pas : « Vanessa will be her mirror, just as she's always been » (TH 114).

La structure d'*Arlington Park* est également encadrée par « deux dîners similaires qui se font écho » (Wrobel 7) au début et à la fin du roman qui démontrent une fois de plus un transfert d'identité : « In both, a woman gets intoxicated with wine and scolded by a condescending man. Identity is transferred again, as the female role is first played by Juliet and then by Christine » (Wrobel 7). D'ailleurs, dans le film *La Vie Domestique*, des personnages ont été supprimés, mais d'autres ont fusionné : Betty semble être Amanda, mais également Christine car c'est sa grand-mère qui meurt. Quant à Juliet, elle est un mélange de Juliet et de Christine car c'est chez elle que les femmes d'*Arlington Park* et leur mari se rejoignent à la fin du film. Dans *Arlington Park*, une forme de dédoublement peut être également perçue si l'on se réfère à Dorothea Brooke dans *Middlemarch*. Armelle Parey en parle et affirme: « It is interesting in fact to think of Dorothea as Juliet's literary ancestor as it stresses what I believe to be Cusk's point regarding the evolution of women » (Parey 5). Les deux étaient des jeunes femmes prometteuses qui attendaient trop du mariage et qui en sont finalement déçues : Dorothea attendait de Casaubon qu'il partage son savoir avec elle, quant à Juliet, elle voyait le mariage comme une nouvelle « expérience humaine » (AP 47). En ce qui concerne *Middlemarch*, le mariage est parfois montré comme un commerce. Ce qu'Eliot essaie de montrer, c'est que les gens choisissent leur futur mari ou femme en fonction de ce qu'ils veulent dans leur vie : argent, statut social, connaissances... S'il y a un mariage d'amour, il peut y avoir un intérêt aussi. Dorothea recherche le savoir dans son mariage. En effet, la métaphore « quel lac comparé à ma petite piscine » (Eliot ch. 3) montre qu'elle compare sans cesse les connaissances de Casaubon aux siennes, et qu'elle se rend compte qu'elle n'est pas assez cultivée. Ce mariage peut en fait être considéré comme un commerce car Dorothea pense que « ce serait comme épouser Pascal » (Eliot Ch. 3). Elle ne voit en lui qu'un homme sans identité, une source de connaissances et la seule chose qu'elle attend de lui est de les partager avec elle. Finalement, le mariage de Dorothea ne lui apporte pas le savoir intellectuel auquel elle aspirait. Pour Juliet, qui a déjà un doctorat, le mariage et la vie de famille semblaient être des compléments à sa vie professionnelle : « For a while she prized the idea of a house and a husband and children, as though these things were uncommon, as though they represented some new refinement of



human experience » (AP 47). Cependant, cette vie a finalement éteint tout son potentiel : en effet, la répétition de « She was exceptional » dans le roman et l'utilisation du prétérit soulignent que depuis son mariage, Juliet n'est plus ce qu'elle était. Une fois qu'elle a eu cette vie de famille qu'elle pensait extraordinaire, « une sensation de plomb commence à s'accumuler dans ses veines, un peu plus chaque jour » (AP 47-48). Ce que la comparaison avec le XIX<sup>ème</sup> siècle met en avant, c'est la présence des fameuses « sphères séparées » victoriennes où la femme est vue comme l'ange de la maison.

En ce qui concerne *Asylum*, Stella elle-même sent qu'elle « pratique une forme de duplicité » (AS 13), une manipulation d'un versant de soi, depuis qu'elle est mariée, mais surtout après avoir rencontré Edgar dans le potager pour la première fois. Il se trouve qu'après avoir rejoint ce dernier et quitté sa famille, « elle s'identifie davantage à Edgar » (AS 104). Ainsi, l'on pourrait se demander si l'apparente schizophrénie d'Edgar ne déteint pas sur son amante, puisqu'elle ressent « l'effondrement de leurs egos séparés, une chute de la personnalité, un sentiment d'identité, un sentiment qu'ils étaient d'essence à essence, fusionnés » (AS 74). Après avoir été séparée d'Edgar puis internée, Stella s'identifie également aux patientes de l'asile comme l'affirme Peter Cleave: « I did not tell her that as a function of her relationship with Edgar not only had she begun to identify with the patients, she had eroticized them. She had eroticized the patient body » (AS 27). Le dédoublement de Stella pourrait être considéré comme un dédoublement de personnalité dans son terme psychiatrique, c'est-à-dire une schizophrénie. Ou bien, peut-être a-t-elle une tendance psychotique à l'adhésion totale et conformiste à des identités prêtes à l'emploi, comme dans ce qu'on appelle les personnalités « As if ».

Ainsi, la fragmentation ou distorsion du récit crée des « moi » fragmentés. Par l'usage répété de l'analepse et de la prolepse, les auteurs font perdre toute temporalité à leurs personnages, et donc diffractent leur identité. Les femmes du corpus sont en perpétuelle quête d'identité, et cette recherche mène finalement à une crise de sens : elles se perdent alors même qu'elles cherchent à se (re)trouver.

## 2.2 La crise de sens

Mettons premièrement en lumière la crise existentielle : en psychologie, on l'appelle également la « crise de la vie »<sup>8</sup>. Il s'agit d'une période de changement de perception des choses, de remise en question, de décisions. Les conséquences d'une crise existentielle sont souvent une dépression, un comportement addictif, ou dans les cas les plus graves, le suicide.<sup>10</sup> Les femmes du corpus connaissent des moments de rupture que l'on pourrait nommer des « crises existentielles », en particulier lorsqu'elles réalisent qu'elles ne pourront pas jouer le rôle que la société leur demande de jouer. Ainsi, cette impossibilité de s'adapter aux normes souligne une inadaptation sociale des personnages féminins : quelle est leur identité, si elle ne peut coller à celle qui est imposée ?

La réponse à cette question est difficilement exprimable en ce qui concerne *Arlington Park*. Le questionnement identitaire est bel et bien présent dans le roman dans la mesure où les femmes d'Arlington Park sont « hantées par leur ancien moi - leur enfance, qui elles étaient avec leur mariage -, par la façon dont les autres les perçoivent, par qui elles auraient pu être, par qui elles pourraient encore être » (Wrobel 4). Ces femmes sont inadaptées socialement car elles ne peuvent correspondre au cliché que la société veut qu'elles incarnent :

« her characters are at their wits' end as to how they could correspond to the cliché, as they find themselves incapable of breaking the rules of convention » (Boileau 2013b, 2). Notons cependant un paradoxe : elles n'agissent pas. Lorsque Juliet pense que les hommes assassinent les femmes par exemple, elle ne fait que penser, et n'agit pas : il y a donc bien duplicité. Peut-être est-il intéressant de remarquer qu'il n'y a pas de crise existentielle dans *Arlington Park*, mais plutôt une réflexion, un choix concernant leur vie : cependant, réfléchir, ce n'est pas agir. Il y a bel et bien un questionnement existentiel mais il ne se manifeste pas par une crise, car les choses tiennent.

Les femmes d'Arlington Park ont-elles vraiment la volonté de se rebeller contre l'ordre mis en place ? En fait, c'est la quête ou la perte d'identité plutôt que la crise d'identité qui est mise en avant dans le roman : « Cusk's characters need to be saved from the dissolution of identity and the disconnection of human relationships » (Boileau 2013b, 2). Notons par exemple

---

<sup>8</sup> James, Richard. *Crisis Intervention Strategies*. Cengage Learning, 2007. Pour une analyse plus détaillée de la crise existentielle en psychologie, voir aussi le site <https://www.psychologue.net/crise-existentielle> ou Bernaud, Jean-Luc. *Introduction à la psychologie existentielle*. Paris : Dunod, 2018.

que Solly perd conscience d'elle-même en « se dissolvant complètement dans son rôle de mère » (Parey 8): « in one of those null states she often entered in the presence of the children, when she forgot that she existed, or at least forgot to act as though she did » (AP 135).

Dans *The Hours*, la métaphore littéraire woolfienne est accentuée par la présence du thème de la crise identitaire: « These women have a similarity: they are experiencing an existential anguish that makes them rethink and reconsider the choices they had made in their life » (Dewi Saraswati 187). Les deux déclencheurs de la crise de Virginia sont à la fois sa maladie et l'ordre établi. Lorsque Leonard la retrouve après qu'elle ait fui de la maison pour partir à Londres, le rapport de force entre le couple est visible à travers les « confirmatory tags » : « It's time for us to move back to London. Don't you think ? » (TH 172). Virginia cherche la confirmation de son mari, et la négation utilisée dans le dialogue ne fait qu'amplifier le contexte négatif de la narration. A la fin de la section, la comparaison montre le poids des conventions: « They start up the hill to Hogarth House, arm in arm, like any middle-aged couple going home » (TH 172). Virginia et Leonard représentent un couple dans une société victorienne, où l'homme a le dessus sur la femme à tel point que le poids décisionnel est entre ses mains. Ce moment montre Virginia tiraillée entre la réalité de sa maladie, les conventions, et son désir de liberté (qu'elle assouvira plus tard).

En ce qui concerne Laura, de nombreux moments peuvent être considérés comme des crises existentielles, notamment lorsqu'elle décide de se rendre dans une chambre d'hôtel pour lire son livre, et se suicider. Lors de cette scène, les répétitions de « might » ou « could » suggèrent que tout semble si facile pour mettre fin à ses jours : « She could decide to die » (TH 151) ; « There might, she thinks, be a dreadful beauty in it » (TH 151). L'usage du conditionnel pourrait symboliser son hésitation ou sa culpabilité mais la métaphore suivante souligne aussi la menace qui pèse sur l'ordre symbolique : « It would punch a hole in the atmosphere » (TH 152). Dans la dernière section qui lui est consacrée, Laura est paralysée dans sa salle de bain alors que son mari lui demande de venir se coucher. Elle se regarde dans le miroir et a une curieuse impression : « someone is standing behind her ... some sort of ghost self » (TH 124). En fait, ce fantôme pourrait être celui de Virginia Woolf (ou des voix qu'elle entendait), dont la présence et l'écho sont indéniables dans la chambre d'hôtel quand Laura pense au suicide. Cette fois, le fantôme représente « une seconde version » (TH 214) de Laura, la femme qu'elle pourrait être si elle n'était pas « piégée ici pour toujours, se faisant passer pour une épouse » (TH 205). Dans le film de Daldry, Laura pleure dans sa salle de bain. Alors qu'elle avait décidé de ne pas se suicider en quittant la chambre d'hôtel, la voici décidée : elle va abandonner sa famille. Ce moment est donc la « véritable » crise existentielle de Laura car elle correspond à

un choix final qui impacte son avenir. Les larmes de Laura représentent le questionnement de la femme qui sait qu'elle ne pourra plus jouer un rôle (Daldry 1 :34 :10).



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 1 :34 :10

Quitter sa famille revient à quitter le rôle de la femme du héros de guerre, le rôle de la parfaite femme au foyer américaine. Elle remet ainsi en cause la condition féminine de l'époque, les rôles hiérarchiques. Laura choisit son propre bonheur plutôt qu'un bonheur superficiel et un destin imposés par la société. Donc, elle tue « l'ange du foyer » pour reprendre les mots de Woolf qui pensait justement que l'ange du foyer, figure d'empathie, n'avait de raison d'être que pour faire valoir les autres.

De la même manière, la crise existentielle de Stella est liée à son abandon de la sphère domestique et familiale. Le chapitre 6 relate en effet ses remises en question : le paysage fait alors écho à ses sentiments (ou les contredit). Dès le début, « les premiers signes de l'automne » (AS 93) s'affirment, cependant notons la citation suivante : « There was a faint hint of crispness in the air that spoke to her of dead leaves » (AS 93). L'antithèse évoque en ce sens la contradiction entre la venue de l'automne qui annonce la mort de la nature, et les

questionnements de Stella sur un possible départ qui lui donnent espoir d'un renouveau. Les répétitions de « sleep » ou « bed » en concordance avec le terme « hiver » (« putting the garden to bed for the winter », AS 93) accentuent cette idée que tout l'environnement de Stella va s'endormir alors qu'elle va enfin prendre conscience qu'il lui faut partir. Si les pommiers « lourdement chargés » (AS 93) renvoient à la charge mentale de Stella, ils pourraient aussi symboliser le fruit défendu auquel Adam et Eve succombent. Ainsi, le potager où Stella et Edgar se rejoignent symboliserait le jardin d'Eden, lieu de tentation, lieu de péché, lieu de décision irréversible. Si la nature tire sa révérence, « ce qui avait germé » (AS 93-94) dans le potager témoin de l'adultère est « toujours jeune » (AS 93-94), et ainsi, Stella se « laisse envahir par un sentiment de fin, d'épilogue » (AP 93). Lorsque Peter Cleave lui rend visite, le désir de départ n'est plus attribué à la nature mais enfin à Stella : « An idea formed in her mind, something that had never occurred to her before » (AS 95). Le psychiatre essayant de lui soutirer des informations à propos d'Edgar, Stella se réfugie dans la salle de bain, l'endroit où Laura Brown prend la même décision de quitter son foyer : « She went to the bathroom and washed her face then sat at her dressing-table and set about repairing the damage » (AS 98). En sortant, la répétition de « if she gave up now » (AS 98) souligne son hésitation, alors que le récit qui reprend comme si la phrase n'avait pas été écrite fonctionne comme une aposiopèse car il retient l'attention du lecteur, l'enferme dans l'esprit de Stella, et nourrit le suspens.

Au fil du récit, le choix final de Stella se dessine plus clairement en ce qu'elle commence « à entrevoir un futur » (AS 104). Les substances illicites prennent place, à l'image de la répétition de « she had a drink » (AS 98) ou « She couldn't get a drink yet so she sat at the back with a cup of coffee and smoked » (AS 98), ce qui n'est pas sans rappeler *La Vie Domestique* où Juliet fume comme pour se remettre des événements sociaux auxquels elle vient d'assister. Stella peut être considérée comme alcoolique dans le sens où elle consomme régulièrement de l'alcool au fur à mesure du roman, et ainsi, « L'alcoolodépendance est rarement une pathologie survenant de manière isolée. Les principales comorbidités psychiatriques associées à l'alcoolisme sont la dépression et l'anxiété » (Cardot et Lejoyeux 47). Si on se fie à l'évolution du cas de Stella, il semblerait qu'elle souffre d'alcoolisme secondaire : en effet, son alcoolisme est une réponse à une pathologie préexistante, la dépression. Il semble aussi que les symptômes dépressifs de Stella s'aggravent une fois qu'elle a quitté sa famille : notons sa faible estime d'elle-même et son sentiment de culpabilité soulignés par la répétition « coupable, coupable, coupable » (AS 110). De plus, elle souffre de « soudaines bouffées d'angoisse » (AS 103) dans la nuit : suite à sa crise existentielle, Stella fait face à une crise identitaire comme le montre l'expression « son ancienne identité ». Son suicide n'apparaît pas réellement comme une crise

existentielle en ce qu'elle avait pris sa décision en avance en accumulant les médicaments jour après jour, alors que le choix de quitter sa famille semble soudain : à cet égard, McGrath écrit la décision de Stella d'abandonner son foyer en moins d'une dizaine de pages, là où son choix de mourir s'étend sur toute la partie relatant son internement.

Ces moments de crise peuvent être vus comme des moments où les femmes prennent une décision finale pour leur vie et leur destin. Alors que les personnages d'*Arlington Park* font face à une crise qui exige une remise en question de leur présent, Laura, Virginia, et Stella traversent une crise qui façonne leur avenir. Le désespoir pousse alors ces femmes à agir et à choisir. La crise identitaire de certaines femmes du corpus les mène même à remettre en question leur place dans la société, voire leur existence dans le monde.

### 2.3 L'impossibilité d'être femme

Le suicide des personnages est un thème récurrent dans le corpus, et symbolise une certaine impossibilité d'être femme dans le sens où il y a impossibilité de vivre en accord avec la société. Dans *Asylum*, Stella se suicide à la fin du livre et dans le film, Peter accourt à son chevet. Les derniers mots de Stella sont : « Laissez-moi tranquille » (McKenzie 01 :32 :56). Elle semble ainsi vouloir échapper au contrôle de Peter : « Stella commits suicide and thus escapes Peter's hold, leaving him, in a last ironical twist, with the head moulded by Edgar » (Machinal 7). Le psychiatre représente en effet le pouvoir institutionnel au sein de l'asile et tente de s'en servir pour se rapprocher de Stella, la contrôler : « I understood of course that she would resist me, but we had time » (AS 209). Il symbolise également le pouvoir patriarcal, la norme sociale, auxquels Stella veut échapper, et son obsession pour le pouvoir et la domination l'empêchent de donner le bon traitement à sa patiente, et conduit à son suicide. Mais sa mort est à peine une victoire. Peter contrôle toujours son image en étant le narrateur de son histoire et en donne sa version. Dans le film, Stella se suicide en se jetant du toit de l'hôpital comme un écho à Richard dans *The Hours* : leur mort est similaire mais leur signification est différente, l'un ne peut être artiste, l'autre ne peut être femme.

Dans *The Hours*, le prologue s'ouvre sur le suicide de Virginia et prédit notre lecture générale du livre. Virginia est le premier personnage à se suicider, et puisqu'elle est en quelques sortes l'écrivaine de l'histoire, elle semble décider qu'un personnage féminin va mourir. Virginia réfléchit donc à la manière dont elle introduira la mort dans son roman, ce thème apparemment nécessaire et incontournable. D'abord, elle pense à tuer son personnage principal : « Clarissa, she thinks, is not the bride of death after all. Clarissa is the bed in which the bride is

laid » (TH 121). Le parallélisme des phrases insiste sur l'idée que la mort sera obligatoire dans le livre. Cunningham crée ainsi un effet d'équilibre, d'harmonie, que Virginia peut enfin ressentir en sachant ce qu'elle va faire de son livre et de son personnage principal. Cette structure peut aussi être vue comme un chiasme, une structure fermée permettant souvent de suggérer l'enfermement, l'absence de sortie, ou du moins une forte opposition. Cette forte opposition entre la vie et la mort permet pourtant à Virginia de trouver une issue à son roman. Clarissa vivra donc, mais un personnage qui lui est proche mourra : Richard. Avant la mort de Richard, c'est sa mère, Laura Brown, qui prend la place de Clarissa Vaughan en tant que personnage principal de *Mrs Dalloway* lorsqu'elle s'évade dans une chambre d'hôtel : le sort du personnage principal de Virginia, semble être celui de Laura. Cependant, alors qu'elle envisage de se suicider, « quelqu'un dit Assez, ça suffit » (TH 151). A qui appartient cette voix ? Stephen Daldry répond à la question en faisant un parallèle entre deux scènes dans son film : Laura est allongée dans son lit et l'eau monte dans la chambre, rappelant la noyade de Virginia.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 2 :42, 1 :04 :50

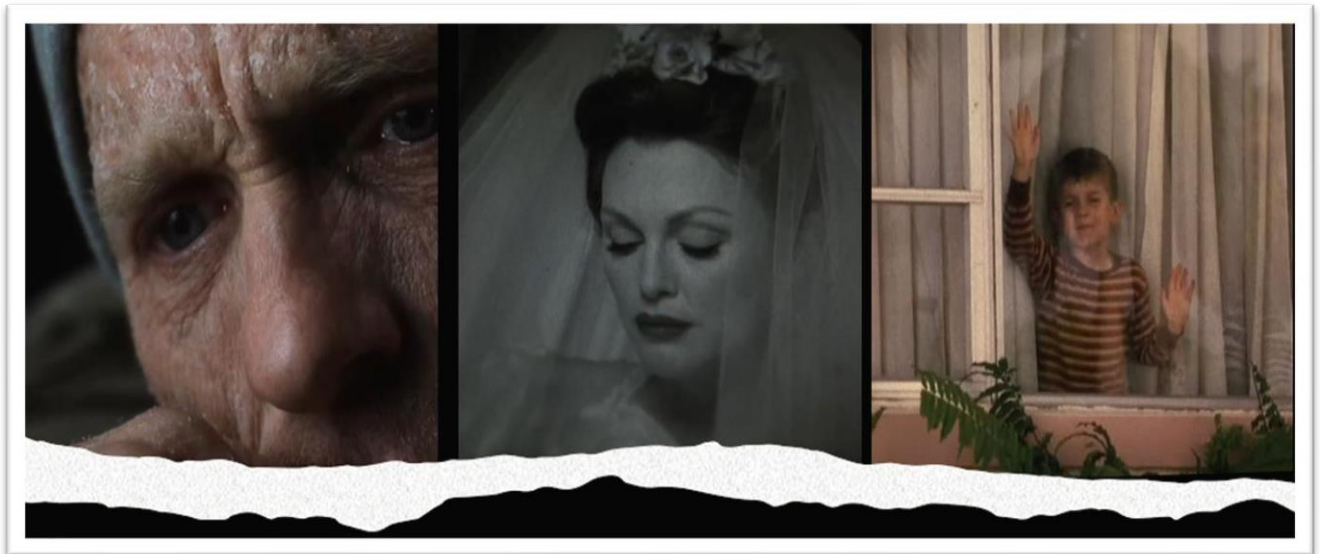
À ce stade, leurs destins identiques soulignent qu'elles ne font qu'un. Cette scène de l'hôtel est contrastée par le moment où Virginia dit à sa nièce qu'elle était sur le point de tuer son héroïne mais qu'elle la laissera vivre, même si elle ajoute qu'elle devra tuer quelqu'un à sa place (Daldry 1 :05 :10). Laura éclate soudainement en sanglots, comme si elle s'était brusquement réveillée. Cet écho littéraire rappelle les cours que Juliet donne à ses élèves (toutes des filles) dans *Arlington Park* : en effet, elle leur fait lire *Madame Bovary* ou encore *Anna Karénine* dont les personnages éponymes finissent toutes deux par se suicider. En effet, toutes deux trompent leur mari, défient donc les conventions de la société mais ne les brisent pas totalement. Juliet veut que ses élèves se familiarisent avec de telles œuvres « qui représentent la vérité, telle qu'elle la voit, de l'expérience féminine » (« that represented the truth, as she saw it, of female experience », AP 168). L'ajout de la phrase incidente « as she saw it » permet d'introduire un commentaire, ici un point de vue ironique qui marque une distance. Une troisième instance trouve également sa place : le lecteur, qui devient complice de l'ironie latente. Juliet donne effectivement des leçons sur l'expérience féminine à ses élèves, mais est-elle bien placée pour le faire ? Non seulement Juliet donne-t-elle son avis personnel sur un sujet universel, mais tente-t-elle aussi de mener ses élèves sur un chemin loin de l'influence du patriarcat, ce chemin qu'elle a pourtant elle-même pris.

