



HAL
open science

Confession ou fiction de soi : la poésie testimoniale de Robert Lowell et Anne Sexton

Laurence Bécel

► **To cite this version:**

Laurence Bécel. Confession ou fiction de soi : la poésie testimoniale de Robert Lowell et Anne Sexton. Littératures. Le Mans Université, 2012. Français. NNT : 2012LEMA3015 . tel-01789005

HAL Id: tel-01789005

<https://theses.hal.science/tel-01789005v1>

Submitted on 9 May 2018

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.

Université du Maine
Ecole Doctorale S.C.E. (E.D. 496)
Laboratoire de recherche 3L.AM (E.A. 4335)

Confession ou Fiction de soi : la poésie testimoniale
de
Robert Lowell et Anne Sexton

Thèse soutenue le 9 novembre 2012
en vue de l'obtention du Doctorat en Études Anglophones
par Laurence BÉCEL
sous la direction de Mme le professeur Hélène AJI

Membres du jury :

M. Pascal AQUIEN, professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Mme Éliane ELMALEH, professeur à l'Université du Maine

Mme Brigitte FÉLIX, professeur à l'Université Paris 8-Vincennes/Saint-Denis

Mme Christine SAVINEL, professeur à l'Université Paris-Sorbonne Nouvelle

Remerciements :

Je remercie Hélène Aji pour ses conseils et son aide chaleureuse.

Je remercie également l'université du Maine et l'A.F.E.A. pour leur confiance et sais gré aux membres du personnel de l'université qui ont montré leur intérêt pour mes recherches ou ont facilité l'avancement de cette thèse.

Enfin, mes remerciements et ma reconnaissance vont à tous les proches et amis qui m'ont offert leur disponibilité et leur soutien si précieux. En particulier, j'adresse un grand merci à Clémentine et Jacques, dont l'optimisme et les encouragements compréhensifs m'ont accompagnée.

Table des matières

INTRODUCTION	8
 <u>PARTIE I : LE TEMOIGNAGE AUTOBIOGRAPHIQUE ET POETIQUE, ENTRE CONFESSION ET FICTION DE SOI</u>	 29
Se dévoiler à travers des poèmes ?	30
 Chapitre 1 : fiction poétique et confession	 33
A-Fiction poétique et « confession désespérée »	34
1-Le choix de la forme poétique comme fiction	34
Lowell et l'œuvre d'art comme fiction	34
Sexton et le poème comme fiction de soi	37
2-Le poème autobiographique	43
Témoignage sur le désarroi psychique et « confession désespérée »	43
La bipolarité dans l'œuvre de Lowell	45
L'hystérie dans l'œuvre de Sexton	48
 B-Poésie autobiographique et confession littéraire : le poème entre la vie et la vérité	 51
1-Confession et « demi-confession », entre roman et poésie	51
2-Lowell et l'écriture poétique de la vie à partir du récit	54
3-Sexton et la recherche de « vérités poétiques »	62
 La fiction de soi	 70
 Chapitre 2 : poème et testimonialité	 73
A-Le lecteur, enjeu du témoignage sur soi	74
1-Le serment : lyrisme et pacte autobiographique	74
2-Lyrisme et immédiateté chez Lowell	81
3-Lyrisme et exemplarité chez Sexton	89
 B-Le poème testimonial comme « structure d'expérience "inéprouvée" »	 94
1-« Vérités poétiques » ou « mensonges compliqués »	96
2-« Témoigner pour le témoin »	101

Le « faux témoignage »	108
Chapitre 3 : surréalisme, confession et témoignage sur soi	110
A-Une « poésie du Je »	111
1-Le réel onirique : la définition de soi par le rêve	110
2-Le cauchemar lowellien	117
3-Sexton et la sorcellerie de l'écriture	121
4-« Réel et imaginaire » dans « The Neo-Classical Urn » et « Psychosis »	126
B-Lowell et le maintien à distance de l'inconscient : l'image <i>a posteriori</i>	130
1-« Myopia : a Night » et la « torsion » métaphorique	130
2-Surréalisme et « irréalisme »	134
C-Sexton et l'accueil de l'imaginaire spontané	143
1-L'imaginaire spontané	143
2-Le tournant de <i>Live or Die</i>	147
D-Deux écritures de « Water »	152
Divergences dans l'approche de la confession surréaliste	160
<u>PARTIE II</u> : LE TÉMOIGNAGE DE LA FOLIE COUPABLE, ORIGINE D'UNE CONFESSION OU FICTION DE SOI	162
Au-delà de l'aveu ?	163
Chapitre 1 : confession de la folie et déterminisme	166
A-L'influence de la psychanalyse et le déterminisme psychique	167
1-Effets de structure	168
2-Enracinement du « je » dans l'enfance traumatisante	177
B-Le déterminisme religieux	186
1-Lowell et la folie comme chute	187
La relation aux parents	187
Déterminisme psychique et culpabilité	191

2-Sexton et la folie comme malédiction	196
Folie et possession du corps	197
Pouvoir de contamination par le mal	202
« Déterminés et coupables »	205
 Chapitre 2 : folie, confession et honte de soi	 207
A-Confession de la folie et honte de soi	208
1-Le regard sur la folie et la honte de soi	210
2-Le regard et le jugement du médecin chez Lowell	214
3-L'abaissement devant le médecin chez Sexton	218
B-« Les pires des pécheurs »	224
1-Sexton et l'hyperbolisation de la culpabilité	224
La reine du mal	224
Le corps sale	228
2-Lowell et le paradigme du péché originel	232
Confession religieuse et confession du corps	239
 Chapitre 3 : la confession inachevée	 240
A-L'impossible dépassement de la vérité de la folie	242
1-Lowell et la vaine pénitence	242
Représentation de la pénitence	242
Absence de conversion religieuse	246
2-Sexton et la vaine prière	248
La prière, confession dans la tradition de la <i>confessio</i>	248
La symbolique de la purification	251
Psychothérapie et confession religieuse	253
Échec de la confession	257
B-Le libre arbitre et la résolution du conflit des vérités	259
1-Échec de la volonté et résolution existentialiste chez Lowell	260
2-Quête mystique et « Sisyphe puritain » chez Sexton	264
C-La remise en cause du principe de la conversion	272

1-L'union du paradis et de l'enfer	273
2-Le discours religieux comme fiction de soi	278
Primauté du testimonial	284
<u>PARTIE III : LA FRAGILITÉ DU « JE » TESTIMONIAL</u>	286
Sous la menace de la confession et de la fiction	287
Chapitre 1 : le témoignage suicidaire	290
A-Différences dans la représentation de l'aveu	291
1-La thématization de l'aveu suicidaire chez Sexton	292
2-Le traitement elliptique du suicide coupable chez Lowell	297
B-La confession suicidaire ou l'aveu libérateur comme fiction de soi	305
1-Confession de la folie et suicide : les poèmes de Lowell sur Jonathan Edwards	306
2-Le suicide comme issue de la confession	313
Mise à mort et vérité du « je »	320
Chapitre 2 : le témoignage sur soi hors du « je » autobiographique	322
A-La mise en retrait des locuteurs	322
1-Lowell et les figures tyranniques	323
2-Sexton et le Christ.	327
B-La transformation du texte d'autrui en témoignage sur soi	334
1- <i>Transformations</i> ou le témoignage sur soi dans la parodie et le travestissement	335
2- <i>Imitations</i> ou le témoignage sur soi dans la transposition	342
C-Les limites de la capacité testimoniale du « je »	352
1-« Skunk Hour » et le témoignage de l'objet corrélat	353
2-« Hornet » et l'immédiateté sans le « je »	357
Le témoignage ouvert	361

Chapitre 3 : l'impasse testimoniale	363
A-Poésie et carnet.	364
1-Journal intime et carnet : le fragment autobiographique	365
2-Le poème, impossible archi-cahier	368
<i>Notebook</i> , entre expansion et reniement du carnet	369
<i>The Death Notebooks</i> et l'alibi du carnet	373
B-La vérité de soi confrontée aux lecteurs	378
1-La communication établie par l'œuvre de Sexton	378
2-La confession de l'imaginaire spontané et la réception du témoignage	381
3-Le « choc » du dévoilement de soi	385
4-La réception décevante	391
C-Les auteurs à l'épreuve de la fictionnalisation testimoniale	396
1-Sexton et la fiction de soi repoussante	396
2-Lowell et l'insoluble problème de l'hybridité testimoniale	402
Le risque du témoignage	414
CONCLUSION : QUELLE RAISON D'ÊTRE POUR LE POÈME TESTIMONIAL ?	416
ANNEXES ET BIBLIOGRAPHIE	431
Annexes	432
Bibliographie	437
INDEX	475

Introduction

1-Parcours croisés.

D'un point de vue sociologique, Robert Lowell et Anne Sexton ont beaucoup en commun. Tous les deux nés dans le Massachusetts à une dizaine d'années d'écart, ils sont issus de familles bourgeoises. Lowell est le dépositaire de deux lignées dont l'enracinement sur la côte est remonte aux origines de la colonisation. Lorsqu'il vient au monde en 1917, le passé des Lowell et des Winslow propulse d'emblée leur descendant dans les plus hauts cercles de la société bostonienne¹. L'enfance de Lowell gravite autour de Beacon Hill, entre les prestigieuses adresses de Revere Street et Marlborough Street. Il est l'enfant unique d'un officier de marine et d'une mère qui, telle celle de Sexton, n'exerce aucune activité professionnelle. De son côté, Sexton naît en 1928 et grandit dans la banlieue de Boston, à Newton, fille d'un négociant en laine. Elle ne bénéficie pas du prestige d'un Lowell, tout auréolé des gloires du passé familial. La fortune de sa famille s'est surtout construite dans le monde du commerce et des affaires, comme l'incarne son grand-père paternel, banquier de profession². Néanmoins, un gouverneur de l'état du Maine figure parmi ses ancêtres³.

Les deux poètes traversent une bonne partie du vingtième siècle, Sexton se suicidant en 1974 tandis que Lowell meurt d'une crise cardiaque en 1977. Ils se côtoient directement pour la première fois à l'automne 1958, lorsque Lowell admet Sexton à l'atelier d'écriture qu'il anime à Boston University⁴. Sexton a postulé sur les conseils de W.D. Snodgrass, dont *Heart's Needle*⁵ influence la rédaction de *Life Studies*⁶ et *To Bedlam and Part Way Back*⁷. En étant admise au cours de Lowell, Sexton réalise son souhait d'échanger avec une figure influente de la poésie américaine de l'époque :

¹ Voir Paul Mariani, *Lost Puritan: A Life of Robert Lowell*, New York, Norton, 1994, pp. 27-30. Mariani mentionne Charlotte Winslow, la mère de Lowell : « a Boston Winslow, in the direct line of the *Mayflower* Winslows ». Il évoque la lignée des Lowell : "the Lowell pedigree dated back almost as far as the Winslows". Parmi les ancêtres de Lowell, on trouve par exemple un Winslow gouverneur de Plymouth en 1633, deux Lowell s'étant illustrés en héros de l'Union, un Lowell président de Harvard, sans oublier bien sûr les deux autres poètes.

² Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton, A Biography*, New York, Random House, 1992, pp. 4-7.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ W. D. Snodgrass, *Heart's Needle*, New York, Alfred A. Kopf, 1959.

⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, pp. 110-192.

⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin, 2011, pp. 1-46.

[Most] American poets of the sixties and seventies had to define themselves and their art at least partly through some sort of confrontation with Lowell.

For many poets (most famously Sylvia Plath and Anne Sexton, but more recently Alan Williamson and Frank Bidart), such a confrontation involved actually studying with the man himself⁸.

Désormais, Lowell et Sexton font partie du même microcosme évoluant autour du Boston des années cinquante à soixante-dix, au gré des contrats d'enseignement et des lectures publiques. Les deux auteurs partagent une prédilection pour l'écriture poétique, bien que tous les deux ne se privent pas d'incursions dans d'autres genres littéraires ou d'autres formes d'art. Ils s'essaient au théâtre. Sexton publie quelques nouvelles et des livres pour enfants. Mais les contributions de Lowell et de Sexton aux autres genres littéraires sont très limitées au regard de leurs productions poétiques respectives. Toutefois, les textes en prose publiés au sein des recueils de poèmes pourront faire l'objet d'une attention particulière dans cette étude.

En dehors de ces rapprochements en grande partie conjoncturels, tout semble opposer Lowell et Sexton, à commencer par leur cultures initiales. En effet, Sexton avoisine la trentaine lorsqu'elle se met à écrire et elle n'a pas fait d'études supérieures : c'est une mère au foyer autodidacte. En revanche, Lowell baigne depuis son plus jeune âge dans la culture classique. Il pratique le latin et le grec. C'est un lettré, à l'instar d'autres poètes contemporains dont les noms sont souvent mentionnés aux côtés de ceux de Lowell et de Sexton, tels Sylvia Plath et John Berryman. Il admire les œuvres d'Ezra Pound et de William Carlos Williams. Cette distinction a des répercussions sur le rapport à l'art en général : lorsqu'ils collaborent avec des musiciens pour mettre en musique leurs textes, c'est avec Benjamin Britten pour l'un et avec un groupe de rock pour l'autre. Britten songe à écrire une cantate pour soprano à partir de l'adaptation par Lowell de *Phèdre*⁹. Sexton monte un

⁸ Sandra M. Gilbert, « Mephistophilis in Maine: Rereading "Skunk Hour" », *Robert Lowell*, Steven Gould Axelrod et Helen Deese (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 71.

⁹ La société Faber Music se fait l'intermédiaire entre Lowell et Britten. Elle contacte le poète en 1975: « What he has in mind is a cantata for voice and orchestra, deliberately modeled on the 18th century form, and specially written for Janet Baker, probably the most eminent living contralto ». Voir la lettre du 9 mai 1975, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 3.

groupe « de musique de chambre rock » avec lequel elle se produit brièvement¹⁰. Le contraste entre les formations intellectuelles de Lowell et de Sexton engendre aussi des différences de point de vue sur la perception du statut de l'écrivain. Ceci apparaît nettement lorsque Sexton participe à l'atelier d'écriture de Lowell. D'une part, le savoir de Lowell et le contexte de la direction du groupe placent le poète dans la position du maître. D'autre part, Sexton ressent le fossé existant entre elle-même et les autres participants. Dans le récit publié en 1961 et intitulé « Classroom at Boston University », Sexton souligne ce qui la sépare *a priori* du reste de la classe :

I had never been to college and knew so little about poetry and other poets that I felt grotesquely out of place in Robert Lowell's graduate seminar. It consisted of some twenty students—seventeen graduates, two other housewives (who were graduate somethings), and a boy who snuck over from M.I.T. I was the only one in that room who hadn't read *Lord Weary's Castle*¹¹.