L'impossibilité d'être femme, incluant le rôle de mère, est également représentée par l'infanticide dans le corpus. Dans *Arlington Park*, l'infanticide n'est pas présent mais Amanda crie « Je pourrais te tuer » (AP 83) au fils de sa voisine. Rachel Cusk écrit « I could kill you », et « could » semble exprimer un acte qu'Amanda *pourrait* faire. Une traduction française pourrait lui préférer le futur « Je te tuerai » qui sous-entendrait sa volonté certaine de faire du mal à l'enfant. Dans *The Hours*, Laura affirme qu'en confectionnant son gâteau, elle pourrait « dévorer » son fils (TH 76) car son amour pour lui « ressemble à l'appétit » (TH 76). Plus tard, elle pense à se suicider alors même qu'elle est enceinte et tuerait de surcroît son enfant : finalement, c'est la voix de Virginia Woolf qui l'en empêche. Dans *Asylum*, Stella laisse son fils se noyer sous ses yeux lors d'une sortie scolaire, et est ainsi accusée d'infanticide et conduite à l'asile. Tout le monde la pense alors folle ou monstrueuse : « either she was a monster or she was mad » (AS 199). Donc, on la « diffame », un jeu de mot à plusieurs sens – il faut certes entendre « on la dit *femme* » et « on la diffame » » (Boileau 2022, 9). Un autre infanticide dont il faudrait rendre compte se produit dans le film *La Vie Domestique* : la petite Betsy Miller qui a été enlevée dans *Arlington Park*, est morte tuée par sa mère à l'écran. On l'apprend lors du repas qui réunit tous les voisins à la fin du film, et Juliet, reconnaissant le nom de la mère



infanticide, se rend compte qu'il s'agissait d'une de ses élèves : la compassion se lit sur son visage.

*The Hours* ne présente pas clairement d'infanticide, néanmoins, Richard semble se suicider en partie à cause de sa mère. Un exemple significatif se trouve dans le film de Stephen Daldry d'ailleurs : Richard observe une photo de sa mère qui trône à côté de médicaments, et pleure ; il se suicidera dans la scène suivante. L'on apprend aussi que la fille dont Laura est enceinte tout le long du roman est elle aussi décédée : il apparaît que les enfants de Laura, suite à son abandon de la sphère familiale, soient destinés à mourir (par sa faute ?).



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 1:25:12

S'il n'y a pas infanticide, il y a rejet du rôle maternel qui peut se traduire dans *Arlington Park* par des mères excédées qui parlent mal à leurs enfants : « 'Mummy,' he said indignantly, 'I asked you why—' 'Shut up,' she said » (AP 57). Aussi, Juliet semble « préférer » sa fille à son fils, une asymétrie des sentiments d'amour qui n'est pas très consensuelle : « Oh, how differently she felt when it came to Barnaby ! How punitively she yearned to have him in uniform, to have him straitjacketed! » (AP 39). Quant à Solly, elle cherche à ce qu'on la remplace dans son rôle de mère: « Martin were auditioning Betty for the role of the children's new mother » (AP 129). Il semble qu'avoir des enfants empêche d'être femme, ils sont donc des encombrements: « More women were emerging behind her through the doors, unencumbered by children » (AP 46). C'est ce qui transparait aussi lorsque l'on remarque que certaines femmes du corpus ne veulent pas se lever le matin car elles savent qu'elles vont devoir affronter leur journée de femme/mère. Alors que son mari et son fils sont dans le salon, Laura aimerait choisir l'option de rester au lit et de lire car « dans un autre monde, elle aurait peut-être

passé toute sa vie à lire » (TH 39). Dans *Arlington Park* aussi, les gens « sont dans leur lit, déjà remis à demain » (AP 11). A ce titre, Juliet ne veut pas se lever de son lit car elle sait que « dans une minute, elle devra se lever et s'occuper d'eux. Benedict ne le ferait pas. C'est Juliet qui faisait tout. Tout ! » (AP 22). Dans *Asylum*, Stella rejette son rôle de mère plusieurs fois en ce qu'elle se rend à Londres à de nombreuses reprises pour rendre visite à son amant, avant de quitter définitivement le foyer. Lorsqu'elle est avec Edgar, elle se rend compte qu'elle est en retard et qu'elle ne va pas être en mesure d'aller chercher Charlie à l'école. Elle se met alors à courir, mais s'arrête et estime que Charlie « peut très bien rentrer en bus » (AS 92) et qu'elle « inventerait une excuse, pour lui cela n'avait pas d'importance » (AS 92).

Pour Amanda, « l'ouverture du corps aux processus de reproduction a eu pour effet de réduire son identité au somatique, puis de fragmenter cette identité somatique »<sup>9</sup> (Hanson 4). Cette idée de « réduction d'identité » se retrouve par ailleurs dans une autre œuvre de Rachel Cusk, *A Life's Work: On Becoming a Mother*. Rachel Cusk raconte son expérience personnelle de la maternité, et son livre « a suscité beaucoup de commentaires hostiles lors de sa première publication en 2001 » (Hanson 1). En effet, dès la naissance de sa fille, Cusk fait face à des horaires d'alimentation épuisantes, et même lorsqu'elle n'allait pas, elle a l'impression qu'elle n'a plus une seconde pour elle. Ainsi, elle semble montrer qu'il est incompatible d'être à la fois femme et mère: « To be myself I must let the baby cry, must forestall her hunger or leave her for evenings out, must forget her in order to think about other things... To succeed in being one means to fail at being the other... » (Cusk 57).

Dans *The Hours* et *Asylum*, le rejet du rôle maternel est représenté par l'abandon de la sphère domestique : les derniers mots de la dernière section concernant Laura Brown montrent qu'elle se sent coupable d'abandonner sa famille, son fils : « He will watch her forever. He will always know when something is wrong. He will always know precisely when and how much she has failed » (TH 193). Elle pense donc que son échec sera d'autant plus grave qu'il sera visible dans les yeux de son fils. Le cas le plus fréquent d'utilisation de « will » avec une valeur épistémique est probablement l'expression d'une prédiction. Dans ce cas, « will » exprime une nécessité déontique, c'est-à-dire une conséquence logique. Le sens déontique du modal exprime ce qui doit être, ainsi, Laura semble souligner une prédiction stricte concernant l'avenir, un jugement basé sur ce qu'elle pense être vrai. Elle sait que son fils est plutôt mature pour son âge, et qu'il grandira aussi, en la voyant triste, en la voyant faire semblant d'être heureuse : « He

---

<sup>9</sup> « the opening up of the body to the processes of reproduction has had the effect of reducing her identity to the somatic, then of splintering that somatic identity ».

can tell she is lying » (TH 192). Elle ne veut pas être la métaphore du malheur aux yeux de son fils. Cette culpabilité sera prouvée à la fin du livre, lorsque Laura rencontre Clarissa après la mort de Richard et lui dit : « I wish I could have done better » (TH 222).

Dans *Asylum*, la culpabilité de Stella se fait également ressentir. En effet, lorsqu'elle abandonne sa famille pour s'enfuir avec son amant, elle se rend compte que son fils lui manque : « She couldn't help counting the days since she'd last seen him » (AS 115). Stella pense pourtant que « c'est une erreur de penser à Charlie alors qu'elle n'a pas la force d'esprit pour résister à la culpabilité qu'il suscite en elle » (AS 116). Lorsqu'elle imagine qu'elle manque à son fils, mais surtout, qu'il commence probablement à la détester, Stella se met à « pleurer silencieusement dans son oreiller » (AS 122). Lorsqu'elle retourne auprès de sa famille, et que Peter lui demande si les choses se sont arrangées avec Charlie, Stella répond : « I'm winning him back. He wants to love me » (AS 146). Non seulement Stella affirme que son fils « veut » l'aimer, mais elle n'évoque pas une seconde ce qu'elle ressent à son égard. Peut-être que l'un des impacts de son escapade avec Edgar est le rejet de son rôle de mère, et de son amour maternel. A ce titre, lorsque la famille déménage à Cledwyn, la mère de Max leur rend visite dans le but de montrer à son fils qu'il est possible « d'établir une structure familiale alternative » (AS 184) car elle peut « prendre la place de Stella et prendre soin d'eux » (AS 185).

Plus tard, lorsque Charlie meurt et Stella est internée, Peter Cleave explique que cette dernière minimise la mort de son fils : « So we talked more calmly about Charlie, and she played down how bad it was » (AS 231). A la fin du livre, il explique qu'il s'est rendu compte que Stella le manipulait depuis le début, et que sa véritable souffrance a toujours été liée à Edgar : « Oh, it was a subtle game she played with me » (AS 232). Le suicide de Stella sera ainsi lié à son impossibilité d'être avec l'homme qu'elle aime, et non à sa culpabilité d'avoir abandonné son fils, ou de l'avoir laissé mourir.

Enfin, si l'on a vu la thématique commune de l'infanticide dans le corpus, et les maris qui « tuent » métaphoriquement leurs femmes, nous pouvons aussi souligner que les enfants « tuent » leurs mères. Par exemple, lorsqu'elle est avec son fils, Amanda « oublie qu'elle est née » (AP 57). Dans *The Hours*, selon Catherine Delesalle, « Richard, dans son roman, accomplit symboliquement le matricide en faisant disparaître sa mère, pourtant encore vivante » (Delesalle 5), mais c'est pourtant lui qui meurt et elle qui reste en vie. Dans *Asylum*, c'est plutôt le rôle de mère qui tue métaphoriquement Stella, ou son bonheur : premièrement, nous remarquons que Stella s'ennuie dans sa vie de famille car « les opportunités pour une épouse et une mère dans une communauté hospitalière et rurale ne sont pas nombreuses » (AS 12). Aussi, lorsque Stella s'autorise à imaginer une relation avec Edgar, dont elle est tombée amoureuse,

elle pense immédiatement à son rôle de mère : « How can I jeopardize everything, how can I be so irresponsible, a grown-up woman, a mother ? » (AS 76). Ainsi, la seule chose qui l'empêche de vivre son histoire d'amour, et d'être réellement heureuse, c'est son rôle de mère.

### 3. Les personnages féminins sont-ils réellement malades ?

#### 3.1 Performance de genre et stéréotype

Selon Georges Schadron, la notion de « stéréotype » vient de Walter Lippmann (1922) : « Lippmann désigne par-là les images que nous nous construisons au sujet des groupes sociaux, des croyances » (Schadron 1). Ainsi, nous créons des images en fonction de notre environnement social afin de pouvoir nous adapter. Ces stéréotypes, selon Schadron, sont responsables de la persistance de certains comportements, comme celui d'une « déterminabilité sociale » (Schadron 9) qui pousse notre comportement à être automatique. Il souligne ainsi l'internalisation de comportement qu'il définit comme l' « impact de la dimension théorique sur l'auto-stéréotypisation » (Schadron 9). Nous allons voir en quoi ce processus d'internalisation est lié au genre.

Judith Butler déclare que le genre est performatif, et qu'il « n'est réel que dans la mesure où il est exécuté » (Butler 1988, 527). Dans la nouvelle préface de *Gender Trouble*, elle explique son raisonnement : le point de vue selon lequel le genre est performatif donne une explication de la façon dont l'identité de genre se forme à travers un ensemble d'actes. Ainsi, personne n'est/n'a un genre avant de faire des actes sexués. C'est la société patriarcale qui semble pousser les femmes à avoir un comportement genré : de ce fait, les femmes qu'on dit folles sont-elles malades ou jouent-elles la performance de la folie ? Ce clivage des genres semble refléter un patriarcat dans lequel le pouvoir des hommes opprime les femmes. A ce titre, le corpus s'intéresse à la question des « rôles de genre ».

Dans *Arlington Park*, il y a une « apparente saturation des thèmes féminins » (Boileau 2013b, 2). Cette idée est confirmée par des expressions telles que : « She had forgotten she was a woman. She had forgotten she was a native creature, a thing of flesh » (AP 47). Dès le plus jeune âge aussi, les enfants semblent apprendre leur genre, internaliser leur genre. Par exemple, Katherine sait qu'elle est une fille : « She had not realised what she was. She had only delighted in it, in her female being. Now, though, she was different. She knew she was a girl. She returned from school full of a kind of programmatic agony » (AP 38). Il y a également dans le texte une stéréotypisation de la féminité. En effet, lorsque Juliet parle, Katherine répond car « elle entend dans la voix de sa mère l'appel de son sexe et répond avec sa féminité » (AP 38). Katherine semble en fait avoir appris à être une fille : « Only five years old and she got herself dressed when she was told to. What a good girl she was, sensible and good » (AP 36-37). Cette conscience du genre ne concerne pas que les femmes : lorsque Juliet dit à son fils « Dans cette

maison, Barnaby, nous n'avons pas de domestique » (AP 39), celui-ci lui répond « Tu es notre domestique » (AP 39). En ce sens, Barnaby se comporte déjà comme un homme de la société patriarcale, et Juliet voit d'ailleurs en lui le portrait de son mari : « It was what Benedict said, at least a dozen times each week ». (AP 40). Barnaby est déjà une seconde version de son père (d'autant que son prénom rappelle celui de son père, ce qui n'est pas le cas de Katherine et Juliet) : il deviendra *homme*, comme son modèle.

Nous l'avons souligné, l'idée que les femmes surréagissent est particulièrement présente dans le corpus : dans *Arlington Park*, lorsqu'Amanda est au téléphone avec sa sœur Susannah, celle-ci répond « dans un paroxysme de sanglots » (AP 70). L'hyperbole sous-entend que Susannah en fait trop, ce qui est accentué par la réaction froide et détachée d'Amanda. De la même manière, les enfants apprennent cette idée à travers le comportement de leurs parents : Lorsque Jasper se cogne la tête contre un miroir, Stéphanie s'exclame : « Oh mon chéri ! Tu as mal ? » (AP 110). Au contraire, lorsque sa fille pleure, Christine lui lance : « Ella, si tu ne te tais pas je vais t'arracher la langue de la gorge ». (AP 111). Ainsi, les pleurs et réclamations d'une fille et d'un garçon ne sont pas pris au sérieux de la même manière : le petit garçon semble souffrir alors que la petite fille semble faire une crise d'hystérie. Cette différence de traitement transparait d'autant plus à travers l'ironie du passage : Christine hurle sur sa fille, « sort un gobelet de lait et lui fourre dans les mains » (AP 111) tandis que Stéphanie demande à son fils : « Are you hungry, sweetheart ? (AP 111), et propose d'aller lui chercher à manger.

Les femmes du corpus tentent de se créer une identité différente de la féminité ou place de femmes qui leur sont imposées : dans *Arlington Park*, Juliet travaille, a un doctorat et ainsi, le monologue intérieur permet de montrer qu'elle se sent comme « une outsider » (AP 46) parmi les parfaites femmes au foyer de la banlieue. Lors du dîner chez les Milford, Juliet apparaît comme une figure d'opposition en ce qu'elle désapprouve les paroles de Matthew et lui donne même son opinion : « 'That's illegal', said Juliet » (AP 27). Peut-elle vraiment échapper au rôle que la société l'oblige à jouer ? Juliet semble dire que son métier n'est pas à la hauteur de son parcours académique et de la carrière qui lui était destinée. Peut-être finira-t-elle par abandonner aussi son travail, comme Amanda, pour se consacrer entièrement à sa vie de femme/famille. Le but des femmes du corpus ne serait donc pas forcément de se construire comme différentes, opposées aux hommes, mais plutôt différentes de la norme de genre qu'elles sont censées incarner. A cette image, Virginia « affronte le regard hostile des domestiques auxquels elle fait payer sa haine des conventions » (François 17). Ainsi, lorsqu'elle est en présence d'autres personnes, Virginia ne cesse d'endosser le rôle de la femme folle qui ne supporte pas de vivre selon des règles strictes : pour elle, « les autres sont souvent plus un obstacle social qu'une

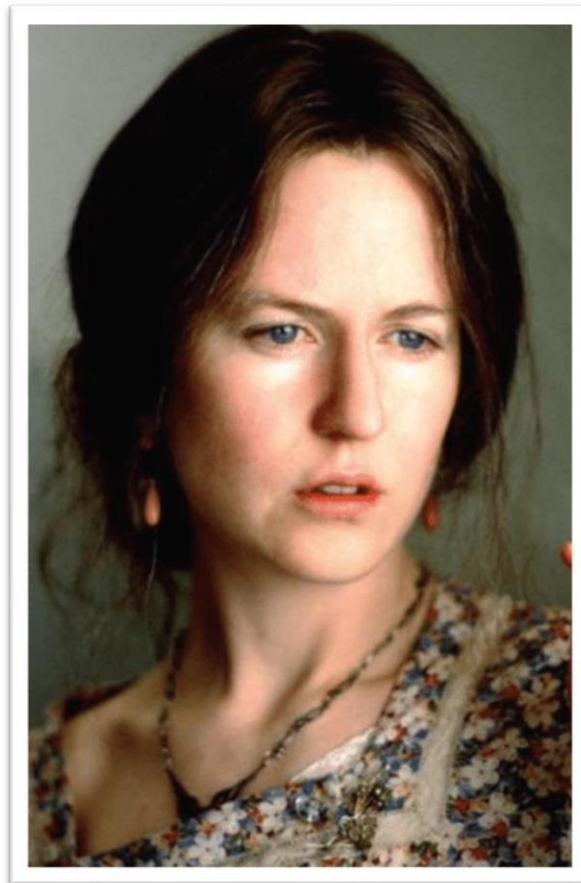
présence » (François 17), d'où son comportement avec ses domestiques. Virginia est donc un personnage complexe à analyser : elle semble refuser toute forme d'identification en incarnant plusieurs rôles mais également en les détruisant. Ces femmes « ne savent plus comment répondre au cliché car elles se retrouvent incapables de briser les règles des conventions » (Boileau 2013b, 2), et finissent d'ailleurs pour certaines par choisir la mort plutôt que la vie dans une société patriarcale. Finalement, si Cusk choisit l'impersonnel pour qualifier « les femmes » dans leur globalité à plusieurs reprises dans le roman, il semble que l'identité « ne peut être séparée du genre, et pourtant ne peut y être réduite » (Boileau 2013b, 3). Le corpus montre donc des femmes qui sont « contraintes à un choix entre être emprisonnées dans leur féminité ou devoir la renier complètement » (Tang 1).

### 3.2 Littérature et écriture féminines

Qu'est-ce-que la littérature féminine ? Selon Béatrice Slama, « la lettre conversation et le roman féminin, la plainte de la mal mariée et la chronique du quotidien, les délicatesses du cœur et les déchirures de la passion. On a voulu y voir des ouvrages de dames » (Slama 51). Cette littérature semble aussi avoir « institutionnalisé la différence comme infériorité » (Slama 52) : on la considère comme une littérature qui n'est pas de la littérature ou on la définit comme littérature « du manque et de l'excès » (Slama 53). Ainsi, la littérature féminine est péjorativement perçue comme manquant d'imagination ou trop sentimentale, car écrite par des femmes. Qu'en est-il du style d'écriture féminin ? Si nous avons vu que le *stream of consciousness* peut fragmenter le récit et les identités des personnages, il féminise d'une certaine manière l'écriture car « en choisissant un mode de narration introspectif, Cusk ne fait que renforcer l'aspect féminin de son roman » (Boileau 2013b, 3). Comment peut-on caractériser l'écriture féminine ? Selon Nicolas Pierre Boileau, certaines caractéristiques sont les suivantes : « probing into the characters' inner thoughts, a plotless novel, a study in human relationship, and the omnipresence of a female character » (Boileau 2013b, 9). Il semblerait à cet égard qu'*Arlington Park* et *The Hours* correspondent à cette narration féminine.

La narration ne fait-elle pas passer les femmes pour des folles ? En effet, entrer dans leurs pensées nous laisse entrevoir leur point de vue : lorsque Benedict dit un mot, Juliet pense immédiatement « murderer » (AP 31). Dans *The Hours*, c'est l'obsession artistique qui révèle les angoisses des personnages et témoigne d'une ironie tragique. L'obsession de Virginia se manifeste alors qu'elle est fascinée par son écriture : « She hates spending any of her hours

doing anything but writing » (TH 70). Même si « any » et « anything » sont des items non affirmatifs, les mots ayant une polarité négative créent un effet d'exclusivité : Virginia ne peut s'empêcher de penser à son livre et ne voudrait rien faire d'autre qu'écrire. Par exemple, lorsqu'elle est avec ses neveux, l'oiseau mort lui fait penser à son roman, confirmant son idée qu'elle ne tuera pas son personnage principal. Si la narration fait des femmes folles, dans le film de Daldry aussi, les gros plans sur le visage de Virginia, qui semble vide d'expressions, aident à témoigner de sa folie.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 01 :03 : 23.