« Classroom at Boston University » est l'occasion pour Sexton de reconnaître la dette qu'elle a envers Lowell. Mais c'est un compte-rendu quelque peu policé de l'expérience. En effet, il apparaît dans les lettres et dans les témoignages d'autres membres du groupe que Sexton est loin d'être perçue comme une participante intimidée. Il semble qu'elle ne réprime pas sa personnalité atypique. Si Sexton admirative reconnaît la maîtrise formelle de Lowell, elle ne se laisse guère impressionner par l'homme et n'adopte pas la révérence soumise des autres apprentis poètes :

He is difficult to figure. The class is good. I am learning leaps and boundaries. Tho I am very bitchy acting in class. I don't know why but I am very defensive about Lowell (I think I am afraid of him)... so I act like a bitch with these sarcastic remarks... The class just sits there like little doggies wagging their heads at his every statement. For instance, he will be dissecting some great poem and will say "Why is this line so good. What makes it

¹⁰ Le groupe s'appelle Anne Sexton and Her Kind. Une guitare, une flûte, un saxophone, une batterie, deux basses et un synthétiseur accompagnent la lecture des poèmes par Sexton. Un enregistrement, non référencé, est conservé au Harry Ransom Humanities Research Center d'Austin.

¹¹ Anne Sexton, « Classroom at Boston University », Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 1.

good?” and there is total silence. Everyone afraid to speak. And finally, because I can stand it no longer, I speak up saying, “I don’t think it’s so good at all[...]”¹².

Quant à Lowell, il montre une attitude ambiguë vis-à-vis de Sexton. D’un côté, il affirme à Sexton dans une correspondance privée que son écriture se rapproche du style que lui-même recherche : « This is the line in poetry that I am most interested in »¹³. D’un autre côté, il lui préfère Plath tout en affirmant que Plath a « appris » grâce à Sexton¹⁴. Sexton affiche une féminité sensuelle inhabituelle dans le cadre de l’atelier d’écriture, surtout par comparaison avec la réserve et l’apparence plus austère de Plath¹⁵. Des années plus tard, à l’occasion des lectures publiques, Sexton aime être vêtue de robes rouges soulignant son physique de mannequin, activité qu’elle exerce un temps dans sa jeunesse. Elle apparaît sur scène pieds nus et n’hésite pas à aborder les thèmes de l’intimité féminine, par exemple dans « Menstruation at Forty » ou « The Ballad of the Lonely Masturbator »¹⁶. C’en est trop pour Lowell, qui émet des doutes sur les aptitudes de ses consœurs : « Few women write major poetry¹⁷ ». En tout état de cause, il considère qu’un bon écrivain féminin est un écrivain dont l’œuvre est asexuée et ne traite pas de sujets spécifiquement féminins. Le prototype en est son amie Elizabeth Bishop, dont il admire l’œuvre¹⁸.

Sur ces différences intrinsèques se greffent les frictions dues à la compétition entre poètes contemporains. Lowell et Sexton y sont très sensibles. Lowell s’inquiète auprès de Bishop de savoir si le style des poèmes de Sexton n’est pas trop similaire à l’écriture nouvelle qu’il élabore pour *Life Studies*, comme en atteste cette lettre rassurante de Bishop : « That Anne Sexton I think still has a bit too much romanticism and what I think of as the “our

¹² A. Sexton, lettre à W. D. Snodgrass du 11 janvier 1959, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, Linda Gray Sexton (dir.), Boston, Houghton Mifflin, 2004, pp. 48-49.

¹³ R. Lowell, lettre à Anne Sexton du 11 septembre 1958, *The Letters of Robert Lowell*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 326.

¹⁴ R. Lowell, « A Conversation with Ian Hamilton », *Collected Prose*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 287.

¹⁵ Voir, par exemple, la description de Plath par Kathleen Spivack, une autre participante de l’atelier, dans « Lear in Boston : Robert Lowell as Teacher and Friend », *Ironwood* 13 (1), p. 77 : « [Although] she presented herself rather like what I imagined an English boarding school head-girl to be like, she was unapproachable ».

¹⁶ Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1999, p. 137 et p. 198.

¹⁷ R. Lowell, « A Conversation with Ian Hamilton », *Collected Prose*, op. cit., p. 287.

¹⁸ Frederick Seidel, « Robert Lowell », *The Paris Review* 25 (1961), pp. 56-95.

beautiful old silver” school of female writing, which is really boasting about how “nice” we were »¹⁹. Dans sa réponse, Lowell laisse poindre l’agacement suscité par la concurrence :

Liked your Sexton and old silver remarks. I feel I’m her half-discoverer and now can’t keep up with her new admirers. One lags. I don’t think anyone could admire Snodgrass more than I do, but a fellow named George Elliott Jr. to whom I once made some qualifications on Snodgrass, now takes a swipe at me in the Hudson, and calls my book a fake Heart’s Needle. I guess I’ll soon be fake Sexton in the Hudson²⁰.

Pour sa part, Sexton s’irrite parfois d’être systématiquement présentée comme une émule de Lowell alors que de nombreux poèmes ont été écrits avant qu’elle ne le rencontre²¹. A titre d’exemple, treize essais publiés dans *Critical Essays on Anne Sexton* comportent des comparaisons entre l’œuvre de Sexton et celle de Lowell²². En 1965, Sexton déclare : « I don’t feel as though I’m part of any group, because I’m too much off by myself, and not in the academic world, except that I did study with Robert Lowell for a while »²³. Selon sa fille, Sexton éprouve néanmoins un complexe d’infériorité jusqu’à la fin de sa vie, ce qui contribue à lui faire redouter les apparitions en public : « Believing that she was a second-rate professor from Boston University (comparisons with Robert Lowell never ceased) brought to epic proportion her fear of playing to an empty hall »²⁴.

En outre, l’association des noms de Lowell et Sexton prend un tour polémique par l’intermédiaire d’intellectuels proches des poètes. Dans la préface à l’édition des œuvres complètes de Sexton, Maxine Kumin rappelle l’hommage en demi-teinte rendu par Lowell à la mort de Sexton :

¹⁹ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 27 juillet 1960, *One Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994, pp. 386-387. Les italiques sont de Bishop.

²⁰ R. Lowell, lettre du 9 août 1960 à Elizabeth Bishop, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 367.

²¹ Par exemple, Ian Hamilton emploie dans un entretien avec Lowell le terme « imitator » à propos de Sexton. Voir Robert Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 287.

²² Il s’agit de « Anne Sexton, Poet », « The Hungry Sheep Look up », « A Regime of Revelation », « Necessity and Freedom », « Light in a Dark Journey », « Anne Sexton: Self-Portrait in Poetry and Letters », « Anne Sexton’s Rowing Toward God », « That Awful Rowing », « Poet of Weird Abundance », « The Achievement of Anne Sexton », « The Sacrament of Confession », « “The Sack of Time”: Death and Time in Anne Sexton’s “Some Foreign Letters” », « “What Are Patterns For?”: Anger and Polarization in Women’s Poetry [excerpts] ». Voir L. Wagner-Martin, *Critical Essays on Anne Sexton*, *op. cit.*

²³ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », J. D. McClatchy (dir.), *Anne Sexton : the Artist and Her Critics*, Bloomington, Indiana University Press, p. 38.

²⁴ Linda Gray Sexton, *Searching for Mercy Street*, Boston, Little, Brown and Company, 1994, p. 157.

In a terse eulogy Robert Lowell declared, with considerable ambivalence it would seem, “ For a book or two, she grew more powerful. Then writing was too easy or too hard for her. She became meager and exaggerated. Many of her most embarrassing poems would have been fascinating if someone had put them in quotes, as the presentation of some character, not the author”²⁵.

En réponse à la sortie de *The Complete Poems*²⁶, Helen Vendler signe un article qui critique sévèrement l’œuvre de Sexton, citant Lowell comme contre-exemple : « Too often, in her poems about her family members and asylum experiences and exacerbated states, she sounds entirely too much like an echo of Lowell, and a bad one »²⁷.

Il n’en demeure pas moins que Lowell reconnaît d’emblée la qualité des premiers poèmes de Sexton. Ceux-ci datent de 1957, exception faite d’œuvres de jeunesse. Sexton envoie des textes à Lowell en 1958 dans le but d’être admise à participer à son atelier. Ce dernier sent immédiatement une proximité entre l’écriture poétique de Sexton et l’écriture qu’il cherche à affirmer dans son travail sur les poèmes de *Life Studies*. Il écrit à Sexton : « Of course your poems qualify. I am not very familiar with them yet, but have been reading them with a good deal of admiration and envy this morning after combing through pages of fragments of my own unfinished stuff »²⁸. Lowell prodigue ensuite à Sexton de précieux conseils et l’aide à publier *To Bedlam and Part Way Back*, dont elle lui montre l’ébauche en novembre 1958 : « In November I gave him a manuscript to see if he thought “ it was a book ” »²⁹.

De son côté, Sexton accorde une grande importance à l’avis de Lowell et le poète lui inspire plusieurs poèmes dans lesquels transparaît son admiration : « Elegy in the Classroom », « To a Friend Whose Work Has Come to Triumph »³⁰. Dans « Classroom at Boston University », elle évoque Lowell avec tendresse, respect et gratitude³¹. Elle reconnaît

²⁵ Maxine Kumin, « How It Was » reproduit dans A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. xx.

²⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1999.

²⁷ Helen Vendler, « Malevolent Flippancy », *Anne Sexton : Telling the Tale*, Steven E. Colburn (dir.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988, p. 443.

²⁸ R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 326.

²⁹ A. Sexton, « Classroom at Boston University », Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 1.

³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 32 et p. 53.

³¹ A. Sexton, « Classroom at Boston University », Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 1.

l'importance cruciale de leur rencontre au début de sa carrière poétique³² et lui sait gré de l'avoir acceptée alors qu'elle faisait figure de marginale au sein du groupe, n'ayant aucun bagage académique. Elle affirme aussi le rôle déterminant joué par Lowell dans la maturation de sa pratique poétique. Finalement, les noms de Lowell et de Sexton demeurent associés à un même mouvement poétique né à la fin des années cinquante et qualifié alors de « confessionnel ». Que signifie exactement ce qualificatif qui les réunit?

Contrairement à certains termes utilisés pour définir des mouvements littéraires en délimitant une période historique, tels le théâtre élisabéthain, ou à d'autres se référant à un mouvement dont des auteurs se réclament en en fixant les principes, tels le surréalisme, l'adjectif « confessionnel » désigne une qualité. L'emploi du terme découle de la comparaison entre les poèmes de *Life Studies* et une confession. C'est un critique, M.L. Rosenthal, qui opère le rapprochement une première fois en 1959 lors de la publication du recueil. Il intitule alors son article : « Poetry as Confession »³³. Un an plus tard, il réaffirme l'avènement d'une poésie inspirée par la confession comme courant littéraire dans un article plus développé prenant en compte non seulement *Life Studies* mais aussi les premiers recueils de Lowell : « Robert Lowell and the Poetry of Confession »³⁴. Enfin, il souligne les qualités poétiques des textes « confessionnels » dans deux chapitres de *The New Poets : American and British Poetry Since WW II*³⁵. Dans cet ouvrage, il consacre un chapitre à Lowell et un deuxième aux « autres poètes confessionnels », au rang desquels il fait figurer Sexton. A sa suite, anthologies et ouvrages sur la poésie accordent à ce courant une place à part entière dans la poésie américaine du vingtième siècle. En français, l'adjectif « confessionnel » est employé, ainsi que le fait Marie-Christine Lemardeley en 1979 dans sa thèse sur Sexton³⁶.

Pour un francophone, le terme a des implications religieuses. Bien que celles-ci ne soient pas absentes des œuvres, Rosenthal souligne dans « Poetry as Confession »³⁷ la

³² *Ibid.* Le tapuscrit porte une annotation manuscrite en marge du passage évoquant son arrivée dans la classe de Lowell : « But, with his kind permission I entered the class ».

³³ M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

³⁴ M. L. Rosenthal, « Robert Lowell and the Poetry of Confession », *The Modern Poets*, New York, Oxford University Press, 1960, pp. 225-244.

³⁵ M. L. Rosenthal, *The New Poets : American and British Poetry Since W W II*, New York, Oxford University Press, 1967.

³⁶ Marie-Christine Lemardeley, *Anne Sexton et la Poésie Confessionnelle*, 1979, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

³⁷ M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

nouveauté que constitue surtout une écriture du dénudement de l'intimité personnelle et familiale dans laquelle l'expérience du trouble psychiatrique joue un rôle central. Comparant les premiers recueils de Lowell avec *Life Studies*, Rosenthal renforce dans « Robert Lowell and the Poetry of Confession » la définition de la poésie confessionnelle entamée en 1959. Selon lui, *Life Studies* réduit l'écart entre le locuteur et le poète en se débarrassant d'effets poétiques encombrants. C'est la levée du masque : « In this book he rips off the mask entirely »³⁸. Après cette définition liminaire, des ajustements proposent une réhabilitation du travail formel quelque peu éclipsé par la mise en exergue du dévoilement de soi³⁹. Par la suite, de nombreuses critiques reprennent et entérinent la définition de Rosenthal. D'autres s'en servent comme fondement pour redéfinir le terme. C'est le cas de Diane Wood Middlebrook dans le chapitre de *The Columbia History of American Poetry* : « What Was Confessional Poetry ? »⁴⁰. Un des derniers exemples en date est l'ouvrage consacré à Sexton par Jo Gill⁴¹. Beaucoup admettent les limites de cette dénomination. Même Rosenthal semble vouloir revenir sur l'appellation qu'il a créée. En effet, dans la troisième version de son analyse de l'émergence du style de *Life Studies*, il introduit des guillemets et intitule son commentaire : « Robert Lowell and 'Confessional' Poetry »⁴².