Aussi, Virginia ne mange même pas car elle préfère écrire : l'obsession est ici à son paroxysme car elle fait passer un besoin primaire au second plan. Dans le film, quand Leonard lui dit qu'elle doit manger, elle ne le fait finalement pas et monte les escaliers pour retourner dans sa chambre car elle est obsédée par sa tâche d'écrire son meilleur roman (Daldry 09:43). La folie semble ainsi être le résultat d'une obsession non régulée. Cette obsession pour le trivial en devient elle-même triviale, ridicule. Même si le gâteau de Laura est un objet trivial, ridicule, il est d'une importance majeure pour elle car il représente « l'acte créatif qui l'identifie comme une autre figure d'artiste » (Spengler 62). L'obsession des personnages est visible dans le film grâce aux différents gros plans sur des objets anodins du quotidien pour les



montrer comme des œuvres d'art. Pour Laura, le gâteau représente à la fois une « tâche stupide » (TH 62) mais aussi « son art et son devoir » (TH 62). Ainsi, la vie quotidienne est un devoir pour elle.

Les comportements de genre stéréotypés dans le corpus sont notamment signalés par une ironie latente. Dans *The Hours*, l'ironie de la voix narrative transparaît à mesure que Laura cuisine à cause de sa compréhension du gâteau comme une véritable œuvre d'art. La nourriture, comme nous l'avons vu, constitue un point d'entrée de la déchéance du rôle de la femme au foyer. Le gâteau raté vient comme un signifiant qui permet d'évoquer la tristesse ironique car le gâteau est censé symboliser la joie. Ici, le comportement de Laura montre qu'elle vit dans le monde traditionnel de la féminité où le rôle de la femme au foyer modèle se caractérise par une obsession, voire un trouble obsessionnel compulsif comme Amanda dans *Arlington Park*. Le gâteau ne fait rien d'autre que pointer un signifiant vide et évoquer la tristesse. Dans *Arlington Park*, lorsque Juliet et Benedict Randall rendent visite aux Milford, « Louisa ne cesse de répéter : 'Je pense que Matthew n'a pas tort' » (AP 25). Cette répétition montre Louisa comme le stéréotype de la femme de banlieue qui accepte la hiérarchie des genres et qui plus est, la défend. Ce comportement ressemble à celui de Stella dans *Asylum* : lorsqu'Edgar lui dit qu'il a tué sa femme parce qu'il la trompait, elle répond qu'elle est désolée. Si le narrateur, Peter Cleave, affirme à travers les yeux d'Edgar que « la femme d'un psychiatre médico-légal ne risquait pas de reculer d'horreur devant un tel aveu » (AS 11), les mots de Stella peuvent être considérés comme de la compassion, de la naïveté puisque nous avons eu connaissance de la suite de leur histoire d'amour dès la première page. Y-a-t-il cependant une féminisation de l'écriture dans *Asylum* ? Le livre est écrit par un homme mais surtout, le narrateur est un homme, un psychiatre, qui semble peu à peu « voler la vedette », ou même la folie, du personnage principal féminin.

### 3.3 L'échec du soin et de la psychiatrie

Dans *The Hours*, l'échec du soin est d'abord symbolisé par le sort tragique de Virginia : Leonard pensait que l'éloigner de Londres pourrait l'aider, mais ses symptômes de dépression ne font qu'empirer, et elle décide de se suicider. Aussi, Clarissa s'occupe de Richard comme d'un enfant, ou d'un patient, et prend toujours de ses nouvelles, elle lui demande par exemple à propos des voix qu'il entend : « Sont-elles là, Richard ? » ce à quoi il répond « Qui ? Ah, les voix ? Les voix sont toujours là » (TH 198). Le seul personnage masculin dépressif et fou de *The Hours* se suicide également, soulignant l'échec du soin de Clarissa. Même si Richard est malade du SIDA, sa mort est une conséquence de sa dépression. A-t-il été bien diagnostiqué ? En effet, nous pouvons faire un parallèle entre Richard et Septimus dans *Mrs Dalloway* qui reçoit un mauvais diagnostic du docteur Holmes. Nous pouvons supposer qu'étant donné les médicaments qu'il prend, Richard est traité pour une dépression nerveuse, mais peut-être aurait-il fallu entrevoir ses tendances suicidaires.

Cet échec du soignant, du métier de psychiatre, est mis en lumière dans *Asylum*. Max est psychiatre et est incapable de remarquer que sa femme est en dépression ou lui ment : lorsqu'elle va voir Edgar et qu'elle revient, Max a des doutes et lui demande ce qu'elle a acheté puisqu'elle lui a dit qu'elle faisait des courses. Elle lui offre ainsi un pyjama, il lui demande pourquoi et elle répond : « 'I don't know, why does a wife buy her husband a present after they've been through a difficult time ? You're the bloody psychiatrist' » (AS 90). L'ironie dramatique de cette scène transparait alors que le lecteur sait que Stella se joue de son mari, qui bien que psychiatre, ne sait déceler le vrai du faux lorsqu'il s'agit de sa femme. Le psychiatre n'est pas Dieu, il en ressort d'ailleurs qu'il peut être fou, comme le prouve le personnage de Peter Cleave. Cela vient donc interroger le pouvoir symbolique que l'on confère à la médecine. A ce titre, Jocelyn Dupont affirme à propos de Peter Cleave :

Ce qui caractérise le psychiatre fou, c'est la manière dont il utilise consciemment la science psychiatrique pour la détourner de son objet thérapeutique premier en la mettant au service de son désir prédateur et de sa volonté dévorante de pouvoir sur ceux qui l'entourent (Dupont 333).

Peter échoue dans son rôle de psychiatre puisqu'il se rend compte trop tard que Stella s'est jouée de lui : « Oh, it was a subtle game she played with me » (AS 232). Les rôles s'inversent donc, puisque c'est Stella qui analyse le comportement du psychiatre, et parvient ainsi à le manipuler. D'ailleurs, dès la première page, la voix de Peter raconte l'histoire de Stella Raphael, ce qui laisse sous-entendre qu'elle ne peut la raconter elle-même, et donc que les thérapies ont échoué. Enfin, l'échec du psychiatre est souligné par le fait que ce dernier ne doit pas, normalement, faire interférer sa vie personnelle dans sa vie professionnelle, or Peter Cleave est un homme célibataire qui, à travers son pouvoir de psychiatre et ses connaissances, essaie de séduire Stella.

Si Peter Cleave échoue en tant que psychiatre, il échoue également dans son rôle de narrateur. Déjà, Cleave est censé se concentrer sur d'autres personnages et événements de l'intrigue : il le dit dès le début, il va raconter l'histoire de Stella et non la sienne. Cependant, à travers les détails de ses perceptions, Cleave révèle ses sentiments et opinions et les projette sur l'histoire comme s'ils étaient des vérités objectives : « I was confident she would see marriage to me as her best course » (AS 230). Cleave anticipe donc les pensées de Stella quant à un mariage avec lui. Aussi, comme le dit Hopson : « I shall indicate how author McGrath misleads readers via the deflections of the narrator, Cleave, while at the same time repeatedly letting the reader know that his narration is untrustworthy, even as Cleave's version is cloaked in psychiatric authority » (Hopson 2020, 161). En effet, Cleave ne peut être un narrateur fiable : tout au long du roman, il fait usage du discours rapporté pour indiquer ce dont Stella lui parle une fois internée : « but later she said she thought it was because she found Mrs Bain's attitude so ridiculous, as though patients belonged to a lower order » (AS 15). Toutefois, il utilise aussi un style indirect pour présenter les pensées de Stella, sans préciser si c'est elle qui lui en a fait part au préalable : « For a moment or two she stood rooted to the spot as she thought of what would happen to Charlie, and she almost changed her mind » (AS 98). Ici, nous ne savons pas comment Peter a eu cette information, et nous pouvons donc supposer qu'il l'invente ou qu'il donne son opinion. Nous savons surtout qu'il y a peu de chances que Stella ait vraiment été inquiète du sort de son fils (du moins de ce que Cleave avance) : à la fin du roman, Peter sait que Stella s'est jouée de lui et qu'elle a minimisé son immobilité face à la mort de Charlie : « So we talked more calmly about Charlie, and she played down how bad it was » (AS 232). Enfin, Peter se sert des autres personnages de l'histoire pour introduire son propre point de vue. Lorsque Stella arrive au bal apprêtée et vêtue d'une robe noire, il affirme que les femmes de l'asile « réalisent immédiatement qu'elle est de loin la plus charmante d'entre elles » (AS 243).

Dans *Asylum*, c'est le point de vue du fou sur la réalité qui est donné au lecteur. McGrath va plus loin dans la perversion en invitant le lecteur à prendre place aux côtés du narrateur fou et à regarder la scène à travers ses yeux. Ainsi, le lecteur devient « le témoin impuissant et le voyeur complice » (Dupont 335) de la manipulation de Cleave. De ce fait, il se doit de démêler le puzzle et de se faire sa propre opinion : histoire d'amour, dépression nerveuse, folie de Stella ou plutôt folie de Peter ? Peter semble analyser peu à peu ses propres symptômes de folie : il est obsédé par Stella, sa patiente, dont il tombe amoureux : « She was my patient, but she was also a woman, and I was not blind to her qualities as a woman » (AS 219). Cette phrase nous laisse imaginer le regard obsessionnel que porte Cleave sur Stella, sa patiente. Cette obsession malade pour Stella fait « irrémédiablement passer le psychiatre du côté du psychopathe » (Dupont 334). On sait alors qu'il présente lui-même des symptômes de folie, les mêmes symptômes qu'il décèle (ou plutôt projette) chez Stella. Par exemple, Edgar a assassiné sa femme à cause d'une jalousie malade, entre autres. Cleave affirme : « Jealous men are inherently weak. They are terrified of being abandoned » (AS 95). Il semble qu'il soit toutefois lui-même jaloux d'Edgar : « I argue that Cleave, like Edgar, is consumed by sexual jealousy which, in the psychiatrist's case, centres on Edgar » (Hopson 2020, 182). Ainsi, lorsque l'on soupçonne Edgar d'avoir pris de l'alcool, il n'a « pas de voix », il est « silencieux » (AS 47), tout comme à la fin du roman où Edgar disparaît presque entièrement du discours direct. Cleave affirme qu'il est en isolement dans l'hôpital, mais comment en être sûr ? Edgar a-t-il vraiment été retrouvé ? Enfin, l'obsession de Peter pour le contrôle se manifeste par son désir de contrôler Stella, déjà en s'assurant qu'elle vienne se faire internier dans son hôpital. Il sait pertinemment qu'il peut se servir de son rôle de psychiatre et abuser de son autorité : « I was the doctor, she the patient. We were on opposite sides. She required a strategy » (AS 208). Cette expression donne l'impression que Peter est un meurtrier qui se prépare à commettre un crime, un crime avec préméditation. De fait, la psychanalyse est elle-même présentée comme une maladie : McGrath détourne le statut de l'analyste et le sujet de son analyse et ainsi, « les psychanalystes sont une infection contre laquelle le fou se bat » (Falco 97).

Finalement, Stella est passée sous silence au profit de longues narrations de Cleave. A ce titre, il semblerait en fait que « le psychiatre vole l'histoire de la patiente » (Hopson 2020, 151), le personnage masculin devient donc personnage principal à tel point que la folie qui est attribuée à la patiente est automatiquement attribuée au psychiatre, ce qui donne l'occasion de souligner « l'échec du récit » (Boileau 2022, 15). La crédibilité du psychiatre a été remise en cause par tout ce qui a été exposé : il est amoureux de sa patiente, obsédé par elle, cela se voit à travers les choix littéraires de McGrath (choisir Cleave comme narrateur, le faire dépasser son

rôle et voler la place de Stella qui est personnage principal) et à la fin, il ne se rend pas compte qu'elle l'a berné. Stella n'a finalement pas la parole, elle est toujours décrite à travers le point de vue du psychiatre qui fait son diagnostic, donc on ne sait pas si elle est réellement folle et d'ailleurs, comment la considérer comme telle si son psychiatre est lui-même fou ?

La folie de Cleave remet en cause son rôle en tant que psychiatre, mais aussi l'institution qu'il représente : en effet, il dirige l'asile psychiatrique et donne les ordres. Pourtant, c'est dans ce même asile que Stella se donne la mort, et si l'échec du soin est évident car elle se donne la mort à l'aide de médicaments fournis par l'asile, il y a également un échec du lieu ici.

### III. LE MAL DU LIEU : CONSTRUCTION OU DESTRUCTION DU PERSONNAGE FEMININ ?

#### 1. Internement : l'asile psychiatrique

##### 1.1 La représentation de l'institution asilaire

L'étude des troubles psychiatriques a des origines lointaines, dans toutes les sociétés, remontant même à la préhistoire, en témoignent les crânes retrouvés avec des traces de trépanation. Cependant, la création des asiles psychiatriques tels qu'on les conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire comme des modèles institutionnels dédiés à l'isolement des « malades mentaux », naît en Europe aux alentours du XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, guidés par les débuts de prise en charge de la psychiatrie comme le « Moral treatment » de Philippe Pinel, le père de la psychiatrie moderne. L'asile devient alors une « machine à guérir », doublé d'un moyen d'isolation afin de pouvoir assurer la sécurité des autres.

Aux Etats-Unis, ceux qui ont soutenu la création des premiers hôpitaux publics et privés reconnaissent qu'une mission de ces hôpitaux est la prise en charge et le traitement de ceux ayant les symptômes les plus sévères de maladies mentales, ceux atteints de manière plus « légère » bénéficiant de tolérance de leur famille et recevant les soins chez eux. N'étaient internés que ceux jugés trop violents ou trop perturbés pour vivre dans leur famille ou leur communauté. Mais l'ouverture sur l'Europe diffuse les idées de traitement de maladies mentales jusqu'aux Etats-Unis, et de cela découle la création et l'ouverture de nouvelles institutions <sup>10</sup>.

On qualifiait les malades mentaux de « lunatics », faisant référence au fait que la folie est influencée par les cycles lunaires, modifiant ainsi l'humeur, les pensées et les réactions. On estime au début du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'il y a quelques milliers de « lunatics » vivant dans des asiles à travers l'Angleterre. Un nombre qui évolue rapidement jusqu'à atteindre environ 100.000 au début du XX<sup>ème</sup> siècle, impliquant une augmentation du nombre d'asiles construits jusqu'à lors. Ces derniers étaient spécifiquement construits dans des zones reculées, en dehors des villes afin de garder les patients loin des personnes saines <sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> <https://www.nursing.upenn.edu/nhhc/nurses-institutions-caring/history-of-psychiatric-hospitals/>

<sup>11</sup> <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/political-europe/control-and-discipline/psychiatric-institutions-in-europe-nineteenth-and-twentieth-century>

Si les asiles psychiatriques se faisaient de plus en plus nombreux dans la société, qu'en ont dit les écrivains ? Qu'il s'agisse de recherches médicales, de regards extérieurs peut-être accentués par les rumeurs, de récits d'expériences personnelles, ou simplement d'un élément d'intrigue, la littérature a contribué à de nouvelles représentations de l'asile psychiatrique.

En littérature, c'est l'œuvre *The Bell Jar* de Sylvia Plath à laquelle on pense immédiatement lorsqu'on évoque folie et asile. L'écrivaine a donné la vision d'une véritable patiente : en effet, Plath rapporte son vécu et a donc pu donner une autre représentation de l'institution asilaire. *The Bell Jar* examine la dépression nerveuse du personnage principal et les traitements lourds qui en découlent en des termes plus ou moins médicaux. Sylvia Plath explique qu'elle a subi des traitements par électrochocs. Sa narratrice décrit en ces termes sa première expérience :

Then something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant. I wondered what terrible thing it was that I had done (Plath 166).

Il semble ainsi y avoir un intérêt des écrivains pour les histoires de folie, et principalement pour les histoires d'enfermement comme l'affirme Marc-Olivier Padis qui évoque même une « littérature de l'enfermement » :

Ainsi, l'apparition récurrente dans plusieurs romans récents du thème de la prison ou de la séquestration, de l'enfermement en asile psychiatrique ou en maison d'arrêt, témoigne d'un goût pour l'imaginaire de l'enfermement (Padis 115).

Il y a également une fascination pour l'architecture des asiles, qui est souvent décrite dans les romans, et à ce titre, Foucault évoque des « forteresses de l'internement » (Foucault 381). Ces forteresses sont représentées physiquement et visuellement dans les livres et films *Asylum*. Dans le film, lorsque Stella est envoyée en asile psychiatrique, elle arrive dans une voiture devant laquelle s'ouvrent deux immenses portes. La prise de vue en plongée rend ces portes encore plus grandes, majestueuses, au point que l'on a l'impression qu'il s'agit de portes d'un château : l'asile est donc représenté ici comme un endroit protégé par des barrières immenses, un endroit dont personne ne pourra jamais s'échapper. Est-ce un château, ou plutôt une prison ? Cela n'est pas sans rappeler l'étymologie d'asile qui vient du latin *asylum*, « lieu

inviolable », et souligne donc un lieu en marge, ailleurs, qui ne dit d'ailleurs rien du soin. Puis, l'étymologie d'asile inclue une dimension de sûreté, de refuge <sup>12</sup>. C'est un lieu inviolable, donc en soi, une prison ou un refuge, mais ce n'est pas un hôpital.



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 01 :15: 53.

La caméra se déplace et nous offre en suite une prise de vue en contre-plongée pour nous laisser apercevoir l'hôpital psychiatrique lui-même : il ressemble à un château, un palais, ce qui laisse suggérer que de nombreuses personnes, de nombreux patients, y habitent. Dans *Asylum*, l'asile, en particulier l'aile des femmes, est décrit comme un palais, un refuge dans lequel n'importe qui se sentirait chez soi :

The female wing of the hospital comprises two blocks each with a pleasantly spacious enclosed yard with flower beds, lawns and benches. Its southern aspect gives on to the terraces, so the ladies with parole privileges may wander among the gardens and down the stone steps between the grassy banks (AS 203-204).

---

<sup>12</sup> <https://www.littre.org/definition/asile>





*Asylum*, David McKenzie, 2005, 01 :15: 55.

Cependant, notons l'échec de cette institution asilaire immense qui est censée protéger les gens sains à l'extérieur, mais également les patients à l'intérieur : dans *Asylum*, Stella, pourtant une patiente, cache ses médicaments au lieu de les prendre quotidiennement et juge d'elle-même de la dose adéquate de sédatifs pour entraîner la mort : « Stella had been among psychiatrists quite long enough to gauge with precision a fatal dose of sedatives » (AS 248). L'échec du soin, et du lieu, est évident puisqu'elle se suicide avec les médicaments fournis par l'asile, qui sont censés l'aider à guérir.

Ainsi, si l'institution asilaire est incompétente, il faudrait savoir dans quelle mesure les patients sont bel et bien atteints de maladie mentale et surtout si leur diagnostic est correct. Les niveaux d'expertise en soins psychiatriques aux XVIII et XIX<sup>ème</sup> siècles étaient très limités du fait d'un manque de connaissances évident sur la prise en charge de maladies mentales : ces dernières étaient vues comme des problèmes physiques plutôt que psychiques dû aux nombreuses manifestations physiques « visibles » (anxiété, TCA...). Pourtant, même plus tard, les critères qui ont participé à définir les patients comme fous sont remis en cause.

Le fait d'être reclus, isolé, privé de liberté, n'est pas considéré comme remède à la folie mais comme susceptible de la provoquer car l'individu se sent prisonnier. Par l'aliénation, les patients se sentent devenir autres. Le sentiment d'aliénation s'étend à la société : sentiment d'être rejeté et de ne pas en faire partie, même de ne pas y avoir sa place.

Les « fous » de l'asile sont jugés anormaux et troublent l'espace social. La normalité sous-tend la société, chacun y contribue en suivant des règles d'interaction, elle caractérise la majorité. Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique* souligne que l'internement désigne « un autre rapport de l'homme à ce qu'il peut y avoir d'inhumain dans son existence<sup>15</sup> » (Foucault 67). La folie est un espace moral d'exclusion mais également un enfermement dans un espace clos. L'internement est un espace tracé où l'individu est déchu de ses droits, l'aliénation est comprise comme un bannissement de la société et l'internement prend un rôle négatif d'exclusion.

Ces expériences recèlent une forme d'inhumanité, vécue intimement mais également renvoyant à autrui. Pour les patients, c'est à la fois la société qui devient inhumaine en leur faisant subir ces traitements, mais ils ont également l'impression de l'être en raison même de leur aliénation. Selon Foucault, l'aliénation, en mettant l'accent sur la déraison des individus, les rends « étrangers dans leur propre patrie » (Foucault 118) en raison de la stigmatisation engendrée : « Elle est mise à distance ; — à une distance qui n'est pas seulement symbolisée mais réellement assurée à la surface de l'espace social par la clôture des maisons d'internement » (Foucault 118). L'aliénation est une mise à distance physique et symbolique d'individus jugés inadaptés au monde social. L'internement, compris « comme espace indifférencié d'exclusion » (Foucault 223), est un espace limité où l'individu n'est plus libre de ses choix et est définitivement uniquement par sa folie.

Les conséquences des événements vécus sont telles que les patients de l'asile, et en ce qui concerne notre étude, Stella Raphael dans *Asylum*, en tant qu'individus, perdent le sens du monde mais également d'eux-mêmes. Ces différents événements aboutissent à des questionnements sur le soi. D'un événement, le sujet cherche le sens, puis à remettre de l'ordre, l'étrangeté du sujet dans cette réalité impitoyable amène à questionner et rechercher son identité. Ces événements, nous pouvons les qualifier de traumatiques. Nous allons voir que ces diagnostics curieux ont majoritairement été faits par des hommes, pour des patientes femmes : ainsi, l'asile psychiatrique s'érige en lieu du féminin.

## 1.2 Un lieu propre au féminin ?

Selon Phyllis Chesler, « dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, les femmes étaient enfermées dans les asiles de fous ainsi que dans les tours royales par leur mari » (Chesler 93). Elle explique aussi que depuis, même aux XIX et XX<sup>ème</sup> siècles, les portraits de la folie faits par des psychiatres ou des écrivains représentent principalement des femmes. En ce sens, le pouvoir que les hommes avaient au XVI<sup>ème</sup> siècle a longuement persisté, puisque Chesler évoque « la nature patriarcale des hôpitaux psychiatriques » (Chesler 94). A ce titre, Chesler démontre que la plupart des femmes internées ont affirmé avoir subi un abus de pouvoir de la part d'hommes. Les diagnostics sont d'ailleurs majoritairement faits par des hommes, en témoigne *Asylum* : c'est Peter qui affirme que Stella « est profondément malade » (AS 200) ou plus précisément « profondément déprimée » (AS 200), et qu'il veut la soigner.

Il y a pourtant un corps médical composé de femmes qui « comme des mères, n'ont relativement aucun pouvoir dans la hiérarchie de l'hôpital » (Chesler 98). Dans *Asylum*, Stella est effectivement aidée par une gardienne, Mary, qui l'emmène jusqu'à sa chambre et vérifie comment elle se porte. Cependant, le lecteur est informé des qualités de gardienne de Mary à travers les mots de Peter Cleave qui affirme qu'il s'agit d'une « jeune femme très compétente » (AS 203). Plus tard, lorsqu'elle apporte des médicaments à Stella et que celle-ci la questionne à ce propos, Mary répond que « ce sont les ordres du docteur Cleave » (AS 204). Dans le film d'ailleurs, c'est Peter qui vient dans la chambre de Stella pour lui administrer une piqûre de calmants : c'est lui qui décide de son traitement.

Si le corps médical est composé majoritairement d'hommes, en contrepartie, les patientes qui sont le plus évoquées dans le livre sont des femmes puisque Stella est internée dans l'aile des femmes, bien que l'asile soit mixte. Phyllis Chesler évoque une « carrière féminine de patiente psychiatrique » (Chesler 173). Il semble en effet que l'asile soit « propice à la critique sociale, et féministe en particulier, car les hôpitaux psychiatriques sont plutôt peuplés de femmes » (Boileau 2016, 3). Ainsi, les femmes sont placées dans des établissements psychiatriques à cause de comportements qui ne conviennent pas à la société patriarcale : « they were hospitalized for women behaviors » (Chesler 115). Finalement, la brutalité de l'enfermement en asile fait écho à la brutalité de l'extérieur, de la société patriarcale, qui n'accepte pas que les femmes agissent différemment de ce qui est attendu d'elles. Elles sont donc hospitalisées car l'on n'accepte pas les comportements déviants (l'on accepte plus ceux des hommes que ceux des femmes du moins). Dans *Asylum*, après la mort de Charlie, on dit de Stella qu'elle est forcément folle « sinon, comment expliquer son geste ? soit elle était folle,

soit c'était un monstre » (AS 199). Certaines patientes apparemment souffrant de troubles mentaux sont même considérées comme « moins humaines que n'importe quel patient médical ou n'importe quel criminel » (Chesler 95).

Plus tard, l'on donne des noms à certains comportements, et certains symptômes et à ce titre, la dépression, les tentatives de suicide, la frigidité ou l'anxiété sont considérées comme des « symptômes féminins » (Chesler 102). Il y avait donc une féminisation des symptômes féminins, à tel point que la dépression était liée au féminin, et l'agression au masculin. Ceci rappelle d'ailleurs la phrase de Peter Cleave qui affirme que Stella « déteste montrer sa vulnérabilité féminine » (AS 211).

Il se trouve finalement que ces femmes, qui ont développé « une carrière psychiatrique » se « sentent, horriblement, chez elles au sein des asiles » (Chesler 96). Dans le film *Asylum*, une certaine prédiction peut se ressentir. En effet, après un rassemblement avec les autres épouses pour parler de l'organisation de l'hôpital, Stella sort seule de la pièce. Devant elle, les épouses, derrière elle, les patients. Stella finit par se retourner pour regarder les patients, comme si elle hésitait entre suivre les femmes ou eux, comme si elle hésitait sur sa propre place (07 : 12). Elle décide ainsi de se promener dans les couloirs de l'hôpital et d'explorer les lieux. Elle entend du bruit et voit une patiente se faire maîtriser par le corps médical : l'image est percutante. En effet, Stella est d'abord de l'autre côté des barreaux, observe la scène (08 : 04) et la patiente lui lance : « Allez-vous vivre avec nous ? » (8 :24). Même si Stella répond « non », la caméra change de point de vue et c'est elle qui se retrouve désormais derrière les barreaux.



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 8 :24.

A ce titre, il semble y avoir un parallèle entre son hésitation précédente, et cette image d'enfermement : est-ce pire d'être enfermée en banlieue, dans son foyer, d'être une épouse modèle, ou d'être patiente de cet asile ? Se sent-elle plus chez elle dans l'asile que dans sa maison de famille ? Dans le roman, Stella se sent de plus en plus chez elle dans l'asile, au point de « se laisser absorber par la vie de l'hôpital » et de « fréquenter assidument la bibliothèque » (AS 220). Voyant cela, Peter pense même qu'elle guérit peu à peu puisqu'elle s'adonne à quelques plaisirs, quelques passions auxquelles elle ne s'adonnait pas lorsqu'elle vivait hors de l'asile.

L'asile est enfin un espace de séparation des genres. Dans *Asylum*, les hommes et les femmes sont « séparés par un mur intérieur », AS 203) qui « a créé une communauté de femmes devant s'identifier à leur nature déviante » (Boileau 2016, 5), et ainsi, Stella ressent que « les autres femmes ne lui paraissent plus aussi folles, plus bizarres et différentes d'elle » (AS 207). En fait, l'hôpital psychiatrique semble être le seul endroit qui puisse accueillir des femmes qui souffrent d'un mal-être, mais qui ne sont pas pour autant folles : « The girls Stella met were all as broken and doped as she was » (AS 205). On parle « des filles » sans les nommer, leur identité est donc liée à leur genre et à leur statut marital, mais on ne justifie pas leur présence en hôpital psychiatrique par une folie ou une maladie : elles sont « brisées » par la vie, la société, les événements traumatiques qu'elles ont affrontés, et « droguées » par le corps médical de l'institution asilaire. Ainsi, « aucun des personnages n'a apparemment de troubles psychiatriques graves, et c'est plus l'inadaptation sociale de ces femmes qui est en jeu » (Boileau 2016, 5). Stella l'affirme elle-même : « We're all mad » (AS 16), ce qui laisse penser à « une

définition culturelle et finalement démedicalisée de la folie » (Boileau 2022, 27), ce qui refait écho à l'étymologie d'asile qui n'évoque en rien l'hôpital ou le soin.

La question de la féminisation de l'asile est toutefois à nuancer : premièrement, McGrath n'obéit pas à la convention d'un asile non mixte. D'abord, la réforme de la santé publique à l'époque de l'histoire suggère une modernisation des structures et une accentuation de la surveillance des lieux. En effet, l'intrigue se déroule en 1959, l'année même de la loi sur la santé mentale (« Mental Health Act ») : celle-ci abolit la distinction entre les hôpitaux psychiatriques et autres hôpitaux, et suggère également un traitement uniquement lorsqu'il est nécessaire. Enfin, cette loi encourage plutôt une intégration des patients dans la communauté. Cela signifie un plus grand enfermement du monde extérieur, et une plus grande liberté de mouvement à l'intérieur <sup>13</sup>.

Puis, pour des considérations d'intrigue, il est primordial que l'asile soit mixte : en effet, dans *Asylum*, les patients sont en fait indistincts et Edgar joue un rôle crucial. Il faut qu'il y ait possibilité de mixité des genres pour que la présence d'Edgar dans l'asile après l'internement de Stella soit crédible. Cleave se plaît d'ailleurs à torturer Stella à ce sujet : « 'If I told you he was in the hospital now, what would your reaction be?' »; « 'The question was hypothetical, Stella. He's not here' » (AS 214). Le lecteur peut ainsi être spectateur de cette scène où Peter torture Stella en lui sous-entendant que l'homme qu'elle aime est à quelques mètres d'elle, mais qu'elle ne peut le voir. Dans le livre, il n'y a aucune interaction entre Peter et Edgar après l'arrivée de Stella dans l'asile. Ainsi, le lecteur est dans la même position que Stella : il fait face aux sous-entendus du psychiatre mais ignore si Edgar est dans l'asile ou non. Seule la fin du livre nous permet d'avoir confirmation qu'Edgar est bel et bien interné dans l'aile des hommes puisque Peter affirme : « And I still, of course, have him » (AS 250). Cependant, puisque Peter est un narrateur non fiable, nous pouvons remettre en doute la véracité de ses propos qui clôturent le roman.

Dans le film *Asylum* toutefois, le réalisateur choisit de représenter Edgar dans l'asile : Peter lui demande de « coopérer » (McKenzie 1 :24 :46), ou plutôt de lui donner des informations sur sa relation avec Stella afin de mieux la comprendre, ou peut-être de mieux la manipuler.

---

<sup>13</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/229517.stm>



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 1 : 24 : 46

De plus, il faut qu'il y ait cette interprétation des deux sexes pour que la scène de bal ait lieu. Ce bal d'ailleurs, est particulièrement attendu par les patientes de l'aile féminine, une occasion pour sous-entendre qu'elles sont hystériques à l'idée de voir des hommes : « The dance was of vital importance to the patients of the female wing. [...] I thought of the tide of suppressed hysteria that swept the female wing in the days before the great event » (AS 242). Stella cherche évidemment à voir Edgar, à mesure que le temps passe et que les hommes arrivent, elle est « de plus en plus tendue » (AS 245) car elle ne voit pas Edgar : « They filed in and took their places and Edgar was not among them » (AS 245). Ainsi, ce bal n'est pas qu'une occasion de montrer l'enthousiasme des femmes à passer du temps avec des hommes car pour Stella, ce bal aura des conséquences sur son destin :

But having decided for diplomatic reasons to attend the dance, she had begun in an odd way to look forward to it. For she had decided, I believe, to let what happened there determine her destiny (AS 243).

La rencontre avec le sexe opposé est finalement une potentielle cause d'un destin tragique ici : Si Stella a la confirmation qu'Edgar est interné dans l'asile, elle continuera à vivre. Si elle ne l'aperçoit pas, elle mourra. Dans le film *Asylum*, le suspense est à son comble

puisque Edgar parvient presque à rejoindre le bal, avant que Peter ne l'en empêche : à mesure que Peter s'approche de lui, la musique provenant de la salle de bal s'intensifie (McKenzie 1 :29 :26). Dans la scène suivante, Stella croit apercevoir Edgar mais il s'agit en fait de Peter : ils dansent ensemble, et elle se suicide juste après. Finalement, la rencontre amoureuse, sexuelle, et plus précisément hétérosexuelle, ne peut se faire que dans un asile mixte : et cette rencontre (ou cet échec de rencontre), nous l'avons vu, est cause de dépression et devient même une question de vie ou de mort.

Enfin, il y a peut-être également une critique de la séparation des sphères : les femmes sont-elles mieux protégées dans une institution où elles sont entourées de femmes, ou dans une institution mixte ?



## 2. Enclavement : la banlieue

### 2.1 La banlieue : une prison dorée

Megan Behrent évoque les « récits de captivité » (Behrent 247) qui n'ont pas de lien intrinsèque avec les « fictions de femmes au foyer » (Behrent 257). Ces dernières se font particulièrement entendre dans les années 1950 lorsque l'idéal de la vie banlieusarde, les « maisons de rêve banlieusardes » (Behrent 266), sont mises en avant en particulier comme facteur de l'hégémonie américaine : « The suburban housewife was the ultimate symbol of the triumph of American capitalism » (Behrent 261). Dans *The Hours*, en ce qui concerne l'époque de Laura Brown, un poids se fait en effet ressentir dans la société : la Seconde Guerre Mondiale vient de se terminer, et tout est à reconstruire. Maintenant que la guerre est finie, le chaos laisse place au calme, à la stabilité. En ce sens, Laura se doit de perpétuer cette image de stabilité, surtout qu'elle est mariée à un homme « qui a tant souffert » (TH 106). Elle ressent ainsi le devoir d'être la parfaite ménagère et mère car il s'agit du rôle qu'elle doit jouer en tant que femme: « Because the war is over, the world has survived, and we are here, all of us, making homes, having and raising children » (TH 42). Ainsi, écrire contre cet idéal serait-il s'opposer à l'hégémonie de la société américaine ?

Dans les années 1970, les récits de captivité prennent pour pilier l'histoire de Patty Hearst. Le 4 février 1974, Patty Hearst, 19 ans, petite fille de l'éditeur de journaux William Randolph Hearst, est kidnappée dans son appartement de Berkeley, en Californie, par trois inconnus armés. Son fiancé, Stephen Weed, est frappé et ligoté avec un voisin qui a essayé de l'aider. Des témoins rapportent avoir vu une femme être emportée les yeux bandés et mise dans le coffre d'une voiture. Trois jours plus tard, l'Armée de libération symbionaise (SLA), un petit groupe de gauche américain, annonce dans une lettre à une station de radio de Berkeley qu'elle détient Hearst comme « prisonnière de guerre ». Enfin, le 18 septembre 1975, après avoir sillonné le pays avec ses ravisseurs pendant plus d'un an, Hearst se fait désormais surnommer « Tania » et est arrêtée pour vol à main armée. Malgré son affirmation selon laquelle elle a subi un lavage de cerveau par la SLA, elle est reconnue coupable le 20 mars 1976 et condamnée à sept ans de prison. En 1983, l'artiste Robert Mapplethorpe crée *Self Portrait* qui est basé sur la célèbre photographie de 1974 de Patty Hearst tenant un fusil avec le symbole de l'Armée de libération symbionaise sur un mur derrière elle. Mapplethorpe se montre en tenue de combat, posant un fusil à la main, devant une de ses œuvres *Black Star* sur laquelle figure un

pentagramme qui peut symboliser le diable (une thématique qui revient souvent chez Mapplethorpe qui a même posé avec des cornes de diable).

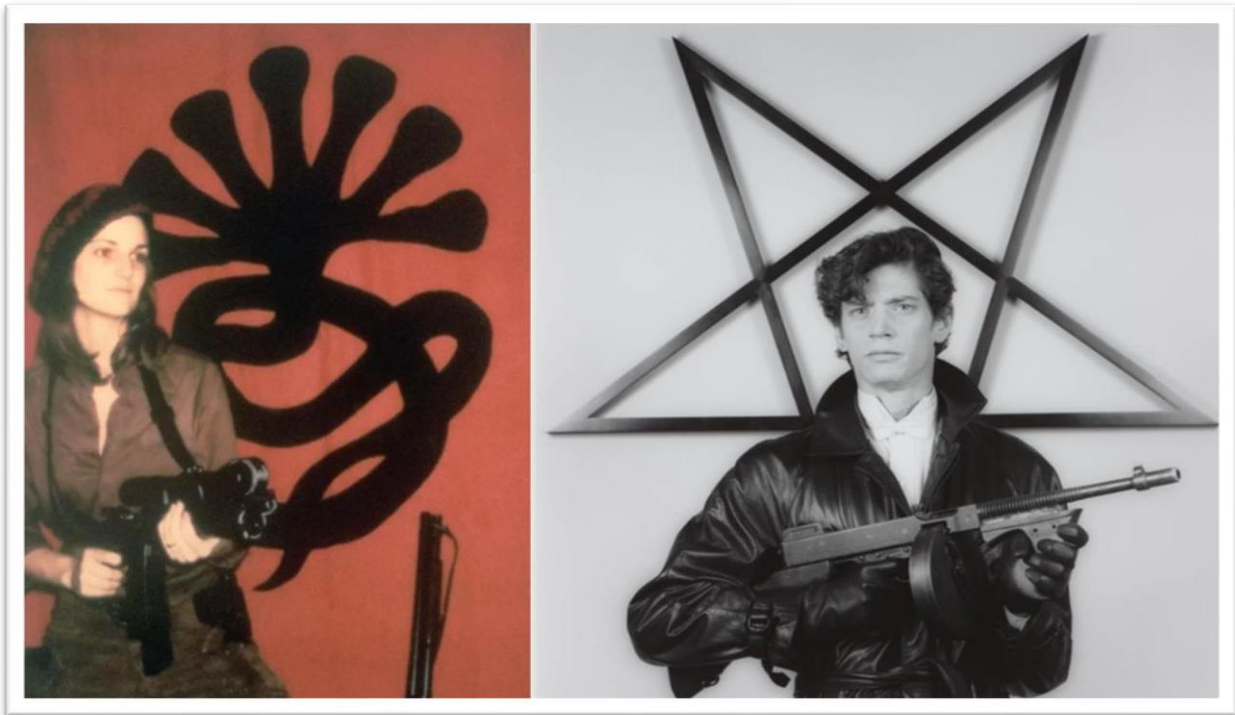


Photo de Patty Hearst par Bettmann, via Getty Images, 1974 <sup>14</sup> et Self Portrait de Robert Mapplethorpe, 1983

15.

L'histoire de Hearst a finalement « matérialisé des craintes croissantes quant à la perméabilité de la banlieue idéale américaine » (Behrent 248). Dans l'article de Megan Behrent, la répétition du mot « ordinaire » semble souligner que l'ordinaire de la vie de Hearst a peut-être conduit à cette radicalisation. La menace de la ville qui est mise en avant dans les œuvres du corpus n'est plus valide : Patty Hearst a en effet été enlevée dans une banlieue « sécurisée ». Surtout, cette menace est censée venir de l'extérieur et perturber l'équilibre et la sécurité des maisons de banlieue. Mais cette idée est remise en cause, en effet, comme l'affirme Behrent :

Je soutiens que ces textes s'inspirent des tropes de la captivité et les subvertissent, redéfinissant la captivité et la sauvagerie qui menacent la vie des femmes non pas comme des menaces extérieures à l'espace domestique mais comme émanant de la sphère domestique elle-même (Behrent 249).

<sup>14</sup> <https://www.nytimes.com/2016/07/27/books/review-the-radical-transformation-of-patricia-hearst.html>

<sup>15</sup> <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/90649>

Megan Behrent affirme également que la glorification de la domesticité est inhérente aux récits de captivité. A ce titre, une contradiction apparaît : au même moment, les mouvements de libération de la femme (durant les années 1970) « menacent la domesticité et féminité Américaines » (Behrent 250). De plus, ces récits de captivité ont créé une communauté féministe : dans *The Feminine Mystique*, Betty Friedan a par exemple pointé du doigt que les femmes sont « bercées par un faux sentiment de sécurité anonyme dans leurs confortables camps de concentration » (Friedan 298). Le travail de Friedan est ainsi une critique de l'idéal de banlieue et défie l'image de la femme au foyer heureuse : ainsi, un nouveau genre de « housewife fiction » (que l'on retrouvait principalement jusque dans les années 1970) émerge. De plus en plus d'écrits mettent en lumière la banlieue américaine comme une prison dorée.

Par définition, une prison dorée est un lieu agréable où l'on est en fait privé de liberté. Dans les œuvres du corpus, la plupart des personnages féminins vivent dans des banlieues qui se veulent être des refuges aux premiers abords. En effet, dans *Arlington Park*, la banlieue semble être un refuge à une époque où les attentats du 11 septembre ont mené à un enclavement en banlieue, loin de la ville où des événements dramatiques se produisent : « The neo-modernist fiction of the noughties was written after the aftermath of 9/11 whose never-ending menace has led to a stifling of liberties » (Boileau 2015, 61). Cette peur est visible lorsque Christine évoque Londres : elle affirme qu'elle vit dans un lieu sûr car « 'qui prendrait la peine de lâcher une bombe sur Arlington Park ? Pourquoi le ferait-il ?' » (AP 116). D'ailleurs, Christine prononce ces paroles lors d'une escapade au centre commercial avec les autres femmes : elle semble parler de bombe alors même qu'elle est dans le centre commercial à cause d'une peur sous-jacente. Ce moment est présenté comme exceptionnel, rare (« I don't know, it just makes me feel good. It makes me feel that life is full of possibilities », AP 96) ou même comme un risque de se confronter à une menace extérieure. Selon Nicolas Pierre Boileau cette sortie est « un rassemblement pour confronter l'Autre » (Boileau 2015, 61).

Ainsi, puisque la menace semble venir de l'extérieur, chez Cusk, les personnages semblent chercher refuge dans leur foyer de banlieue, leur « maisons sécurisées » (AP 117) de banlieue : « the political and cultural trauma is so overwhelming that it shatters the illusion that the private domestic realm exists as separate and as a shelter from the public political sphere » (Latham 146). La banlieue elle-même est « un endroit pratique dont la seule fonction tangible est d'offrir refuge à des êtres humains » (AP 90). Il se trouve que les femmes sont en fait enfermées dans cet endroit où elles se réfugient. Ironiquement, dans *Arlington Park*, Stephanie affirme que « être enfermée dans un espace confiné » (AP 119) est son plus grand cauchemar.

Pour Amanda, sa cuisine lui paraît « trop grande » (AP 75) pour qu'elle ne devienne un abri ce qui pourrait souligner que « la maison/palais risque toujours d'être dépeuplée, de ne pas réussir à abriter un sujet perçu comme ne parvenant pas à trouver une niche pour elle-même » (Boileau 2015, 69). Ainsi, en cherchant un refuge, un confort, on n'y trouve qu'une prison: « the comfort of the homes seems to have sown the seeds of their wilful imprisonment » (Boileau 2015, 65).