La poésie dite « confessionnelle » est généralement associée à des thèmes récurrents, au rang desquels se trouvent la révélation d'éléments de la vie privée, la culpabilité et la folie. Parmi les auteurs le plus souvent rattachés à ce style poétique figurent Sylvia Plath, John Berryman, W.D. Snodgrass. Cependant, Lowell et Sexton manifestent leurs hésitations lorsqu'il s'agit de se trouver affiliés à ce courant littéraire que serait la poésie confessionnelle. Lowell prend ses distances par rapport au terme, ainsi que le rapporte Frank Bidart : « Lowell winced at the term »⁴³. Dans un entretien accordé à la fin de sa vie, Sexton apparente sa démarche poétique au témoignage plutôt qu'à la confession : « Sexton hoped she would be seen as a witness to life. "Wouldn't that be worth something ? I don't mean a

³⁸ M. L. Rosenthal, « Robert Lowell and the Poetry of Confession », *The Modern Poets, op. cit.*, p. 117.

³⁹ Dès « Poetry as Confession », Rosenthal souligne toutefois la mise en place de procédés stylistiques dans *Life Studies* en insistant sur la construction de la séquence : « a beautifully articulated sequence ». Voir M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

⁴⁰ D. W. Middlebrook, « What Was Confessional Poetry », *The Columbia History of American Poetry*, dir. Jay Parini, New York, Columbia University Press, 1993, pp. 632-649.

⁴¹ Jo Gill, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007.

⁴² M. L. Rosenthal, « Robert Lowell and 'Confessional' Poetry », *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, New York, Oxford University Press, pp. 25-78.

⁴³ Voir Frank Bidart, « On "Confessional" Poetry » dans R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 997.,

testimony exactly, but just one life, ordinary not extraordinary really—except maybe madness, but hell, that’s common” »⁴⁴. Mais le qualificatif « confessionnal » semble devoir rester accolé aux noms de Lowell et Sexton. Ainsi, lorsqu’il s’agit de mettre un point final à l’édition des *Collected Poems* de Lowell en 2003, Bidart rédige un essai sur le rapport de l’œuvre lowellienne à la confession et il l’intitule : « On “Confessional Poetry” »⁴⁵. De même, la dernière étude synthétique parue sur l’œuvre de Sexton, publiée en 2007, s’intitule *Anne Sexton’s Confessional Poetics*⁴⁶. Jusqu’où peut-on parler de « confession » à propos des œuvres poétiques de Lowell et de Sexton ? Dans quelle mesure ne peut-on pas substituer au terme celui de « témoignage » ?

2-Le témoignage autobiographique et poétique, entre confession et fiction de soi.

Comparant les premiers recueils de Lowell avec *Life Studies*, Rosenthal souligne que *Life Studies* réduit l’écart entre le « je » et le poète. C’est ce qui permet en retour au « masque » de tomber. Dans un commentaire postérieur à sa critique de *Life Studies*, Rosenthal réitère la justification du terme « confessionnal » : « [It] is usually developed in the first person and intended without question to point to the author himself »⁴⁷. Quoi qu’il en soit, la poésie confessionnelle n’invente bien sûr pas le dévoilement poétique de soi. Autant Lowell que Sexton se réfèrent d’ailleurs aux origines du lyrisme et à Sappho⁴⁸. La filiation avec le romantisme est également analysée par plusieurs commentateurs. Ainsi, elle est mise en exergue par Marjorie Perloff qui intitule un chapitre de son étude sur l’œuvre de Lowell : « The Confessional Mode. Romanticism and realism »⁴⁹. Rosenthal lui-même inscrit *Life Studies* dans une lignée de l’expression de soi qui inclut les Romantiques, Walt Whitman et

⁴⁴ Middlebrook p. 382.

⁴⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp.996-1001.

⁴⁶ Jo Gill, *Anne Sexton’s Confessional Poetics*, op. cit.

⁴⁷ M. L. Rosenthal, « Robert Lowell and ‘Confessional’ Poetry », *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, op. cit., p. 25.

⁴⁸ Lowell est explicite. Voir par exemple R. Lowell, « Tenth Muse » et « Sappho to a Girl », *Collected Poems*, op. cit., p. 357 et 435. Voir aussi A. Sexton, « The Red Dance », *The Complete Poems*, op. cit., p. 531. Parfois, Sexton est moins explicite mais de nombreuses images évoquent le lien entre musique et écriture. Voir par exemple le début de « The Fury of Guitars and Sopranos » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 365 : « This kind of singing/is a kind of dying,/a kind of birth ».

⁴⁹ Marjorie Perloff, *The Poetic Art of Robert Lowell*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

les Symbolistes, avant d'avancer que seul Lowell ose vraiment se confronter à la dimension confessionnelle de son écriture. Au-delà de la prééminence du dévoilement de soi, Rosenthal voit bien que c'est la nature des rapports qu'entretient la forme avec la vérité de soi qui constitue leur force et leur originalité. De plus, la forme poétique apparaît comme un obstacle potentiel à la révélation de soi ; elle porte en elle la part de fiction de l'œuvre. Mais l'expression de la vérité est-elle vraiment un but des œuvres poétiques de Lowell et Sexton ? Comment les textes cherchent-ils éventuellement à l'atteindre ? Est-ce nécessairement aux dépens de la dimension fictive de l'œuvre littéraire ? La part de fiction manifeste-t-elle un échec de l'aspiration à atteindre la vérité ? C'est pour tenter de répondre à ces questions que la première partie de cette étude analysera comment les œuvres poétiques de Lowell et Sexton confrontent la forme poétique aux notions de confession et de fiction.

Considérer des œuvres poétiques dans leur dimension confessionnelle peut mettre en jeu leur rapport à la vérité au sens où l'entend Maria Zambrano lorsqu'elle définit ainsi la confession littéraire : « L'extraordinaire genre littéraire appelé Confession s'est efforcé de montrer le chemin par lequel la vie se rapproche de la vérité »⁵⁰. L'écriture de la confession est pareille à une courbe dont l'asymptote serait le vrai. Ainsi, le projet de la confession visant à dévoiler l'expérience vraie suppose l'existence d'une vérité stable de référence. Or, comme le souligne Paul Ricœur, l'œuvre littéraire est un discours dont le sens s'établit sur les « ruines » de sa « référence littérale » :

La production du discours comme « littérature » signifie très précisément que le rapport du sens à la référence est suspendu[...]. Par sa structure propre, l'œuvre littéraire ne déploie un monde que sous la condition que soit suspendue la référence du discours descriptif⁵¹.

C'est en ce sens que le texte littéraire est fiction : « Entrer en lecture, c'est accepter cette fiction »⁵². La fascination de la confession littéraire pour le référentiel considéré comme vérité semble donc aller à l'encontre de la fonction poétique de l'œuvre littéraire.

Cependant, il existe une vérité spécifiquement poétique :

⁵⁰ Maria Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, Grenoble, Millon, 2007, p. 27.

⁵¹ Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 278-279. Les italiques sont celles de l'auteur.

⁵² P. Ricœur, *La Métaphore Vive*, Paris, *op. cit.* p. 284.