Lorsque Stella déménage en banlieue, pour elle, être excentrée veut dire commencer une nouvelle vie, où personne ne saura ce qu'elle a fait dans le passé: « Brenda would doubtless tell her smart Knightsbridge friends that her son was married to a slut, but none of that could touch her, none of it mattered » (AS 150). Ainsi, lorsqu'elle s'apprête à déménager, « elle sent qu'un énorme poids lui a été retiré » (AS 150). Stella elle-même affirme qu'elle a « besoin d'un refuge où elle prendrait le temps de guérir » (AS 149) avant de partir habiter en banlieue. Elle se rend compte qu'elle est « encore en état de choc » (AS 149). Pourtant, nous remarquons très vite que ce déménagement l'enferme plus qu'il ne la libère de son « état de choc » : l'enfermement dans le rôle de femme et de mère au foyer, qu'elle veut absolument reprendre après avoir déçu son mari et son fils, la mènera à un internement en asile.

Dans *The Hours* et *Asylum*, Virginia et Stella sont pour ainsi dire « envoyées » en banlieue pour être soignées. Elles sont éloignées du monde comme si elles étaient en prison. D'abord, Virginia est enfermée à Richmond, loin de la ville où elle préférerait être, car son mari a décidé de l'éloigner. Michael Cunningham lui-même affirme que Virginia « a toujours semblé être une reine amazone, capturée et emmenée dans une banlieue, où elle a été forcée de vivre dans un enclos qui ne pouvait pas la contenir, et pourtant qui l'a inéluctablement fait »<sup>16</sup>. Ainsi, dans le film de Daldry, elle demande même à Leonard la permission de sortir : « 'Si cela vous convient, j'ai pensé que je pourrais faire une petite promenade' » (Daldry 30 :04). Un rapport de force est donc évident entre les deux personnages, Leonard ayant ici le pouvoir de décision. Cette hiérarchie dans leur relation peut également être vue grâce à la présence de « confirmatory tags ». Une clause interrogative tronquée est ajoutée et connue sous le nom de tag, notez ainsi : « 'It's time for us to move back to London. Don't you think?' » (TH 172) ou encore « 'We can't haunt the suburbs forever, can we?' » (TH 172). Virginia cherche donc la confirmation de son mari.

---

<sup>16</sup> Cunningham, Michael. « Virginia Woolf, my mother, and me ». *The Guardian*, 3 June 2011.

Dans les deux cas, Stella et Virginia déménagent en banlieue car l'on pense qu'être excentré peut être un remède à la dépression. L'enclavement de la banlieue est donc un moyen d'éloigner les personnes différentes, avec des problèmes psychiques : à ce titre, la banlieue représente ici une prison, mais peut aussi faire écho à l'asile psychiatrique.

Qu'il s'agisse d'un sentiment de sécurité en banlieue qui pousse les femmes à être presque « socialement agoraphobes » (Childs et al., 98) et donc uniquement « liées par leur sentiment d'insécurité » (Childs et al., 98), ou d'un exil en banlieue pour soigner une dépression, dans tous les cas, l'enclavement mène à un manque de rapports sociaux.

## 2.2 Communauté vs Individualité

Le corpus présente « l'impossibilité d'intercommunication » (Boileau 2015, 60) au sein de la vie de banlieue. Comme nous l'avons déjà souligné, la peur de la menace extérieure lie les femmes du fait de leur sentiment d'insécurité, mais leur enlève la liberté de se déplacer, principalement en ville, et ainsi de sociabiliser. Comme l'affirme Giust-Ollivier en évoquant un « individualisme de masse », la vie de banlieue, tout comme l'écriture subjectivée des auteurs du corpus, laisse place à l'individualisme plutôt qu'au sens de la communauté. Il semble en ce sens que la banlieue soit « trop universelle pour rendre compte de vies individuelles » (AP 91). Cette incompétence sociale, inadaptation sociale, est un facteur direct de la dépression des personnages féminins du corpus.

En ce qui concerne l'écriture, la narration, les romans du corpus mettent l'accent sur l'individu seul et cela « s'avère contre-productif pour toute vision de la communauté qu'ils peuvent chercher à accomplir en même temps » (Schoene 158). En effet, si l'écriture est subjectivée, nous pouvons dire que « l'effort du roman de construire un sentiment de communauté est tendu et artificiel » (Schoene 161). Dans *The Hours* ou *Arlington Park*, la plupart des chapitres se concentrent en effet sur la journée (et la vie) de plusieurs femmes les unes après les autres.

Et, même lorsqu'il y a un chapitre de rassemblement, il semble toujours qu'une forme d'individualité apparaisse. Dans *Asylum*, lors du dîner organisé pour Brenda, il se trouve que Stella « a passé deux heures et demie dans la cuisine toute seule » (AS 43), et même lorsque Peter arrive et s'installe auprès de Brenda, Stella « reste dans la cuisine » (AS 44). Plus tard, lorsque Max et même les Straffen arrivent, la fête semble enfin pouvoir commencer : « the party

was complete » (AS 44). Cependant, les faits sont racontés à travers les yeux de Peter qui souligne que tout le monde est ensemble lors de ce moment de convivialité, sauf Stella : « We stayed out in the garden, all except Stella, who was still in the kitchen, and Bridie Straffen, who went upstairs to see Charlie » (AS 44). Dans le film, McKenzie représente bien cette idée que Stella est à part, une épouse différente, qui ne sociabilise pas avec les autres. Lors du premier événement organisé, Max reproche à Stella de ne pas s'être comportée en bonne épouse : « 'Pourquoi n'as-tu pas parlé aux autres épouses ?' » (Mc Kenzie 06 :06) et celle-ci répond ironiquement : « 'Je me ferai une joie de le faire lors de nos rencontres matinales' » (McKenzie 06 : 13). Juste après, lors de la réunion entre femmes, nous remarquons que Stella est toujours isolée, et sort en dernier de la salle, seule, alors que les autres femmes sont regroupées devant elle (Mc Kenzie 06 : 27). Le dernier dîner représenté par le film est celui où Stella pose des questions trop précises sur les patients, en particulier Edgar, et le défend d'ailleurs. Quand les invités sont partis, Max crie à Stella : « 'Est-ce vraiment si difficile de bien se conduire ?' » (McKenzie 26 :12), sa femme lui rétorque : « 'Comme les autres épouses ? Comme les petites dames ?' ». Max conclut sèchement : « 'A vrai dire, oui' » (McKenzie 26 : 32).

Dans *The Hours*, la dépression de Clarissa est liée à une agitation inhabituelle ou une inquiétude à propos d'événements qui vont se produire : chez elle, il s'agit de la fête qu'elle organise en l'honneur de Richard, et le désir de tout contrôler. Ironiquement, et tragiquement, elle perd ce contrôle, et le moment de convivialité n'arrive jamais puisque la fête se transforme en enterrement. Dans le film de Daldry, Clarissa jette tous les plats qu'elle avait préparés (Daldry 1 :36 :02), comme pour symboliser cet échec. L'épanorthose suivante montre que Clarissa se corrige lorsqu'elle évoque la fête qu'elle devait organiser : « 'Nous donnions une réception. Nous devions donner une réception' » (Daldry 1 :36 :49).

Un autre rassemblement qui échoue dans *The Hours* est celui représenté par la venue de Vanessa et de ses enfants chez Virginia. Lorsque ses neveux trouvent une grive morte, Virginia pense immédiatement à son roman, et décide qu'elle ne tuera pas son personnage principal : « Clarissa, she thinks, is not the bride of death after all. Clarissa is the bed in which the bride is laid » (TH 121). Ainsi, Virginia ne peut s'empêcher de tout rapporter à son livre et réfléchit donc à la manière dont elle introduira la mort dans son roman, ce thème apparemment nécessaire et incontournable, alors même qu'elle est en compagnie de sa famille. Le parallélisme des phrases insiste d'ailleurs sur l'idée que la mort sera obligatoire dans le livre. Cette structure peut aussi être vue comme un chiasme, une structure fermée permettant souvent

de suggérer l'enfermement, l'absence de sortie, ou du moins une forte opposition. Cette forte opposition entre la vie et la mort permet ainsi à Virginia de trouver une issue à son roman. Clarissa vivra donc, mais un personnage qui lui est proche mourra : Richard. Pour Virginia, les « heures » sont les heures d'écriture, et elle ne peut donc créer des liens avec sa famille. Dans le film de Daldry, lorsque Virginia se parle à elle-même et chuchote « 'Elle va survivre' » (Daldry 1 :03 :50), et ses neveux se moquent d'elle : la rencontre est un échec. De plus, dans le film, Virginia regarde souvent dans le vide (pendant l'enterrement de l'oiseau ou quand elle pense à son roman). Dans le film *Asylum* également, le regard vide de Stella lorsque son fils se noie peut faire écho à celui de Virginia (McKenzie 1 :11 :53) : leur regard prouve qu'elles ignorent ce qui se passe autour d'elles, comme si elles étaient piégées dans leurs propres esprits, ce qui est souligné par le choix du gros plan dans les deux cas.



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 01 :11 :53 & *The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 01 :03: 23.

Dans *Arlington Park*, l'escapade au centre commercial montre des femmes qui se rassemblent, cependant, « leur camaraderie se révèle être une association d'êtres séparés, une addition de subjectivités qui ne forment pas une équipe »<sup>17</sup> (Boileau 2015, 61). En effet, tout d'abord, Christine pense que « la dernière chose qu'elle ferait si elle n'avait pas à s'occuper des enfants serait de passer du temps avec des femmes qui y sont obligées » (AP 97). De plus, les dialogues sont peu présents, en particulier au début du chapitre. Si les femmes parlent, elles ont des discussions banales, et évoquent leurs grossesses par exemple : « After Ella was born I wore the same trousers for two years » (AP 95). Les femmes semblent être des inconnues les unes pour les autres, le paysage confirme d'ailleurs cette impression: « The suburbs of Redbourne and Firley, seen through the windows of a car driven from Arlington Park, had an undistinguished aspect of organised anonymity » (AP 91).

De plus, le dîner chez Christine souligne une séparation des invités car « il arrivait souvent, au cours de soirées comme celle-ci, que les femmes se rassemblent à un étage et les hommes à un autre » (AP 233). Dès le début du chapitre, la parole n'est donnée qu'aux hommes, en témoignent les nombreux dialogues. Du côté des femmes, au contraire, on entre dans les pensées des personnages : « Maggie was pregnant. She looked like she had a cushion stuffed down her front, Christine thought » (AP 235). Maisie affirme : « 'We're all so different, aren't we ?' » (AP 240), ce qui pourrait être analysé de deux manières distinctes. Premièrement, leur différence mène en fait à une séparation, une rupture, une impossibilité de rencontre. Ensuite, l'intervention de Maisie peut être perçue comme ironique, puisqu'en vérité, les femmes d'Arlington Park se ressemblent. Et justement, la banlieue semble être au cœur de ces similitudes car « l'une des seules choses que les femmes ont en commun est l'endroit où elles vivent » (Parey 1). Mais généralement, la présence dominante de la narration du côté des femmes laisse peu place au discours direct. Cela souligne ainsi « une logique de silence qui règne paradoxalement dans un monde de communication » (Boileau 2015, 62).

La virée au centre commercial, le dîner chez Christine et Stella ou les funérailles de Richard sont des moments de rassemblement, mais montrant en fait que la fracture est d'autant plus importante : dans un lieu confiné, où les liens devraient être tissés plus rapidement, la socialisation est un échec. De plus, au sein même des maisons de banlieue, au sein même des familles et des couples qui sont censés être soudés, les liens sont inexistantes ou rompus. A ce titre, Juliet sent que son mari et elle « ne sont pas joints mais séparés » (AP 18). Tout au long

---

<sup>17</sup> « their comradeship is shown to be an association of separate beings, an addition of subjectivities that do not cohere into a team ».



du film *The Hours* de Stephen Daldry, la relation entre Clarissa et Sally est présentée comme conflictuelle et non passionnelle. Lorsque Clarissa se réveille, elle entend Sally venir se coucher et semble agacée qu'elle soit là (Daldry 06 :19). Ce n'est qu'à la fin du film, lorsque Richard meurt, que Clarissa embrasse Sally passionnément (Daldry 1 :43 :29), comme si elle avait enfin le droit de l'aimer car elle n'a plus à aimer et à prendre soin de quelqu'un d'autre. Dans *Asylum*, lorsque Max retrouve Stella après sa fuite avec Edgar, il lui caresse les cheveux et cela semble pour elle « un geste du médecin, du psychiatre » (AS 141). Cependant, elle affirme que cela lui est égal, qu'elle préfère qu'il soit psychiatre plutôt que mari car justement, « plus tard seulement, le psychiatre céderait la place au mari et un nouveau cauchemar commencerait » (AS 142). D'ailleurs, après la tromperie de Stella, celle-ci semble être une ennemie, un intrus sous le même toit que Max qui éprouve « une satisfaction amère à la voir souffrir des conséquences de sa défection » (AS 146). Dans la plupart des couples du corpus ainsi, les individus sont « mariés l'un contre l'autre plutôt que l'un avec l'autre » (Schoene 161).

A une plus large échelle, nous pouvons constater les conséquences de la mondialisation sur l'être humain en lui-même, et sur son rapport à l'Autre. En effet, la mondialisation « déconnecte les gens et les prive d'histoire » (Boileau 2015, 63). Ce phénomène a affaibli et rendu difficile l'interaction avec l'Autre : ainsi, la « rencontre avec l'altérité » (Bauman 10) nous place face au « défi de la communication » (Bauman 10). Rachel Cusk utilise le centre commercial pour représenter les conséquences de cette mondialisation car il peut être premièrement considéré comme une « cathédrale de la consommation » (Ritzer 7). Surtout, le centre commercial est un espace vide, un espace de néant déprimant. Ainsi, si le lieu est un vide, il se précipite vers sa propre destruction. Si le centre commercial est connecté aux humains, comme le souligne Morrison, sa mort entraîne-t-elle la mort humaine ? À cet égard, dans *Tales From The Mall* d'Ewan Morrison, l'histoire de « Dead Malls » établit un lien entre la fermeture des centres commerciaux et la « fin du monde », « l'apocalypse » (Morrison 254). Nous pouvons voir que le centre commercial n'est pas seulement une représentation du capitalisme mondial et de la société de consommation, mais il devient plutôt une personne ajoutée à l'histoire, un personnage principal. En ce sens, la personnification du centre commercial conduit en quelque sorte à la déshumanisation des autres personnages.

Si les femmes du corpus semblent s'identifier aux lieux dans lesquels elles vont, surtout, elles s'identifient à leur foyer, leur maison. Dans *Asylum*, lorsque Stella et sa famille déménagent dans une nouvelle banlieue, celle-ci repeint immédiatement les murs après avoir préparé un grand petit-déjeuner pour Charlie (McKenzie 1 :04 : 02). La couleur qu'elle choisit

est un violet pâle. Il semble à ce moment précis qu'elle veuille changer, et cela se ressent à travers la volonté de changer l'intérieur de sa maison. Ainsi, Stella pourra s'y identifier : en effet, ce lilas représente la pureté, la candeur, l'innocence, et l'harmonie retrouvée. Charlie la rejoint d'ailleurs pour repeindre le mur, comme pour symboliser leurs retrouvailles après que Stella ait quitté le foyer, ce qui est représenté par une embrassade juste après. (McKenzie 1 : 05 : 28). La caméra objective, ou plan neutre, permet au spectateur de devenir le troisième personnage de la scène.



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 1 :04 :02.



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 1 : 04 : 52

De plus, dans les banlieues, il y a une tendance homogénéisante : la plupart des femmes habitent dans des maisons similaires, proches, sont femmes au foyer, ont des enfants... Cela renvoie à une homogénéisation de l'identité, qui finit par détruire l'individu seul. Ainsi, nous pouvons dire, comme l'affirme Marie-Odile Pittin-Hédon, que les personnages « dissolvent leur identité dans une multitude » (Hédon 456). Et en effet, l'enclavement de la banlieue « convoque ses habitants dans une identité mutuellement partagée » (Schoene 156). Ainsi, les femmes du corpus mènent des vies déconnectées, au sein de banlieues qui représentent « un monde en quarantaine fait d'une routine imperturbable où rien ne se passe vraiment » (Schoene 163). Cette banlieue peut donc être considérée comme un non-lieu (Marc Augé).

### 2.3 La découverte de l'ennui : identification au vide

Qu'est-ce donc qu'un non-lieu ? Marc Augé définit les non-lieux comme « des espaces qui ne peuvent être considérés comme étant ni relationnels, ni historiques, ni identitaires par opposition au lieu anthropologique ». (Augé 1992, 77). Un non-lieu est un endroit où aucune émotion, aucune connexion n'est ressentie. En fait, les femmes cherchent à trouver un sens à leur vie en banlieue, ou même dans le centre commercial. Aucun lien entre l'existence des personnages et la banlieue ne peut être trouvé, ce qui crée un sentiment de non-appartenance : la banlieue est un non-lieu, un « lieu où les gens vont vivre leur crise de non-appartenance » (Pittin-Hédon 453). En fait, il semble que ce vide soit précisément ce qui définit la banlieue : « Suburbia's pronounced lack of identity, coupled with communal anonymity and inertia, is precisely what defines its identity » (Schoene 154). La banlieue est en effet présentée comme vide, comme le montre la citation suivante tirée d'*Arlington Park* : « It was civilisation, and yet to Juliet it seemed uncivilised to the core » (AP 43). Dans *Asylum* également, Stella pense à tous ces événements de banlieue, ces salons présidés par des femmes et mères de psychiatres où elle a dû aller, et se souvient de « l'horreur de l'étrangeté et du sentiment de non-appartenance qu'elle avait ressenti dans de tels salons » (AS 108).

A ce titre, dès la première page d'*Arlington Park*, une atmosphère pesante se fait ressentir : « They came over the English countryside, sunk in its muddled sleep. They came over the low, populous hills where scatterings of lights throbbled in the darkness » (AP 11). L'antithèse « light » et « darkness » semble souligner que les personnes décrites par le pronom personnel « they » sont venues s'enfermer dans une banlieue sombre et inquiétante. Cette dichotomie entre lumière et obscurité se retrouve dans plusieurs descriptions du paysage ou dans la banlieue d'*Arlington Park* : « All around it, where the suburbs extended to the north and the east, brilliant fields of light undulated over the blackened landscape » (AP 12). Le sommeil dans lequel est plongée la campagne anglaise rappelle le sommeil des habitants : « In Arlington Park, people were sleeping » (AP 11). Ce sommeil pourrait représenter métaphoriquement l'ennui, le vide. Ce vide est d'ailleurs cité, encore une fois lorsqu'il s'agit d'évoquer le paysage : « The rain fell on Arlington Park, fell on its empty avenues and its well-pruned hedges, on its schools and its churches, on its trees and its gardens » (AP 12). Ces rues vides soulignent peut-être premièrement que personne ne sort de chez soi, et qu'ainsi la sociabilité que l'on attribue souvent à la banlieue n'est que chimère. Aussi, puisque nous avons montré que la description du paysage est intrinsèquement liée à la description de la subjectivité des vies des personnages,

les rues vides font écho aux journées et vie vides des habitants d'Arlington Park. L'anaphore « on its » semble prouver que la pluie n'épargne rien, ni personne. Rachel Cusk tente en ce sens de « pointer du doigt le vide de la réalité » (Boileau 2013a, 8).

Dans le film *La Vie Domestique*, l'ennui de la banlieue est symbolisé par les très nombreux plans d'Arlington Park, vide. Souvent, le silence est utilisé dans ce film pour accentuer les effets dramatiques. Cependant, une ambiance sonore inquiétante et mélancolique est ajoutée à chaque fois que les plans de la banlieue se succèdent (aucun fondu n'est d'ailleurs utilisé, les images s'enchaînent comme pour montrer que chaque recoin d'Arlington Park est inhabité, calme, statique).



*La vie domestique*, Isabelle Czajka, 2013.

Dans le film *The Hours*, le choix d'un plan général permet d'apercevoir la totalité de la banlieue dans laquelle habite Laura. Ce plan est souvent utilisé en début de film pour que le spectateur puisse connaître le contexte, l'atmosphère au film : aucun personnage n'est visible mais de toute façon, il aurait été noyé dans le paysage. Ainsi, l'attention du spectateur se porte sur l'environnement, ici la banlieue, vide. En ce qui concerne Virginia, le calme et le vide de la banlieue sont également représentés dès le début, par un plan général qui met en scène un personnage toutefois : Léonard. Celui-ci s'avance dans un champ d'herbes hautes, et rejoint une petite maison qui semble éloignée de toute vie sociale.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 03 :45.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 04 :49

*The Hours* se déroule à trois endroits et à des époques différentes : Richmond, en Angleterre, au début des années 1920 ; Los Angeles, en Californie à la fin des années 1940 ; et, enfin, le West Village de New York dans les années 1990. Bien que ces trois lieux et ces époques aient des similitudes, le roman s'intéresse surtout à l'exploration des différences entre la vie de banlieue et la vie urbaine. Ce n'est pas un hasard si les protagonistes les plus insatisfaites du roman - Virginia Woolf et Laura Brown - vivent en banlieue, tandis que la protagoniste la plus heureuse et la plus libérée du roman - Clarissa Vaughan - vit dans une ville animée. Laura a le sentiment que la banlieue de Los Angeles d'après-guerre ressemble étrangement à la toile de fond d'une pièce de théâtre, et elle sait quel rôle on attend d'elle : celui d'épouse parfaite, de mère parfaite et de citoyenne américaine parfaitement heureuse. Quant à Virginia, elle a l'impression de « s'évaporer » dans un Richmond calme et ennuyeux, et elle aspire à l'agitation de Londres. Clarissa Vaughan est la seule des trois protagonistes du roman à vivre exactement où elle veut.

Dans *Asylum*, Stella sait qu'elle va faire face à l'ennui avant même d'arriver en banlieue. En effet, lorsqu'elle pose des questions à Peter concernant Cledwyn, celui-ci répond : « 'J'y suis allé une fois, voir un malade. Il n'y a que des moutons et des tracteurs, c'est tout. Cela m'étonnerait que vous vous y plaisiez' » (AS 146). Ainsi, Stella répète : « 'Des moutons et des tracteurs' » (AS 146), comme pour se faire à l'idée qu'elle aura une vie très peu active. Dans le film *Asylum* de McKenzie, dès lors que Stella et Max déménagent en banlieue, l'image se fait de plus en plus sombre. Le seul moment de clarté semble se manifester lorsque Stella rejoint Edgar dans un endroit abandonné : cet endroit est proche de chez elle, et c'est un désert, un vide. (Mc Kenzie 1 : 07 : 11). Cependant, puisque la lumière revient enfin, il semble symboliser un moment de bonheur pour Stella, un moment où elle quitte enfin sa banlieue, sa vie qui n'a pas de sens, pour retrouver la liberté. Cette liberté est d'ailleurs représentée par le moment où elle court dans le champ (McKenzie 01 : 07 : 21). Toutefois, l'ambiance sonore inquiétante choisie lors de ce passage semble prédire un retournement de situation : en effet, dans le film, Edgar se fait arrêter juste après ses retrouvailles avec Stella (McKenzie 01 :08 :26).



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 1 : 07 : 11





Asylum, David McKenzie, 2005, 01 : 07 : 21

Le déménagement en banlieue est montré comme le moment même où les femmes ont commencé à avoir une vie vide. Juliet pense d'ailleurs qu'elle a été métaphoriquement tuée il y a quelques années, lorsqu'elle a emménagé : « Actually, I'm dead. I was murdered a few years ago, nearly four years ago to be exact » (AP 36). De la même manière, Amanda a l'impression que toute couleur est désormais absente de sa vie depuis qu'elle a emménagé à Arlington Park : « Since they moved there, a feeling of colourlessness had stolen steadily over her, as though in the act of being made manifest the object of her desire had eluded her » (AP 60). Lorsque Jocasta semble juger la maison d'Amanda, ou Amanda elle-même, et lui demande comment elle se sent, celle-ci répond « 'nous sommes juste ennuyés' » (AP 63). Dans *Asylum*, même si la famille Raphael déménage à l'hôpital psychiatrique pour le travail de Max, c'est Stella qui plus tard empêche son mari de s'épanouir dans un métier « à sa hauteur » (AS 153) : « Would he tell her he'd been ruined by a slut? » (AS 153). Ici, ce sont les mauvaises actions de Stella qui poussent son mari, sa famille, à faire face à l'ennui, au vide de la banlieue. Cependant elle affirme : « 'Je jouerai les maîtresses de maison à la campagne. Et personne ne connaîtra mon passé sordide' » (AS 146). Ainsi, Stella sait qu'elle va faire face à l'ennui, surtout après avoir connu la liberté en quittant le foyer pour retrouver Edgar, mais elle sait au moins que les rumeurs de tromperie ne la suivront pas.

Nous allons voir que ce vide, cet ennui, et surtout cet enfermement est d'autant plus présent que ces femmes sont piégées dans leurs banlieues, et dans leurs foyers.

### 3. Enfermement : le foyer

#### 3.1 « The angel in the house » : la sphère privée vouée au ménage

L'idéologie de l'ange de la maison est tirée d'un poème de Coventry Patmore (1823-1896), un poète et critique anglais. L'ange de la maison de Coventry Patmore est une épouse, dont le rôle n'appartient qu'à la sphère privée. Dans *The Angel in the House*, Coventry Patmore écrit le poème « The Wife's Tragedy », dans lequel le personnage féminin est conforme à la domesticité et à la féminité définies dans les années 1860. Il souligne l'influence morale que les hommes ont sur les femmes, comme le montre la citation « elle se penche et pleure contre sa poitrine, et semble penser que le péché était le sien »<sup>18</sup> (Patmore 35). De plus, le poème montre les qualités que les femmes parfaites devraient avoir, comme la dévotion, la soumission et la patience, telles que représentées par les phrases « elle attend, espérant ses remords, le pardon se reflétant dans ses yeux compatissants » ou encore « trop douce même pour forcer des réponses »<sup>19</sup> (Patmore 35).

Ainsi, incarner les valeurs de l'ange de la maison est inhérent au fait d'être femme. Ces notions sont d'abord et avant tout dictées par le pouvoir patriarcal qui avait le dessus au XIX<sup>ème</sup> siècle et qui l'emporte encore aujourd'hui. Il est évident que si Cunningham ou Cusk ont adapté l'œuvre de Woolf, c'est parce que certains éléments résonnent encore aujourd'hui. Ces idéaux sont érigés en culte. On donne des critères de féminité et des devoirs à accomplir à des femmes ainsi qu'une image pure, divine et bienveillante qu'elles ne doivent pas contrarier. L'ange de la maison est une allégorie glorifiant la femme mais assurant son maintien au foyer. Par exemple, savoir cuisiner est considéré comme un accomplissement que les femmes ne peuvent ignorer. Dans *Arlington Park*, un chapitre entier est dévoué à l'organisation du dîner de Christine. Le choix des mets semble primordial, et sa mère ne manque pas de le lui faire savoir : « 'What did you decide? The chicken or the fish ?' » (AP 216). Aussi, entre chaque partie dialoguée, de nombreux détails sur la confection des plats sont donnés : « With a knife Christine slit open a chicken breast and forced the herb butter into the jellied flesh with her fingers » (AP 217).

---

<sup>18</sup> « she leans and weeps against his breast, and seems to think the sin was hers »

<sup>19</sup> « waits by, expecting his remorse, with pardon in her pitying eyes »; « too gentle even to force replies »

Entre autres, dans le film *Asylum*, cuisiner est même un moyen de se faire pardonner pour Stella, et de montrer qu'elle est redevenue la femme et mère au foyer parfaite. Lorsque Charlie rentre de l'école, elle lui a préparé un grand petit déjeuner, ce qui fait écho au moment où elle lui assure qu'elle ne partira plus jamais : « 'No, I'll never go away again. I'm very very sorry. Do you forgive me?' » (AS 150).



*Asylum*, David McKenzie, 2005, 01:03:43

Dans *The Hours*, Cunningham crée trois femmes vivant à des époques différentes mais toujours opprimées par une société patriarcale. Dans une telle société, les trois femmes tentent de tenir le rôle qu'elles doivent jouer à travers la perfection domestique : Virginia veut cacher sa maladie en agissant comme une « femme normale » à travers la gestion de ses domestiques, Laura tente de jouer la mère, femme parfaite en préparant un gâteau et en s'occupant de la maison, et Clarissa vise à se convaincre de son bonheur en entretenant son appartement parfait et en organisant la fête parfaite.

Virginia, épouse et femme au foyer non conventionnelle, essaie-t-elle de « tuer l'ange de la maison » ? Le roman souligne la différence entre sa sœur, la parfaite ménagère suivant les règles de son temps, et Virginia, une autrice malade écrivant sur la difficulté de vivre dans une société patriarcale et qui ne sait pas gérer correctement ses domestiques. Vanessa sait être une femme parfaite de son époque qui connaît les hiérarchies de genres, elle sait « parler aux domestiques, et aux sœurs » (TH 115), là où sa sœur en est incapable.

En ce qui concerne Laura, elle joue le rôle de la femme au foyer américaine des années 1950, dévouée à son mari qui a survécu à la Seconde Guerre Mondiale. Son personnage a en effet été créé par Michael Cunningham pour faire écho à sa mère, femme au foyer des années 1950 (Michael Cunningham est né en 1952). Connaissant la société dans laquelle elle vit, Laura tente de se convaincre de l'importance de son rôle de mère et d'épouse pour Richie et Dan : « She will remain devoted to her son, her husband, her home, and duties, and all her gifts. She will want this second child » (TH 79). L'utilisation du futur « will » augmente la probabilité et souligne que Laura tente de se convaincre elle-même. Cependant, l'accumulation représentée par les virgules semble souligner qu'elle a trop de choses à accepter.

En ce qui concerne Clarissa, bien qu'elle vive dans une société plus « ouverte », aux yeux de Richard, elle est « Mrs Dalloway » qui porte le nom de son mari. Cependant, elle n'est pas mariée à Sally et le mariage homosexuel n'est pas reconnu à cette époque. Nous pouvons ainsi renforcer la persécution de l'hétéronormativité, en fonction de la règle de la société, du patriarcat. Alors qu'elle représenterait la femme qui brise vraiment les conventions, elle semble souligner la nécessité de vivre une vie « normale ». Le personnage de Mary Krull montre un style de vie complètement différent. Clarissa et Mary pensent toutes les deux que l'autre mène une mauvaise vie « queer ». En fait, Mary Krull représente une certaine anti-Clarissa car elle est anti-bourgeoise, vivant « au bord de la pauvreté » (TH 23). Clarissa vit son identité queer de manière conventionnelle tandis que Mary Krull l'exprime à travers des opinions politiques radicales, étant une militante lesbienne et une féministe radicale. On pourrait parler de « lesbianisme domestique » en ce qui concerne Clarissa car aux yeux de Mary, il s'agit d'une tentative de vivre une vie et une relation hétérosexuelle dans un monde encore très homophobe. Du fait de l'importance du matérialisme à ses yeux et de son rôle d'hôtesse, Clarissa, vivant pourtant dans les années 2000, représente le parfait petit ange de la maison.

Aussi, la dévotion féminine, considérée comme faisant partie de l'idéologie de « the angel in the house », est à noter dans le corpus, mais plutôt à mettre en lumière comme un acte de soumission et d'abnégation. Dans *Middlemarch*, George Eliot décrit les femmes comme des sauveuses d'hommes, ce que l'on pourrait appeler le « Syndrome de Sainte Thérèse » qui peut être défini ainsi : « the especially female fate, as Eliot would have it, of desiring an epic life but finding no outlet for achievement apart from the socially limiting role of 'common womanhood, i.e., marriage » (Ringler 57).

En effet, dans *Middlemarch*, Dorothea apparaît comme une sainte qui libère un homme, Lydgate, de sa dette, et qui enseigne aussi une leçon de générosité : « Dorothea's representation are heavily dependent on the inspiring vision of this heroic woman » (Matus 220). Mary Garth

est également la quintessence de « la femme qui se cache derrière un grand homme » car elle remet Fred dans le droit chemin et l'aide à s'améliorer en tant qu'homme honnête. Mais ces dévotions aux hommes ne sont-elles pas des actes d'abnégation ? Selon Patricia Meyers Spacks, « l'engagement de Mary envers Fred contient un élément de sacrifice. Elle entreprend avec lucidité la tâche de faire de lui un homme, confirmant ainsi les possibilités de sa féminité »<sup>20</sup>.

Dans *Arlington Park*, Juliet, qui pourrait être l'ancêtre littéraire de Dorothea, sacrifie sa carrière au profit de celle de son mari, ce pourrait être un signe de dévotion, une caractéristique que la femme victorienne parfaite devait d'ailleurs incarner. Celle-ci affirme : « All men are murderers, Juliet thought. All of them. They murder women. They take a woman, and little by little they murder her » (AP 28). Juliet a sacrifié sa carrière en faveur de celle de son mari, ce qu'elle considère comme un « meurtre ». Elle essaye de se convaincre qu'elle est toujours exceptionnelle, notons la répétition : « it was the outward growth of the inner conviction she held about herself, that she was exceptional » (AP 34), « still, she would not have been mistaken, because she, Juliet, remained in some sense exceptional » (AP 35). Il semblerait pourtant que Juliet se soit éteinte pour son mari car elle et sa famille sont venus ici « pour le travail de [son] mari » (AP 36). La répétition du mot « exceptionnel » montre plutôt en ce sens que Juliet était exceptionnelle, mais qu'elle est désormais brimée par sa « vie de femme ». Dans *Asylum*, Stella semble être la sauveuse d'Edgar d'une certaine manière. En effet, dans le film par exemple, elle s'inquiète de son sort : « Et que va-t-il lui arriver ? » (McKenzie 25 :41). Lorsque Peter lui répond qu'Edgar risque de rester encore longtemps (si ce n'est à vie) enfermé en hôpital psychiatrique, Stella rétorque ironiquement : « Je lève mon verre aux gens que l'on enferme avant de jeter la clé » (McKenzie 25 : 55), comme pour prendre la défense d'Edgar. De plus, c'est elle qui l'aide à s'enfuir : « With Stella's help Edgar escapes from the asylum and flees to London » (AS 12).

Aussi, en introduisant Amanda, Cusk souligne que la femme n'a pas de réelle indépendance, car même si elle a ou a eu une carrière brillante, elle est ancrée dans son environnement et enfermée dans la domesticité. Stella Raphael se sacrifie pour son mari en ce qu'elle est enfermée dans son foyer pour que lui aille travailler dans l'hôpital psychiatrique le plus proche. Dans *Asylum* de McKenzie, Max regrette que Stella n'ait pas assez échangé avec les autres épouses, et lui lance : « Tu vas devoir t'impliquer dans notre nouvelle vie à l'hôpital. C'est ce qu'on attend de toi » (McKenzie 6 :18). Ainsi, même si sa femme semble ne pas vouloir sociabiliser, Max lui donne presque un ordre, d'où le choix du terme « devoir ». Aussi, l'idée

---

<sup>20</sup> Spacks Meyer, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

de sacrifice se ressent particulièrement lorsqu'il choisit le possessif « notre nouvelle vie à l'hôpital », cette nouvelle vie qui a été choisie pour et par Max après qu'il ait trouvé ce nouveau travail. Stella dira même à Peter une fois internée: « I rather admired Max in the early days. I wanted us to go back to London but that was our only real argument » (AS 211).

Les auteurs du corpus perpétuent également le culte de la domesticité en conférant une âme d'artiste à leurs personnages : cet art est souvent lié au foyer ou à la domesticité. Dans *The Hours*, Laura cuisine un gâteau d'anniversaire et Clarissa est l'hôtesse d'une fête mondaine. Il s'agit en fait du seul art qu'elles peuvent pratiquer puisque leur vie se résume au foyer : leur art ne pourrait exister sans leur foyer, et leur foyer ne pourrait exister sans elles. La frustration de Laura face aux tâches domestiques et à la vie est évidente: « The cake will speak of bounty and delight the way a good house speaks of comfort and safety » (TH 76). Le gâteau est une métaphore du rôle de mère au foyer que Laura chérit mais auquel elle ne croit pas. Si le gâteau échoue, Laura devra retirer son masque de femme parfaite. L'art d'être cuisinière cache l'art d'être à la fois femme et mère de famille.

Finalement, dans un article intitulé « Professions for Women », Virginia Woolf invite le lecteur et le public à tuer l'ange de la maison. L'ange de la maison résume la domesticité à son paroxysme - pour créer la subversion, il faut la tuer. « Professions for Women » fut lu à la Women's Service League en 1931. Il établit immédiatement le lien entre patriarcat, domination et inégalité de statut. Les écrivains masculins l'utilisent pour faire référence aux idéaux domestiques, mais, selon Woolf, cela aboutit à l'anéantissement des femmes. Tel un fantôme, l'ange de la maison continue de vivre, de la même manière que les stéréotypes sur les femmes continuent d'exister des années après « Professions for Women », et des années après la publication des œuvres du corpus d'ailleurs. Il reste un travail de longue haleine en faveur des femmes écrivains, et des femmes en général. Chaque personnage du corpus incarne ainsi des caractéristiques angéliques à leur manière, à commencer par le seul fait d'être une femme.

### 3.2 Le rôle de « femme au foyer » et son impact psychologique

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les femmes étaient en fait censées n'avoir aucune connaissance économique, elles étaient donc supposées ne pas avoir de travail et s'occuper de la sphère privée et domestique, car « les notions dominantes de la place des femmes font partie de l'idéologie domestique » (Dalley et Rappoport 2). Cependant, en 1861, Mrs Isabella Beeton publie son *Book of Household Management* contenant des conseils pour les femmes de la classe moyenne qui, à l'époque, ont appris à se comporter comme des « femmes » plutôt qu'à gérer un ménage. Elle montre ainsi que « la nécessité de pratiquer l'économie devrait être évidente pour tout le monde » (Beeton 81), et souligne que les femmes participent à l'économie même en restant à la maison. En effet, Mrs Beeton reprend l'idée que la place de la femme est « à la maison », que la femme doit être un « ange de la maison », mais démontre qu'il existe une « économie domestique » (Beeton 103) pour les femmes au foyer. Dans tous les cas, le rôle de la femme, et même son travail, est de s'occuper du foyer : c'est l'idéologie de l'ange de la maison qui laisse place à un culte de la domesticité <sup>21</sup>.

En ce sens, être femme au foyer semble être un devoir, et parfois même un travail, à l'image du livre de Mrs Beeton. Dans *Arlington Park*, Matthew Milford exprime directement que maternité et travail sont synonymes: « I'm not saying I don't value all the wonderful work you women do. It's a big job, running a family. It's hard work » (AP 27). Dans *Asylum* également, si le travail de psychiatre de Max est directement lié à sa description (et à son identité), le travail de Stella est d'être « l'épouse de » : « I pity the psychiatrist's wife, it's a thankless task you perform. » (AS 61) ou bien « la mère de ». Juste après la description de Max liée à son métier dès la première page, Charlie est évoqué directement : « they had a son, Charlie, aged ten when all this happened » (AS 1). L'une des conséquences est la suivante : ce devoir devient une charge mentale supplémentaire à gérer. Stella dit d'ailleurs à son mari : « 'You didn't notice it, but while all the fuss was going on this house was kept clean and meals appeared on time. Who do you think managed all that ?' » (AS 89).

Les femmes au foyer se sentent également enfermées dans leur maison. Dans *Asylum*, lorsque Max ramène Stella chez eux après qu'elle ait fui avec Edgar, les barreaux de la fenêtre semblent représenter métaphoriquement l'emprisonnement qu'elle va encore subir en rentrant chez elle: « As he opened the passenger door for her she glanced up at the back of the building

---

<sup>21</sup> Pour une étude plus détaillée, voir King, Jason. « The cult of Domesticity ». *America in Class*, 2020, <http://americanclass.org/the-cult-of-domesticity/>

and saw the barred window of the cell in which she'd spent the last two nights » (AS 143). D'ailleurs, Max « la sait prisonnière » (AS 162). Alors qu'elle a connu la liberté avec son amant, le retour au foyer est contraire à la liberté: « He had lured her away from us, he had persuaded her to leave behind all safety and security and follow him underground, where she expected to find freedom. Freedom ! » (AS 101). L'anadiplose dans cette phrase permet au lecteur de se focaliser sur la répétition du mot « liberté », mais aussi d'oraliser les pensées de Stella au point d'avoir l'impression qu'elle se parle à elle-même, à voix haute. Si le foyer semble indéniablement représenter la sécurité (qui à notre sens serait plutôt synonyme de stabilité), il ne représente toutefois pas la liberté.

Remarquons que l'impact psychologique principal lié au rôle de femme au foyer est d'en tomber malade. En effet, le syndrome de la femme au foyer <sup>22</sup> correspond à une maladie mentale qui s'était peu à peu définie par un rejet de la féminité et plus tard comme une conséquence de la place soumise et inférieure de la femme dans une société patriarcale.

Dans les années 1940, on disait que ce syndrome était lié à la féminité. En effet, les femmes qui souhaitaient travailler (dans des domaines masculins) étaient considérées comme souffrantes d'un trouble psychologique ou en pleine crise identitaire. Or, cette crise identitaire n'était pas perçue comme liée aux hommes, à la société, mais à une impossibilité d'accéder à l'épanouissement personnel du fait de l'éloignement de la féminité à cause de l'entrée dans des catégories réservées aux hommes.

Ce syndrome est donc une preuve du désespoir des femmes emprisonnées dans des rôles sociaux et tombant ainsi de plus en plus dans la dépression. Dans les années 1950, les symptômes du syndrome de la femme au foyer commencent à être considérés comme psychologiques – avec anxiété, fatigue, dépressions nerveuses – et peu à peu pathologiques, car ils conduisent à des dépressions, des pensées suicidaires, des hallucinations ou des crises cardiaques...

Selon Betty Friedan, « les femmes américaines se sentent prises au piège, frustrées, coupables en tant que femmes au foyer, cela devrait certainement être considéré comme un signal clair que les femmes ont dépassé le rôle de la femme au foyer » (Friedan 426). Ainsi, une fois que les femmes ont fait face à une crise d'identité, elles ne peuvent plus continuer à jouer le rôle de la femme au foyer parfaite et doivent retrouver qui elles sont.

---

<sup>22</sup> Pour une analyse plus détaillée, voir ADAMS, Keeley. « Le syndrome de la femme au foyer : un indicateur de folie ou d'oppression ? » ANU Historical Journal II 14 oct. 2020.



Dans *The Hours*, Laura Brown est l'exemple parfait du syndrome de la femme au foyer. En effet, elle vit à l'époque de l'après-Seconde Guerre Mondiale, une époque où ce syndrome piégeait encore plus les ménagères américaines. En effet, l'après-guerre a créé l'« American Way of Life », influençant le rôle des femmes en tant que femmes au foyer, également façonné par les médias. À cette époque, les femmes voulaient une famille parfaite (d'où Kitty qui établit un lien de causalité entre être une femme et être une mère). L'image de la famille parfaite était ainsi représentée par un mari qui réussissait et une épouse parfaite s'occupant du ménage. La famille idéalisée était donc une construction nécessaire au gouvernement, en particulier après la guerre. Cette perception idéaliste du rôle de la femme qui a été causée par la pression du normatif a conduit à une crise d'identité, car les femmes ne pouvaient plus porter le fardeau du rôle qui leur était imposé.

Si le foyer symbolise la domesticité mais donc le manque de liberté, ou même parfois un refuge obligatoire car seul endroit que l'on a, comment trouver son propre endroit ? Sa propre liberté ? Un moment hors du temps ?