La signifiante du message s'accommode, il ne faut pas hésiter à aller jusque-là, de toutes les falsifications apportées aux fournitures de l'expérience, celles-ci incluant à l'occasion la chair même de l'écrivain. Seule importe en effet une vérité qui tient à ce que dans son dévoilement le message condense. Il y a si peu d'opposition entre cette *Dichtung* et la *Wahrheit* dans sa nudité, que le fait de l'opération poétique doit plutôt nous arrêter à ce trait qu'on oublie en toute vérité, c'est qu'elle s'avère dans une structure de fiction⁵³.

Pour Jacques Lacan, une vérité poétique s'exprime dans la fiction littéraire. Cette définition met en lumière une deuxième dimension confessionnelle dans l'œuvre littéraire : la quête poétique de la vérité. Sous sa forme littéraire, la confession allie donc deux types de relations à la fiction. D'une part, elle exclut toute « falsification apportée aux fournitures de l'existence », c'est-à-dire toute distorsion du référentiel. D'autre part, elle a pour but une vérité poétique. En outre, parmi les différentes formes de textes littéraires, le poème est par excellence celui qui aspire à exprimer l'« opération poétique » définie par Lacan. Dans quelle mesure peut-on alors parler de poèmes confessionnels ?

C'est à travers le prisme spécifique de l'expérience personnelle que Lowell et Sexton interrogent le rapport entre écriture et vérité, à une période critique de leurs vies où ils sont confrontés aux conséquences de la folie estompant la limite entre vérité et fiction. Les deux poètes optent alors pour une écriture focalisée sur l'autobiographique, rejoignant la confession littéraire qui pose un pacte autobiographique. Ils semblent ainsi illustrer les propos de Zambrano : « La confession serait un genre de temps de crise qui n'est pas nécessaire quand la vie et la vérité se sont mises d'accord »⁵⁴. Mais, ainsi que le précise Zambrano, la confession est un récit. De même Philippe Lejeune précise-t-il que l'autobiographie est un récit sans être une fiction car elle est manifestation de la vie : « Aujourd'hui, je sais que mettre sa vie en récit, c'est tout simplement vivre. Nous sommes des hommes-récits. La fiction, c'est inventer quelque chose de différent de cette vie »⁵⁵. Dès lors, la confession littéraire peut-elle prendre une autre forme que celle du récit ? Des poèmes peuvent-ils également « montrer le chemin »⁵⁶ ? Un rapprochement entre l'écriture poétique et le récit ne permettrait-il pas de résoudre le conflit apparemment irréversible

⁵³ Jacques Lacan, *Ecrits II*, Paris, Seuil, 1999, p. 220.

⁵⁴ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 27.

⁵⁵ Philippe Lejeune, *Signes de Vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 17.

⁵⁶ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 27.

entre la primauté du poétique comme vérité « qui s'avère dans une structure de fiction »⁵⁷ et la confession littéraire qui prétend réduire la fiction au profit de la vérité référentielle?

Peut-être conviendrait-il alors d'évoquer plutôt une poésie testimoniale. Lorsqu'ils tentent de représenter l'expérience de la vie sur un mode autobiographique, c'est-à-dire « dans un esprit de vérité » comme l'écrit Lejeune à propos de l'autobiographie, les poèmes n'en demeurent pas moins des fictions littéraires d'abord consacrées à la construction d'un énoncé autonome⁵⁸. C'est ce que rappelle Sexton dans une lettre à Lowell de 1959. Hospitalisée pour une intervention chirurgicale, elle ironise sur l'utilisation de l'autobiographique dans ses poèmes en faisant référence à ce qui deviendra « The Operation »⁵⁹ dans son deuxième recueil :

Of course I've started another personal warped poem. [...] I don't know how the poem will work out yet – it depends on what happens to me, I guess if I start to die, I'll have to tell them to wait a minute – “ I've got to write another stanza ! ” – (I'm not going to die – but it might make a good poem)⁶⁰.

Sexton saisit une double ambiguïté.

D'une part, l'écriture autobiographique se nourrit du vécu mais, en tant que fiction, elle a autorité sur lui et le contrôle. Comme fiction, l'œuvre littéraire inclut la possibilité du fictif, y compris lorsqu'elle est autobiographique. Sexton désigne en fait le poème comme lieu de témoignage au sens où l'entend Jacques Derrida :

Par essence un témoignage est toujours autobiographique : il dit, à la première personne, le secret partageable et impartageable de ce qui m'est arrivé, à moi, à moi seul, le secret absolu de ce que j'ai été en position de vivre, voir, entendre, toucher, sentir et ressentir⁶¹

⁵⁷ J. Lacan, *Ecrits II*, op. cit., p. 220.

⁵⁸ P. Lejeune, *Signes de Vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 31.

⁵⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op.cit., p. 56.

⁶⁰ A. Sexton, lettre autographe à Robert Lowell [1959], Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, bMSAm 1905 (1099). La polysémie de « warp » est intéressante. En effet, « warp » peut signifier la chaîne d'un tissu mais aussi la déformation voire la perversion physique ou morale. En outre, on pense ici à l'expression « warped sense of humour ».

⁶¹ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, Michel Lisse (dir.), Paris, Galilée, 1996, p. 32.

Mais « le témoignage a toujours partie liée avec la *possibilité* au moins de la fiction »⁶². N'est-ce-pas ce caractère hybride du témoignage qui caractérise la poésie de Lowell et de Sexton plutôt que la tentative de construction d'une version poétique de la confession littéraire comme « chemin » par lequel la vie se rapproche de la vérité ?

D'autre part, Sexton souligne que le vécu est lui-même ambigu et potentiellement porteur d'une part de fiction, ici sous la forme du fantasme d'une mort fictive. L'écriture affirme alors son pouvoir ontologique et le poème devient ce qui rend réel le vécu lui-même fictif. Voilà qui rappelle l'aporie du récit de Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, analysée par Derrida :

Car dans l'hypothèse d'un faux témoignage, fût-il même faux de part en part, et même dans l'hypothèse d'un mensonge ou d'une hallucination phantasmatique, voire d'une pure et simple fiction littéraire, eh bien, l'événement décrit, l'événement de référence aura eu lieu, fût-ce dans sa structure d'expérience « inéprouvée »⁶³.

L'analyse met en lumière l'énorme puissance potentielle du discours testimonial : le témoignage redessine le réel.

Outre l'enjeu des modalités de l'énonciation du témoignage, la question de la fiabilité du témoignage sur soi implique de s'interroger sur la définition de soi. L'« expérience "inéprouvée" » a sa place dans le réel du texte où elle témoigne d'une représentation de soi incluant non seulement le mensonge délibéré mais aussi le fantasme. A ce propos, Lowell et Sexton s'intéressent tous les deux à la psychanalyse et aux conséquences de la redéfinition de soi qu'impliquent les topiques freudiennes. Les deux œuvres prennent en compte cet apport des théories de l'inconscient ainsi que leurs prolongements surréalistes. Or, le surréalisme expose la différence entre confession et témoignage, comme le souligne Zambrano : il est confession par sa méthode et témoignage dans son résultat⁶⁴. Selon Zambrano, le surréalisme s'éloigne de la confession lorsqu'elle se rapproche de la vie et donc du récit autobiographique. Par contre, il s'apparente à la confession en tant que recherche de la vérité poétique. C'est une conception mystique de l'écriture poétique comme révélation. Dans cette perspective, l'inconscient est au cœur de la recherche

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 65.

⁶⁴ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 93.

surréaliste. Pourtant, dans la postface à l'édition de *Notebook* de 1969, Lowell revendique l'esthétique surréaliste en l'opposant à la confession et en l'associant à la fiction : « This is not my diary, my confession, not a puritan's too literal pornographic honesty, glad to share private embarrassment, and triumph[...]. I lean heavily to the rational, but am devoted to surrealism »⁶⁵. Il paraît hésiter, à l'image de la substitution de « unrealism » à « surrealism » dans l'édition de 1970⁶⁶. Considère-t-il que le terme « surrealism » ne peut s'appliquer à ses poèmes car la surréalité d'André Breton est trop proche du point de vérité qui est le but de la confession ? Lowell relie le surréalisme et l'attachement à l'œuvre littéraire comme fiction : « it is a natural way to write our fictions »⁶⁷. Il endosse ce qui, pour Zambrano, constitue l'échec du surréalisme, à savoir sa dimension testimoniale, alliance dans le texte de la fiction et de la quête de vérité inspirée par l'inconscient. Jusqu'où Lowell intègre-t-il l'approche surréaliste dans la représentation de soi qui sous-tend le poème testimonial ? Sexton n'est-elle pas plus réceptive à un confessionnalisme surréaliste ?

3-Le témoignage de la folie coupable, origine d'une confession ou fiction de soi.

La réponse à ces questions dépend peut-être de la place accordée par les auteurs à la folie et à son rôle dans l'effacement de la frontière entre réalité et fiction. La folie est un thème récurrent dans la poésie confessionnelle et, en particulier, dans les œuvres de Lowell et de Sexton. Lorsqu'il intitule son article « Poetry as Confession », Rosenthal insiste sur la confession comme révélation de l'intime en associant la poésie « confessionnelle » à la folie : « to build a great poem out of the predicament and horror of the lost Self »⁶⁸. Il met en relief le lien génétique entre folie et écriture poétique tel qu'il est affirmé à la fois chez Lowell à partir de *Life Studies* et chez Sexton. De fait, les locuteurs de Lowell et de Sexton vivent ou ont vécu l'enfer de la folie et ils le révèlent dans son effroyable intimité. Les deux œuvres ont pour caractéristique majeure l'abondance des locuteurs livrant cette expérience. Cela permet à J.D. MacClatchy d'affirmer que Lowell et Sexton partagent avec les autres poètes

⁶⁵ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 159.

⁶⁶ R. Lowell, *Notebook*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970, p. 262.

⁶⁷ R. Lowell, *Notebook 1967-67*, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁸ M.L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

confessionnels une mise en relief du désordre psychique, « the thematic center of their vision and work »⁶⁹.

Rosenthal souligne le poids de l'expression de la culpabilité dans l'émergence du style confessionnel de *Life Studies* en liant cette place prépondérante à la représentation du désordre psychique. Selon Rosenthal, les premiers recueils de Lowell portent le « masque de la culpabilité morale »⁷⁰ que *Life Studies* vient faire tomber en évoquant le « désespoir psychologique »⁷¹. Plus tard, le critique publie également un article intitulé « Our Neurotic Angel » dans lequel il développe cet argument⁷². Dans quelle mesure la folie est-elle à l'origine d'un sentiment de culpabilité ressenti par les locuteurs des poèmes de Lowell et Sexton ? Le rapport à la vérité, et donc à la fiction, est crucial dans la problématique de la culpabilité telle que la cristallise la représentation de la folie. Dans une logique de confession, la représentation de la folie coupable aurait pour but le dépassement de la vérité de la folie en proposant une autre vérité. Qu'en est-il dans les œuvres ? Relèvent-elles ce défi ou témoignent-elles de la folie coupable sans chercher à la dépasser ? En d'autres termes, s'enferment-elles dans l'autodénigrement, voire dans l'apitoiement stérile et redondant parfois dénoncé par la critique ? La deuxième partie de notre travail s'efforcera d'apporter un éclairage sur ces points en analysant la relation entre l'aveu de la folie coupable, la confession et la fiction de soi.

A travers l'expression de la culpabilité liée à la folie, l'écriture est susceptible de manifester sa nature testimoniale autrement que par la seule combinaison poétique du dévoilement de soi et de la fiction de soi. Lorsque le témoignage sur soi accuse, il est aveu et peut être confession dans la lignée de la forme littéraire inaugurée par saint Augustin. Voulant « montrer le chemin par lequel la vie se rapproche de la vérité »⁷³, la confession est témoignage qui met en accusation la vie. La confession est ainsi acte de contrition car elle exhibe la vie, jugée mauvaise, et tend vers la vérité. Dans le cas de saint Augustin, il s'agit de la vérité divine. Pour Rosenthal, *Life Studies* œuvre à la révélation de soi et constitue une « victoire » sur la folie : « small moment-by-moment victories over hysteria and self-

⁶⁹ J.D. Mc Clatchy, « Anne Sexton: Somehow to Endure », *Sexton: Selected Criticism*, Diana Hume George (dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 33

⁷⁰ M. L. Rosenthal, « Robert Lowell and the Poetry of Confession », *The Modern Poets*, op. cit., p. 226.

⁷¹ *Ibid.*, p. 231.

⁷² M. L. Rosenthal, « Our Neurotic Angel: Robert Lowell (1917-1977) », *Robert Lowell: A Tribute*, Rolando Anzilotti (dir.), Pisa, Nistri-Lischi, 1979, pp. 143-155.

⁷³ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit, p. 27

concealment »⁷⁴. Le dévoilement de soi par l'écriture va de pair avec le dépassement du désarroi mental.

Inversement, pour Michel Foucault, la seule vérité est celle de la folie et dans la folie « l'homme tombe en sa vérité »⁷⁵. Dans cette perspective, sortir de la folie n'est plus une priorité. Au contraire, le fou peut agir comme révélateur pour autrui. Alors que la folie psychotique remet en cause la perception de la limite entre fiction et réalité, les textes poétiques sont susceptibles de faire exister la folie dans sa réalité et d'éviter qu'elle ne meure. C'est ce que Zambrano appelle la confession « désespérée » du poète maudit dans son analyse de la confession littéraire⁷⁶. Pour Zambrano, la confession littéraire désespérée est alors un exutoire dans lequel se déverse le désarroi extrême d'une subjectivité qui est « trop-plein » de représentations et d'affects. Ce sont « les entrailles qui veulent vivre en tant qu'entrailles »⁷⁷. Considérant la place accordée à la folie dans les œuvres de Lowell et de Sexton, on peut alors se demander si elles s'inscrivent dans une confession désespérée qui serait dévoilement de la réalité de la vie dans la folie. Ne montrent-elles pas plutôt la recherche d'une issue hors de la vie, c'est-à-dire hors de ce qui est pour Foucault la vérité de la folie ? Ne représentent-elles pas une quête vers une autre vérité, plus satisfaisante, telle la vérité divine ? Le témoignage sur la folie serait alors confession de la folie au sens religieux du terme.