### 3.3 Est-il possible de trouver « une chambre à soi » ?

Dans son essai féministe *A Room of One's Own*, Virginia Woolf affirme que peu de femmes sont écrivaines ou peuvent devenir écrivaines, notamment pour des raisons sociales et économiques. La suprématie patriarcale en fait créé un privilège masculin, et les femmes sont ainsi opprimées. Par conséquent, leur créativité elle aussi, est éteinte. Cette idée éclaire certains points des romans du corpus. En effet, les femmes du corpus vivent à des époques, dans des endroits, dans une société, où l'homme est considéré comme le chef de famille qui va travailler, tandis que la femme reste à la maison pour s'occuper du foyer et des enfants. En ce sens, la supériorité masculine conduit à restreindre la créativité de la femme au foyer. Virginia Woolf conseille donc de « s'évader des confins de la domesticité » (Young 34) afin d'être libre de créer autant que d'être libre d'être soi. Elle pose donc les conditions de l'écriture pour les femmes de son temps qui ont besoin d'indépendance, non seulement financière mais aussi matérielle. À cet égard, elle explique que les femmes ont besoin de trouver un espace personnel pour être libres de créer, en particulier une œuvre romanesque. De fait, Michael Cunningham crée Virginia comme un personnage écrivant dans une pièce, seule, ou comme un personnage incapable de ne pas penser à son livre.

Ainsi, nous pourrions premièrement dire que les femmes du corpus trouvent leur « chambre à soi » dans des endroits réels : en premier lieu, même si nous avons évoqué la possibilité du foyer comme une prison, il semble aussi permettre un refuge. Dans *Arlington Park*, Solly va dans la chambre d'amis pour se retrouver et souhaite ainsi « ressentir une frontière avec le monde » et la chambre d'amis « semble être pour elle l'endroit où cette frontière pourrait s'établir » (AP 126). Armelle Parey affirme ainsi à propos de Solly : « Dispossession of identity expressed in terms of space is particularly stressed through the character named Solly who feels she has dissolved into her family and turns to a room to retrieve her identity, albeit vicariously » (Parey 8).

La maison est aussi témoin, confidente de moments difficiles : dans *Asylum*, Peter Cleave affirme que Stella lui a avoué se souvenir d'une discussion qu'ils ont eu, et qu'après cette discussion, elle « était montée dans sa chambre et s'était jetée sur son lit en sanglotant » (AS 97). La maison est aussi l'endroit où l'on se prépare à revêtir sa persona pour ne pas laisser les émotions prendre le dessus : « She went to the bathroom and washed her face then sat at her dressing-table and set about repairing the damage » (AS 98). De plus, pour Stella, la maison représente une sorte de liberté lorsqu'elle a des relations sexuelles avec Trevor dans sa cuisine. En effet, la cuisine devient ici une sorte de refuge, de lieu de sa liberté : alors qu'*Asylum* est un roman particulièrement pessimiste, qui ne donne pas de solution heureuse, ici, il trace tout de même la voie d'une sortie. Le lieu peut donc être défini par l'autre, la société patriarcale qui assigne les femmes au foyer, mais aussi par soi en ce qu'on y trouve la liberté. En ayant des relations sexuelles avec Trevor dans la cuisine, Stella salit cette pièce qui représente l'image de la ménagère parfaite. Trevor, quant à lui, dit à Stella : « 'I could see you were lonely' » (AS 170), et même si elle répond négativement, il semble que par cet acte, elle trouve refuge et liberté.

Cependant, il semble que les femmes du corpus cherchent également leur « chambre à soi » en dehors du foyer : dans *The Hours*, Laura décide de fuir sa maison pour se rendre dans une chambre d'hôtel (tout comme Virginia, Laura passe sa matinée à créer et son après-midi à fuir). Alors qu'elle envisage de se suicider, elle pense à Virginia : « Virginia Woolf elle-même, la noyée, le génie, pourrait dans la mort habiter un lieu semblable à celui-ci » (TH 150). La chambre d'hôtel est une possibilité pour Laura de se créer un espace, une certaine chambre à elle, ou de trouver la liberté dans la mort. Notez le moment du film soulignant ce désir d'évasion, lorsque le majordome la conduit dans sa chambre d'hôtel et lui demande : « Avez-vous besoin d'autre chose ? » et elle répond « Oui. Hum... Non. Ne pas être dérangée » (Daldry 1 :01 :44). De plus, la vue en contre-plongée montre que Laura se retrouve enfin seule, au milieu d'une

grande pièce calme. Elle s'assied sur le lit et semble analyser les éléments qui l'entourent, analyser la tranquillité qu'elle ne peut avoir chez elle.



*The Hours*, Stephen Daldry, 2002, 1 :01 :58

Virginia cherche également un refuge hors du foyer lorsqu'elle tente de prendre le train pour rejoindre Londres, en vain. Dans *Asylum* toutefois, Stella prend régulièrement le train pour Londres afin de retrouver Edgar dans son appartement, « peu importent les difficultés » (AS 85). Il s'agit de son nouveau chez elle, de son nouveau refuge, elle s'y habitue d'ailleurs car elle finit par « ne plus remarquer l'obscurité, les planches vacillantes qui craquent sous ses pas et l'odeur âcre et nauséabonde d'un bâtiment laissé à l'abandon » (AS 88).

Le corpus ne présente pas seulement la « chambre à soi » comme un lieu matériel et palpable car il y a « une sorte de matérialisation de l'espace mental nécessaire à l'acte créatif » (Noël 93). L'autrice Virginia Woolf traite de « moments d'être » mais ne définit pas clairement la notion. En effet, elle donne des exemples de ces moments et leur oppose en fait des moments de « non-être ». Les moments d'être semblent ainsi représenter une forme de récit d'un événement passé, mais permettent aussi au lecteur de participer à un sentiment intense : la prise de conscience soudaine du monde qui entoure l'individu, et comme l'affirme Woolf, « ces moments peuvent être encore plus réels que le moment présent » (Woolf 1985, 67). Au contraire, les moments de non-être sont des moments dont l'individu n'a pas conscience, à l'image des journées ordinaires et des tâches routinières qui sont « incrustées dans une sorte de coton indéfinissable » (Woolf 1985, 70). Les moments d'être lèvent aussi le voile sur une réalité

cachée. Ainsi, les personnages du corpus se retirent dans un espace d'illusion : c'est ce qu'on appelle le retrait psychique. Ces états peuvent être également intérieurs, et leur fournissent une protection illusoire – et passagère – contre leurs angoisses. Ces moments sont liés à leur personnalité « as if » puisqu'ils traversent une « phase pré psychotique », se comportant de ce fait « comme s'ils étaient normaux » (Sheehan 99). Cette personnalité peut être la conséquence d'un manque de sécurité dans l'enfance : l'absence de mère pour Richard par exemple. Les personnages se forment ainsi une identité alors qu'en vérité, « ils sont plutôt une fiction d'eux-mêmes » (Sheehan 106). Cependant, dans les œuvres du corpus, il semble que les personnages féminins aient une solution pour se retrouver. En effet, Woolf parle d'éclairs de conscience lorsqu'il s'agit de « moments d'être », et de fait, les romans étudiés soulignent des moments hors du temps permettant aux protagonistes d'être pleinement conscients de la réalité cachée derrière le « coton » (Woolf 1985, 70) de la vie quotidienne.

Cette référence appelle une référence esthétique : c'est la structure du temps moderniste qui est en jeu. Et dans *Arlington Park*, « Cusk retravaille l'idée d'une journée dans une vie, une structure dallowaysienne reconnaissable retraçant le passage du temps » (Latham 175). Ainsi, « la narration est rythmée par l'horloge et prolongée par le temps psychologique des personnages, qui naviguent dans leur passé et leur présent » (Latham 175). Cette unique journée, toutes les femmes d'Arlington Park la partagent au point qu'elles ne deviennent qu'un « moi féminin collectif » (Latham 175) qui représente la condition de la femme au XIX<sup>ème</sup> siècle. Le temps est montré comme cyclique, soulignant que cette journée était la même hier et sera la même demain, ce qui piège les personnages dans le temps. Là où, nous le verrons, certaines femmes du corpus trouvent des moyens de se réfugier pour échapper à la monotonie de leur vie, pour les femmes d'Arlington Park, « la seule liberté dans cette routine domestique est celle de se réfugier dans leurs pensées » (Latham 176).

La question des moments d'être de Woolf ouvre aussi la voie à une interrogation plus esthétique et artistique sur le modernisme, et le néo modernisme. Si l'expression « flux de conscience » est dérivée de la psychologie, et a été inventée par William James dans *The Principles of Psychology* (1890), le terme s'est étendu à la littérature, et est particulièrement associé au modernisme. Il vise à représenter l'intériorité d'un personnage à travers le récit. Ainsi, cette technique du monologue intérieur permet au lecteur de voir les parties irrationnelles d'une conscience individuelle. Il y a donc un nouveau rapport entre fiction et réalité, puisque l'auteur recrée la vie psychique des personnages. A travers les monologues intérieurs, il y a perturbation de la progression linéaire du récit dans le but de surprendre et de déranger le lecteur ainsi que dans le but de dépeindre un esprit humain incohérent et fragmenté. Virginia Woolf est

auteure du courant de conscience, donc la question de la représentation de l'état psychique se pose.

Des auteurs du modernisme comme Woolf ou Joyce ont accordé une certaine importance aux expériences éphémères et intenses du présent. L'utilisation de l'épiphanie doit d'ailleurs être adressée comme outil du modernisme. Woolf utilise aussi le mot « choc » pour évoquer les moments d'être (Woolf 1985, 71). Ce choc, c'est celui de la déchirure du « coton » qui voile la vie quotidienne, les apparences normalisées du monde. L'esthétique moderniste est d'autant plus présente que ce « choc », ce « coup », rappelle la description de Lily Briscoe et de son processus de peinture dans *To the Lighthouse*, souvent lu comme « une mise en abyme du propre geste créatif de Woolf » (Toth 2). Lorsqu'elle peint, Lily est attirée « en présence de son ancien et redoutable ennemi – cette autre chose, cette vérité, cette réalité, qui s'empara soudain d'elle, surgit brutalement derrière les apparences et attira son attention » (Woolf 1992, 172). Dans tous les cas, la perturbation des apparences standardisées du monde est représentée comme une force ou un ennemi atteignant physiquement le sujet. Ainsi, les « moments d'être » jouent un rôle primordial dans l'esthétique de Woolf, et du modernisme en général.

Alors que chez Woolf, *Mrs Dalloway* symbolise la légèreté, *The Hours* donne à entendre la noirceur, s'ouvre et se ferme sur la mort d'un personnage, et est teinté également d'épisodes noirs (omniprésents dans les sections centrées sur Laura Brown). Michael Cunningham est loin des envolées du *stream of consciousness* et laisse entrevoir peu de lumière. Son roman est très noir puisqu'il met en crise l'idéal de perfection, et le montre comme inatteignable. Selon Monica Latham, *The Hours* et *Arlington Park* sont tous deux des textes qui ont été « maternés par *Mrs Dalloway* et écrits par les auteurs dans l'esprit du roman de Virginia Woolf » (Latham 129). Cependant, l'œuvre de Cunningham est dite postmoderniste car elle « confronte et provoque le modernisme » (Latham 8) alors que celle de Cusk relève du néo modernisme car elle « étend les codes et les formations esthétiques plutôt qu'un texte spécifique du passé » (Latham 8). Entre autres, les néo modernistes tendent à représenter « des humeurs intérieures et des réalités extérieures avec des outils modernistes » (Latham 8) et utilisent ainsi l'esthétique moderniste en la retravaillant pour incorporer des sujets contemporains. Les néo modernistes évoquent l'héritage littéraire moderniste en général sans s'appuyer sur des transformations précises du texte.

Dans *The Hours*, la technique du flux de conscience renforce la tragédie des personnages de vivre dans un monde en tant que paria. On peut ainsi mieux comprendre les confusions identitaires de chaque femme du roman. Lorsque Virginia écrit *Mrs Dalloway*, le narrateur entre dans son esprit et fait un examen minutieux de la maladie mentale dont elle souffre. Les maux

de tête sont presque personnifiés, ils la hantent tout autant que les voix, au point que Virginia ressent une duplicité d'identité : « She can feel it inside her, and old but indescribable second self, or rather a parallel, purer self » (TH 34). A travers le monologue intérieur, le lecteur a l'impression que la voix de Virginia et celle du narrateur se confondent afin d'offrir une multi-vocalité. Le mal de tête et les voix se cachent en arrière-plan, et ainsi, Virginia ne peut plus se regarder dans un miroir: « The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestation of air that matches her body, takes her form, but stands behind, watching her, with porcine eyes and wet, hushed breathing » (TH 30-31). Son homologue, Richard, a également tendance à personnifier les voix qu'il entend car il en parle comme des véritables personnes : « 'Sont-elles là, Richard ?' », « 'Qui ? Ah, les voix ? Les voix sont toujours là' » (TH 198). Le mystère de la conscience individuelle est ici pleinement à l'œuvre. Le monologue intérieur permet d'entrer dans l'esprit de personnages déprimés qui sont mal compris. Il semblerait ainsi que la dépression, le sentiment de vie aussi, trouvent à s'exprimer dans l'esthétique moderniste, postmoderniste et néo moderniste.

Finalement, comment se remettre de ce « choc » dont parle Woolf, ou comment se remettre d'un sentiment de non-appartenance (sentiment que l'on peut aussi lier aux non-lieux qui conduisent inévitablement l'individu à se perdre dans l'espace et dans le temps) ? Marie-Odile Pittin-Hédon répond en affirmant que « le récit devient alors un outil de résistance politique » (Pittin-Hédon 449). En effet, la référence esthétique n'est pas sans rappeler que l'art permet aux personnages du corpus d'échapper à leur crise de non-appartenance.

Dans *Arlington Park*, c'est le club littéraire qu'elle préside qui permet à Juliet de s'évader un instant et de trouver une chambre à soi : « At the Literary Club, however, for an hour, Juliet took a human form » (AP 31). Alors qu'elle affirme qu'elle a dû mettre sa carrière de côté au profit de celle de son mari qui l'a métaphoriquement « tuée », ici, Juliet a « l'impression d'être en première ligne, défendant l'art contre les forces barbares de la rationalité » (AP 167). Elle a d'ailleurs bien expliqué que, contrairement à l'impression d'étouffer au sein de son foyer, « l'atmosphère du club littéraire doit être détendue et conviviale » (AP 167). Ainsi, puisqu'elle sait que ses élèves vont « tôt ou tard rencontrer un homme, et tout leur sera volé » (173), au club littéraire, « Juliet essaye de conjurer ce sort » (AP 168) en citant des livres tels que *Madame Bovary*. Ainsi, Juliet a la possibilité, dans cette pièce, de ne plus être la femme de, ou une mère, et cela lui procure une immense satisfaction, voire un sentiment de liberté, car lorsqu'elle regarde par la fenêtre « elle essaye de jouir à l'idée qu'à cet instant même Benedict rentrait à pied avec les enfants et ouvrait la porte d'une maison vide »

(AP 169). Non seulement Juliet est-elle une professeure, mais aussi une femme qui veut mettre en garde d'autres femmes sur le danger du patriarcat, et elle obtient ce pouvoir d'éveiller les consciences à travers la littérature.

Dans *The Hours*, le premier moment hors du temps de Laura se produit lorsqu'elle lit *Mrs Dalloway* et contemple sa signification plus profonde. La littérature tient donc une place importante dans la vie de Laura puisque sa lecture de *Mrs Dalloway* correspond à son premier moment d'évasion en trouvant un espace psychique personnel. (Elle deviendra également bibliothécaire). Notons qu'elle se rend dans une chambre d'hôtel pour lire son livre sans être dérangée : en ce sens, elle trouve une « chambre à soi » afin de s'adonner à une œuvre romanesque, ce que l'autrice Virginia Woolf préconisait. Pendant que son mari et son fils sont dans le salon, elle aimerait choisir l'option de rester au lit et de lire car « dans un autre monde, elle aurait peut-être passé toute sa vie à lire » (TH 39). Elle lit ainsi une œuvre d'art, une création, et crée son propre monde: « She prefers reading and living in the world of Woolf 's novel to her own real ». (Erickson 717). En un sens, le « coton » de la vie quotidienne est retiré parce que Laura cherche à retrouver son sentiment de soi. Sa personnalité correspond parfaitement à la personnalité « as if » car il y a un sentiment d'urgence lié à des questions de vie et de mort : elle ne peut plus vivre des moments de non-être (de la vie quotidienne) d'autant plus qu'elle a enfin connu des sentiments intenses (le baiser avec Kitty, la lecture de *Mrs Dalloway*). Le monde de la fiction, de l'imaginaire, permet à cette femme d'échapper à la réalité de son quotidien et en effet, « lire est une façon de dépasser ou du moins d'oublier les limites de la vie quotidienne dans *The Hours* » (Spengler 65). À cet égard, peut-être que la lecture de l'œuvre de Richard par Clarissa lui permet de lutter contre son état dépressif en se remémorant son passé et en oubliant un temps sa vie présente.

Pour Stella dans *Asylum*, c'est l'atelier d'art d'Edgar qui symbolise une nouvelle chambre à soi. Elle s'évade à Londres, chez Edgar, mais pas dans n'importe quel appartement : dans un atelier d'artiste. D'abord, les rapports sexuels avec Edgar ont lieu dans l'atelier : à ce titre, Peter tente de demander à Stella si ces ébats ont été différents de ceux qui se sont produits à l'hôpital. Cette dernière a une réponse inattendue, presque animale, comme l'affirme Peter: « all she would say was that for the first time they didn't have to be quiet about it. Primitive, urgent – and loud, this was my surmise » (AS 84). Cet instinct primitif, cette animalité se retrouve chez Edgar lorsqu'il se met dans la peau de l'artiste et dessine Stella qui est fascinée par lui et entend « le crayon de papier gratter le bloc-notes, les grognements et les soupirs qui suggèrent qu'il effectue une opération chirurgicale minutieuse plutôt qu'un dessin » (AS 102).

Lorsqu'Edgar dessine Stella d'ailleurs, et qu'il redevient un artiste, il tente de donner une expression artistique à leur relation amoureuse : « For he was an artist again, and he was impatient to translate his relationship with Stella, the complex of strong emotion she had aroused in him, into some form of expression » (AS 101).

Peut-être Peter s'attendait-il à ce que Stella avoue qu'elle se sentait plus libre de ses actes dans l'atelier, qu'au sein de l'hôpital qui l'emprisonnait. En effet, cet atelier est un refuge pour Edgar mais également pour Stella, car ils sont désormais tous deux hors la loi : « And it was his loft, he was sheltering them both now » (AS 101). C'est un endroit secret, caché de la police, et de la société, mais où l'on peut surtout être libre : « She liked it, she said, this artist's room, it made her feel, oh, bold, and original, and free » (AS 84). A cette image, au fil des jours, Stella voit nombreuses personnes défiler dans l'atelier, des artistes comme Nick et Edgar. Ces artistes, bien qu'ils soient peut-être pauvres ou bien qu'ils habitent dans un endroit délabré, sont libres. La gradation ascendante suivante montre que Stella voit Edgar de différentes manières (comme un hors la loi, un artiste...) mais surtout comme un homme libre : « She had never known him like this before, her image of him almost from the start was the outlaw, the artist, grinning, fearless, passionate, free » (AS 85). Maintenant qu'ils sont en sécurité dans l'atelier et dans les meilleures conditions pour s'adonner à leur art, « la vie sombre que les deux artistes menaient était sur le point de changer pour le mieux » (AS 101).

La personnalité « as if » permet ainsi aux personnages un retrait psychique, qui les éloigne du monde dans lequel ils vivent et dont ils veulent s'évader. Les moments hors du temps deviennent plus importants que le moment présent et leur permettent d'échapper à la réalité.



## Conclusion

Alors même que mes recherches académiques portaient uniquement sur la dépression ou la folie de manière générale, de nombreuses sources évoquaient directement la maladie mentale chez la femme comme *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, ou *Women and Madness* de Phyllis Chesler. Le sujet de la dépression féminine s'est donc immédiatement imposé à moi, d'autant plus qu'il se plaçait dans la continuité de mes recherches de Master 1 sur le désespoir et la dépression dans *The Hours*, roman dont les trois personnages principaux sont des femmes.

La rencontre avec les personnages féminins dépressifs dans *The Hours* a donc engendré ma volonté d'étudier plus profondément ce sujet en m'appuyant sur des œuvres différentes qui me permettraient d'obtenir des contrepoints. Il m'a semblé pertinent de choisir des romans ayant été écrits dans la même période que *The Hours* pour comprendre en quoi la soudaine popularité du discours psychiatrique dans les années 1990-2010 s'est accompagnée d'une sur-représentation du personnage féminin fou en littérature.

De manière évidente, *Arlington Park* étant une variation de *Mrs Dalloway* au même titre que *The Hours*, il me paraissait intéressant d'analyser les similitudes entre les deux romans, mais aussi leurs différentes interprétations de la dépression. En ce qui concerne *Asylum*, la mise en situation du personnage féminin au sein d'une intrigue avec une durée temporelle plus large me stimulait. Cette différence majeure du récit me permettait d'éclairer mon sujet d'une manière différente et d'attester du bon fonctionnement de mon analyse. Si ces divergences de forme textuelle ont mené à un travail plus approfondi et plus complet, celles liées au traitement du thème de la dépression au sein même du récit m'ont également permis de traiter le sujet de manière plus vaste.

Dans *The Hours*, si Virginia et Richard incarnent tous les symptômes de la dépression (au point que le Xanax soit cité), le terme est cependant absent du roman. A cet égard, on ne trouve le mot qu'une fois dans *Arlington Park* et il est seulement utilisé comme adjectif qui n'a aucun rapport avec la maladie. Dans *Asylum* cependant, le terme est évoqué à de nombreuses reprises par Peter, narrateur et personnage de l'histoire. Cependant, on ne peut faire confiance à son diagnostic.

Si la dépression n'est pas citée, elle est toutefois présente en sous-texte à travers la représentation de l'idée de fin de siècle : les œuvres du corpus sont donc porteuses d'un savoir sur la santé mentale en ce qu'elles ne citent pas toujours la dépression mais la sous-entendent.

Chez Cusk, les attentats du 11 septembre 2001 ont mené à une enclave en banlieue du fait d'une peur de fin du monde. Chez Cunningham, la fin de l'écriture est suggérée car l'auteur met en scène la crise de l'écriture dans une perspective postmoderniste, en laissant entendre que les chefs-d'œuvre ont déjà été produits et qu'ainsi l'écriture est désormais impossible. D'une certaine manière, l'art postmoderne reconnaît ses propres limites, et cette dramatisation de l'échec (et de la vie) trouve écho chez les personnages de Cunningham, en particulier Virginia Woolf et Richard, les artistes dépressifs et déçus. De cette idée d'échec naît pourtant un roman, comme pour Richard et Virginia. Dans *Asylum*, l'empreinte néogothique permettant l'intrusion dans les pensées folles des personnages, mais surtout l'enfermement dans un asile en marge de tout, sous-entend la fin d'une possible société, communauté, pour les personnes souffrant de troubles mentaux.

A cette image, l'impossibilité de s'adapter à la société en tant que femme est un motif prédominant dans le corpus et est présenté comme une cause de dépression. En effet, à travers la mise en œuvre du patriarcat par le patronyme, les identités des femmes sont prédéfinies. En découlent ainsi une internalisation du genre et donc des comportements de genre stéréotypés. Le cliché de la femme folle et dépressive est encore plus accentué par son environnement social. En effet, les hommes sont les sauveurs ou les représentants de la raison: Léonard est le mari, le médecin, et le père de Virginia dans *The Hours*, Peter est le psychiatre qui diagnostique et tente de soigner Stella dans *Asylum*, et les maris des femmes d'Arlington Park sont des hommes sains qui font face à des femmes hystériques (ce qui n'est pas sans rappeler le dîner chez les Milford où Juliet se rebelle, ou la surprise de Maisie lorsqu'elle se rend compte que Dom s'est bien occupé de leurs enfants pendant son absence, et n'a pas été excédé comme elle peut l'être). Dans l'environnement social des femmes du corpus, les autres femmes sont quant à elles présentées comme leurs homologues : Stella commence à s'identifier aux patientes de l'asile, et *The Hours* et *Arlington Park* sont fondés sur le dédoublement, au point que les flux de conscience des personnages ne fassent parfois qu'un.

Dans les trois livres, soit le diagnostic de dépression est fait par un homme et il peut être remis en question (il n'est pas possible de croire Peter, un psychiatre, car il semble lui-même analyser peu à peu ses symptômes de folie), soit le trouble mental est réellement présent, mais il est une conséquence d'une inadaptation sociale plutôt qu'une pathologie qu'il faut soigner. Les femmes du corpus représentent ainsi le refus de la société et de ce qu'elle institue en restant chez elles ou en étant internées, se protégeant puisqu'elles sont métaphoriquement une barrière entre elles-mêmes et le monde auquel elles doivent appartenir.

Ainsi, dans les trois romans du corpus, seules les femmes sont montrées comme folles et dépressives dans une société patriarcale dans laquelle les hommes représentent la norme. Pourtant, en correspondant à la norme du féminin, les femmes peuvent elles aussi être perçues comme très privilégiées : elles deviennent alors la décoration de l'espace qu'elles occupent, et dès lors qu'elles le ternissent, elles sont considérées comme déviantes. Ce mémoire met en relief la chute de la figure de la femme au foyer : cette expression d'ailleurs met en avant le lien entre être femme et un lieu. Ce lieu est si important qu'il confère une identité à la femme, la définit entièrement.

Le lieu est en effet un espace dynamique d'échange entre les personnes, d'interconnections, un espace d'appropriation, de négociations : toutefois, le corpus met en faillite cette vision du lieu. Dans *Asylum*, *Arlington Park* et *The Hours*, le lieu est une certaine extension de l'identité, voire un site de construction de l'identité. Toutefois, il est aussi destructeur d'identité : le déménagement en banlieue est symptomatique de vide et de perte d'identité pour les femmes du corpus qui cherchaient pourtant dans l'enclavement un refuge face au monde extérieur. Cet enfermement en banlieue est intensifié par l'enfermement dans le foyer : puisqu'il est uniquement voué au ménage, la femme est uniquement une « femme au foyer ».

Même si quelques possibilités de trouver une « chambre à soi » afin d'échapper à la dépression sont présentées dans le corpus, celles-ci ne sont que temporaires. De ce fait, le seul moyen de fuir définitivement la dépression semble être de fuir le foyer patriarcal : ainsi, Laura quitte sa famille pour recommencer une nouvelle vie ailleurs, Virginia essaie de prendre le train pour Londres, et Stella s'enfuit avec Edgar. Mais, lorsque cette fuite n'est pas possible ou échoue, il semble que seules deux solutions soient proposées dans les trois œuvres : la mort, représentée par les suicides de Stella et de Virginia, ou l'acceptation de sa condition de femme dans une société patriarcale, représentée par les femmes d'Arlington Park.

Il serait important pour finir d'avancer l'idée que de nombreux personnages masculins, dans *The Hours* et *Asylum*, sont fous ou dépressifs. Dans *The Hours*, Richard souffre des mêmes symptômes que Virginia : il entend des voix, a des hallucinations et des maux de tête, et remet constamment son travail d'artiste en question au point de se suicider car il pense avoir échoué. Dans le film de Daldry également, Leonard est présenté comme un personnage terne, peu expressif, voire sans vie, qui passe uniquement ses journées à s'occuper de sa femme malade. Dans *Asylum*, Edgar est un patient de l'asile assurément schizophrène, Peter est obsédé par sa

patiente, et Max semble peu à peu sombrer dans la dépression après la mort de son fils et l'internement de sa femme : il a maigri, a l'air « complètement abattu » (AS 222) et vit désormais « comme un reclus » (AS 223). Cette idée que la dépression est présentée comme une « maladie des femmes » dans le corpus est donc à nuancer : certains personnages masculins sont dépressifs, mais les auteurs font des femmes les personnages principaux, et ce sont leurs symptômes de dépression qui sont mis en avant. Le but est-il de différencier la dépression masculine, pathologique, agressive (Edgar est un meurtrier), de la dépression féminine liée à une inadaptation sociale ou bien plus généralement à l'homme ? En effet, n'est-ce pas la relation hétérosexuelle, ou bien tout simplement la relation avec l'homme qui est présentée comme dépressogène ?

A ce titre, j'ai déjà souligné que le seul moyen d'échapper à sa condition de femme est de fuir le foyer patriarcal. Cependant, seule Laura Brown dans *The Hours* y parvient, mais il est montré à la fin du roman qu'elle est rongée par la culpabilité. A mon avis, le seul personnage du corpus qui semble avoir trouvé un moyen d'échapper à la dépression est Clarissa. Il s'agit en fait du seul protagoniste qui essayait de vivre, d'échapper à l'obscurité, et dont la vie est exemptée de la présence d'un homme dans le foyer. Après la mort de la seule figure masculine présente dans sa vie, pour Clarissa, « il y a encore des heures à vivre » (TH 197) : elle redevient enfin Clarissa, et non plus « Mrs Dalloway », comme Richard aimait la surnommer.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Sources primaires**

Cunningham, Michael. *The Hours*. Picador, 1998.

Cusk, Rachel. *Arlington Park*. 2006. Farrar, Straus, and Giroux, 2010. Edition du Kindle.

McGrath, Patrick. *Asylum*. 1996. Penguin Essentials, 2015. Edition du Kindle.

### **Filmographie :**

*Asylum*. Dir. David McKenzie. Perf. Natasha Richardson, Marton Csokas, Hugh Bonneville, Ian McKellen. Paramount Classics, 2005.

*La vie domestique*. Dir. Isabelle Czajka. Perf. Emmanuelle Devos, Julie Ferrier, Natacha Régnier. Agat Films & Cie, 2013.

*The Hours*. Dir. Stephen Daldry. Perf. Julianne Moore, Nicole Kidman, Meryl Streep. Scott Rudin Productions, 2002.

### **Sources secondaires :**

Augé, Marc. *Non-Places : An Introduction to Supermodernity*. [1992] Londres: Verso, 2009.

—. « Retour sur les « non-lieux ». Les transformations du paysage urbain », *Communications*, vol. 87, no. 2, 2010, pp. 171-178. <https://doi.org/10.3917/commu.087.0171>

Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*, Cambridge: Polity. 1998. Kindle Edition.

Beeton, Isabella. *The Book of Household Management*. 1861. The Ex-classics Project, 2009. <http://www.exclassics.com>

Behrent, Megan. « Suburban captivity narratives: Feminism, Domesticity and the Liberation of the American Housewife ». City University of New York, 2019. [https://academicworks.cuny.edu/ny\\_pubs/569/](https://academicworks.cuny.edu/ny_pubs/569/)

Belardi, Philippe. « Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, un penseur de Freud. » COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02481321>

Bermudez de Castro Juanjo. « Nine-Elevenism », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2011. DOI: <https://doi.org/10.4000/acrh.3572>

Biroglu, Esmâ. « The Study of Obsession in Patrick McGrath's *Asylum*: Sexual Obsession, Obsessional Jealousy, Obsession with power ». *International Journal of Humanities and Social Science* 9 (2019): 136-141. DOI: [10.30845/ijhss.v9n3p17](https://doi.org/10.30845/ijhss.v9n3p17)

Blum, Linda M., and Nena F. Stracuzzi. « Gender in the Prozac Nation: Popular Discourse and Productive Femininity ». *Gender and Society* 18, (2004): 269–86. *JSTOR*, consulté le 3 Mars 2022. <https://www.jstor.org/stable/4149402>

Boileau, Nicolas Pierre. « A Novelist in Changing Rooms: Motherhood and Auto/ Biography ». *Erea*. 10.2 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2013, 27 May 2014. URL : <http://erea.revues.org/3243>, 2013 a.

———. « Not feminine enough? Rachel Cusk's highly feminised world and unfeminine characters in *Saving Agnes* and *The Country Life* ». *Anglistik: International Journal of English Studies*, 2013 b. <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01306511>

———. « Les lieux communs du féminin : l'asile psychiatrique et sa représentation après *The Bell Jar* de Sylvia Plath ». *Les Lieux du féminin*, 2016. <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01400474>

———. « *Asylum* de Patrick McGrath : enquête sur la folie et le savoir inconscient », *Presses Universitaires de Rennes*, 2022.

Borges, Jorge Luis. *El Hacedor*. Argentina: Emecé Editores, 1960.

Brix, Michel. « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme* 124 (2004) : 141-154.

Busfield, Joan. *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental disorder*. Red Globe Press. 1996.

Butler, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40, 1988: 519–31. *JSTOR*, consulté le 8 Août 2022. <https://doi.org/10.2307/3207893>

———. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999.

Cardot, Hélène et Lejoyeux, Michel. « Alcoolisme, anxiété et dépression ». *Santé mentale au Québec* 26, 2011 : 47–61. <https://doi.org/10.7202/014525ar>

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. [1972] Lawrence Hill Books: 2018. Edition du Kindle.

Childs, Peter, Claire Colebrook, Sebastien Groes, Roberta Garrett, Ruzy Suliza Hashim, Emily Horton, Kristine Miller, Jago Morrison, Ana-Karina Schneider, Corina Selejan, Karin Sellberg, Heather Yeung, Noraini Md Yusof. *Women's fiction and post 9-11 contexts*. Lexington Books, 2014.

Clark, Hilary. *Depression and Narrative: Telling the Dark*. State University of New York Press, 2008. Edition du Kindle.

Coleridge, Samuel T. *Kubla Khan: A Vision in a Dream & Christabel*. 1816. Mosaic Books, 2017. Edition du Kindle.

Cusk, Rachel. *A Life's Work: On Becoming a mother*. London: Fourth Estate, 2001.

Dalley, Lana L. and Jill Rappoport. *Economic Women: Essays on Desire and Dispossession in Nineteenth-Century British Culture*. Columbus : The Ohio State University Press, 2013.

Delesalle, Catherine. « Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans *The Hours* de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry ». *Transtext(e)s Transcultures* 10 (Aug. 2016) : 1-10. *Openedition*, consulté le 4 mars 2022.

Dewi Saraswati, Citra. « Being Cunningham's Women: The Portrayal of Women in Michael Cunningham's *The Hours* ». *Passage 2*, 2014 : 186-197.

Duperray, Max. « NEO-GOTHIC : frontières incertaines d'un concept littéraire ». *Caietele Echinox, Phantasma*, 2018, 35, pp.13-24. ff10.24193/cechinox.2018.35.01ff. ffhalshs-01963500f

Dupont, Jocelyn. « Les psychiatres fous du Dr McGrath ». Hélène Machinal. *Le savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. <http://www.openedition.org/6540>

Ehrenberg, Alain. *La Fatigue d'être soi*. Odile Jacob. Édition du Kindle. 1998.

Eliot, George. *Middlemarch*. 1871. Oxford & New York: Oxford University Press, 1996.

Erickson, Darlene. « The upholstery of the soul: Michael Cunningham's *The Hours* ». *Christianity and Literature*, 2001: 715-722. *JSTOR*, consulté le 9 Janvier 2022. <http://www.jstor.org/stable/44313027>

Falco Magali. « Patrick McGrath's Case Histories or the Ruin(s) of Psychoanalysis ». *Anglophonia/Caliban, Les vestiges du gothique. Le rôle du reste / The Remains of the Gothic* (2004) : 95-103. <https://doi.org/10.3406/calib.2004.1508>

———. *La Poétique néo-gothique de Patrick McGrath*, Paris, Editions Publibook Université, 2007.

Fitzgerald, F. Scott. *The Crack-Up*. 1945. Alma Classics, 2018. Édition du Kindle.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary, Moeurs de Province*. Paris : Lévy, 1857.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris : Gallimard, 1972.

François, Agathe. *Création, identité et fiction à travers The Hours*. Séminaire « Image et identité dans le monde anglo-saxon ». dir. Thora Van Male et Robin Waddl, Institut d'Etudes Politiques de Grenoble, 2012-2013.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Autriche, 1905.

Gagneret, Diane. « Explorer la frontière : folie et genre(s) dans la littérature anglophone contemporaine. Littératures ». Université de Lyon, 2019. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02458256>

Ganteau, Jean-Michel. « Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45 | 2013. URL : [http://journals.openedition.org.lama.univ-amu.fr/ebc/940](http://journals.openedition.org/lama.univ-amu.fr/ebc/940). DOI : <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.4000/ebc.940>

*Genèse I à VII. La Bible*. Théâtre Classique, 1806. Publié par Ernest et Paul Fièvre, 2017.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Giust-Ollivier, Annie-Charlotte. « Dépression et société. (depression and society – depresión y sociedad) », Agnès Vandavelde-Rougale éd., Dictionnaire de sociologie clinique. *Érès* (2019) : 193-195. <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/eres.vande.2019.01.0193>

Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Hansen, Jennifer, and Ginger A. Hoffman. « Prozac or Prosaic Diaries?: The Gendering of Psychiatric Disability in Depression Memoirs ». *Philosophy, Psychiatry & Psychology* 24 (2017): 285-298. DOI:[10.1353/ppp.2017.0041](https://doi.org/10.1353/ppp.2017.0041)



Hanson, Claire. « The Book of Repetition: Rachel Cusk and Maternal Subjectivity », *E-rea* [En ligne], 10.2 | 2013. URL: <http://journals.openedition.org/erea/3259>. DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.3259>

Hoog, Armand, and Beth Brombert. « Who Invented the Mal Du Siècle? » *Yale French Studies* 13 (1954): 42–51, JSTOR, consulté le 18 Mars 2022. <https://www.jstor.org/stable/pdf/2929179.pdf>

Hopson, Jacqueline. « The Demonisation of Psychiatrists in Fiction (and Why Real Psychiatrists Might Want to Do Something About It) ». *Psychiatric Bulletin* 38, 2014 : 175-179. doi: 10.1192/pb.bp.113.045633.

———. *Malevolent, Mad or Merely Human: Representations of the 'Psy' Professional in English, American and Irish Fiction*, thèse pour le diplôme de Docteur en Philosophie en Anglais, Université d'Exeter, 2020. <https://search-proquest-com.lama.univ-amu.fr/docview/2497503683?pq-origsite=summon>

Hum, Pierre, Philippe Lévêque, et Benjamin Naneix. « Histoire de la dépression, de la mélancolie aux troubles de l'humeur », Michel Goudemand éd., *Les états dépressifs*. Lavoisier, (2010) : 5-14. <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/---page-5.htm>

Jackson, John E. « T. S. Eliot et Baudelaire ». *L'Année Baudelaire* 18/19 (2014) : 183-202. JSTOR, consulté le 1<sup>er</sup> Mai 2022. <https://www.jstor.org/stable/45073930>

James, Richard. *Crisis Intervention Strategies*. Cengage Learning, 2007.

Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. 1928. Paris: Gallimard, 2003.

Keats, John. *The Odes (Complete Edition)*. 1819. E-artnow, 2015. Edition du Kindle.

Latham, Monica. *A poetics of postmodernism and neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*. Palgrave Macmillan, 2015.

Lawlor, Clark. *From Melancholia to Prozac: A History of Depression*. OUP Oxford; Illustrated édition, 2012. Edition du Kindle.

Lindgren Leavenworth, Maria. « A life as potent and dangerous as literature itself: Intermediated moves from *Mrs Dalloway* to *The Hours* ». *The Journal of Popular Culture*, 2010, 503-523.

Machinal, Hélène. « The turn of the screw in McGrath's asylum ». Jocelyn Dupont. *Patrick McGrath Directions and Transgressions*, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 9781443841214. {hal-01113752}

Matus, Jill L. « Saint Teresa, Hysteria, and *Middlemarch* » *Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, no. 2, 1990, pp. 215–40. *JSTOR*, consulté le 22 Septembre 2022. <http://www.jstor.org/stable/3704238>.

Mellor. Anne K. *Romanticism and Gender*. Routledge, Taylor and Francis, 1993.

Minois, Georges. *Histoire du mal de vivre : De la mélancolie à la dépression*. Editions de La Martinière, 2003.

Musset, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris, 1836

Parey Armelle. « Space Matters in Rachel Cusk's *Arlington Park* », *E-rea* [En ligne], 10.2 | 2013, mis en ligne le 18 juin 2013. URL: <http://journals.openedition.org/erea/3192> DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.3192>

Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. 1854. Henry Morley, 2014.

Pittin-Hédon, Marie-Odile. « Portals to the non-space of globalisation: Ewan Morrison's *Tales from the Mall* », *Études anglaises*, vol. 70, no. 4, 2017, pp. 449-461.

Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. Londres: Faber & Faber, 2008.

Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy*. New York: Oxford University Press, 2000.

Ritzer, George. *The McDonaldization Thesis: Explorations and Extensions*, 1998, pp.91-119

Schadron, Georges. « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], 10-11 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2006, consulté le 2 Octobre 2022. <http://journals.openedition.org/urmis/220> DOI : <https://doi.org/10.4000/urmis.220>

Schoene, Berthold. « Suburban Worlds: Rachel Cusk and Jon McGregor ». *The Cosmopolitan Novel*, Edinburgh : Edinburgh UP (2009) : 154-79.

Sheehan, Maureen. « *Les Heures*, la personnalité as if et les problèmes de l'amour ». *Cahiers jungiens de psychanalyse* 109 (2004) : 99-104. Cairn. <https://doi.org/10.3917/cjung.109.0099>

Slama Béatrice. « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution ». *Littérature*, 44, 1981. L'institution littéraire II : 51-71. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>

Spacks Meyer, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1975.

Spengler, Birgit. « Michael Cunningham rewriting Virginia Woolf: Pragmatic vs Modernist Aesthetics ». *Woolf Studies Annual* 10 (2004): 51-79. *JSTOR*, consulté le 5 Janvier 2022. <https://www.jstor.org/stable/24906503>

Styron, William. *Darkness Visible: A Memoir of Madness*. New York: Random House, 1990.

Tang, Maria. « Bodies at risk: Ambiguous subjectivities in *Arlington Park*. A Beauvoirean perspective », *E-rea* 10.2, 2013, mis en ligne le 18 juin 2013, consulté le 3 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/erea/3200>; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.3200>

Toth, Naomi. « Re-membering “moments of being”. Perception, language and memory in Virginia Woolf’s “A Sketch of the Past” ». *Cycnos, Lirces - Université Côte d’Azur*, 2017, *Voyage vers la parole. L’Enfant, les Sens, l’Acquisition du Langage*, 33 (1), pp.203-218. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03169028/document>

Tseti, Angeliki. «Richard Gray, *After the Fall: American Literature Since 9/11*. ». *European journal of American studies*, 2012. URL: <http://journals.openedition.org/ejas/9844>

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1890. Edited by James Gifford. Published by McPherson Library, Special Collections University of Victoria, 2011.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Angleterre: Hogarth, 1929.

—. *Moments of Being*. Angleterre: Harvest, 1985.

—. *Mrs Dalloway*. Londres: Hogarth, 1925.

—. « Professions for Women ». *The Norton Anthology of Literature by Women: The Traditions in English*, ed. Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, 3e édition. Norton, 2007.

Wrobel, Claire. « Haunted Houses, Haunted Bodies: Spectral Presence in *Arlington Park* », *E-rea* 10.2, 2013, mis en ligne le 18 juin 2013, consulté le 7 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/erea/3222>; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.3222>

Young, Tory. *Michael Cunningham's The Hours: A Reader's Guide*. Continuum Contemporaries, 2003.