Pour que la confession religieuse soit réalisée, il faut que vie et vérité divine se rejoignent. L'étape de la conversion permettrait alors de hisser les locuteurs hors de la folie coupable. Certes, les textes exprimant la culpabilité participent d'une contrition des locuteurs, elle-même préalable à la conversion. Mais les œuvres vont-elles au-delà de la contrition ? Ou se contentent-elles de répéter indéfiniment la culpabilité sans réaliser la rencontre avec une vérité autre que celle de la folie ? Selon Derrida, le témoignage entretient une relation ambivalente avec la répétition. D'une part, pour qu'il soit vrai, il doit être répétable car une vérité est toujours vraie. D'autre part, lorsqu'il se répète, il est fiction du témoignage initial et donc n'est donc plus tout à fait vrai. C'est ce que Derrida nomme la

⁷⁴ M.L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959 : 154-155.

⁷⁵ Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* [1972], Paris, Gallimard, 1976, p. 637.

⁷⁶ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit. p. 99

⁷⁷ *Ibid.*, p. 99

technicité du témoignage⁷⁸. Chez Lowell et Sexton, le texte poétique n'est-il pas cette technique répétant le témoignage sur la culpabilité de la folie sans que cela garantisse la vérité de cette culpabilisation contrite ? Si tel était le cas, la réalité de la confession comme recherche d'une vérité hors de la folie se trouverait remise en cause. Le témoignage sur la folie serait inséparable d'une affirmation de la folie comme seule vérité, avec les conséquences mortifères qu'aurait l'insistance uniquement sur le dénigrement de la vie. Ainsi Zambrano évoque-t-elle les « morts vivants » :

S'ils avaient réussi la confession qu'ils pressentaient, le nœud terrible se serait délié, la porte pour sortir de l'enfer aurait doucement cédé. L'espace intérieur serait apparu avec ses lieux secrets et adéquats à tout ce qui, brouillé et asphyxié, était en train d'agoniser⁷⁹.

L'enfer mentionné ici est l'enfer rimbaldien. Zambrano affirme ensuite qu'Arthur Rimbaud et d'autres y ont échappé grâce à la communication opérée par l'écriture. Mais la confrontation avec le témoignage comme alliance de confession et de fiction n'est-elle pas elle-même risquée ?

4-La fragilité du « je » testimonial entre confession et fiction de soi.

Zambrano estime que la confession ne peut pas relever de l'art. En effet, la confession s'efforce de mener à la vérité tandis que l'art tire sa légitimité de sa dimension fictive. L'art ne peut prétendre montrer la réalité humaine. Sa seule humanité est dans l'acte de création, non dans la représentation d'une quelconque réalité : « Une autre « humanité » de l'art sera toujours fictive, imposture ou grossière contrefaçon ; fausseté radicale, d'autant plus fausse qu'elle serait plus « réaliste ». L'art né d'une intériorité aussi intime trouvera la voie de sa légitime indépendance en ne prétendant pas se substituer à la vie réelle »⁸⁰. L'autobiographique en littérature n'étant pas confession mais témoignage, Zambrano décrit

⁷⁸ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature, op. cit.*, p. 31.

⁷⁹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 100.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

aussi cette ambivalence constitutive du témoignage littéraire comme la coexistence conflictuelle risquée entre le « je » sujet et le « je » objet :

Celui qui se met en roman, qui écrit un roman autobiographique, révèle une certaine complaisance envers soi-même, au moins une acceptation de son être, une acceptation de son échec, ce que celui qui accomplit la confession ne fait absolument pas. Celui qui se met en roman lui-même objective son échec, son être inachevé et se complaît en lui, sans le transcender autrement que dans le temps virtuel de l'art, ce qui comporte beaucoup de danger. S'objectiver artistiquement est une des plus graves actions que l'on puisse commettre dans la vie aujourd'hui, puisque l'art nous sauve du narcissisme ; et que l'objectivation artistique, au contraire, est pur narcissisme. L'artiste perpétuellement adolescent qui se fige, amoureux de lui-même, dans son adolescence. Jeu mortel, dans lequel on ne joue pas à se recréer mais à se faire mourir. Tout narcissisme est un jeu avec la mort.

La poésie peut tomber dans ce travers, la confession le frôle ; c'est un risque mortel. Si elle glisse vers lui, alors elle devient une confession tronquée qui échoue mesquinement, étant une simple exhibition de ce qui n'est pas. Elle n'est pas un chemin mais une tragique et en même temps grotesque galerie de miroirs ; une répétition hallucinatoire⁸¹.

Dans le témoignage sur soi, la position centrale du sujet met en péril la distanciation salvatrice opérée par l'œuvre artistique. En même temps, pareille focalisation maintient l'auteur sur le chemin de sa vie insatisfaite et l'écarte de la voie pouvant lui faire approcher la plénitude d'une vérité transcendante. L'auteur est donc au cœur d'un double conflit. D'un côté, l'œuvre renferme un conflit entre la confession comme dévoilement de soi, s'opposant à la fiction artistique transmise au lecteur. Quand il se réalise dans une œuvre littéraire, le témoignage sur soi exacerbe le conflit entre fiction de soi et dévoilement de soi, que ce dernier ait ou non pour but l'accès à une vérité transcendante. D'un autre côté, l'œuvre étant dévoilement de soi narcissique, elle ne peut pas être confession au sens d'une remise en cause de soi et d'un cheminement vers la vérité. Ce double conflit menace le « je » testimonial. Dans un troisième et dernier temps, notre étude s'attachera à mettre à jour cette fragilité du « je » testimonial dans les œuvres poétiques de Lowell et de Sexton.

⁸¹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, pp. 32-33.

Dans le cas de témoignages sur la folie des locuteurs, narcissisme et répétition testimoniale peuvent constituer une association particulièrement dangereuse. En effet, une toute-présence de la folie risque de contribuer à l'affirmation de sa toute-puissance. La folie apparaît alors comme seule vérité et la confession échoue dans sa tentative d'ouvrir la voie vers une autre vérité. Toutefois, les œuvres acceptent-elles forcément la condamnation de la folie comme faute ? Si elles s'y refusent, ne renoncent-elles pas à transcender le désordre psychique ? L'écriture poétique consacrerait l'enfermement mortel dans la folie, ce dont témoignerait l'évocation du suicide dans les poèmes. Dans cette perspective, la remise en question de la rhétorique de l'aveu dans le traitement du suicide par Lowell et Sexton semble révéler la périlleuse instabilité du « je » testimonial.

En outre, l'auto-flagellation contenue dans l'expression de la folie coupable procède à une mise à mort symbolique et répétée du « je ». En cas d'échec de la confession, le lyrisme se trouve décrédibilisé. Avec un « je » affaibli, peut-on encore envisager un témoignage sur soi ? L'analyse par Derrida de l'« expérience "inéprouvée" » porte atteinte à la stratégie lyrique de la confession comme témoignage sur soi car elle fait planer la suspicion sur la nature du « je » autobiographique⁸². Si le « je » livre un témoignage fondé autant sur l'expérience éprouvée que sur l'expérience « inéprouvée », n'est-il pas disqualifié comme sujet d'une confession ? A l'opposé du témoignage sur soi comme confession, peut-on envisager un témoignage sur soi qui ne passe pas par le lyrisme ? Les hésitations des œuvres poétiques entre aspirations confessionnelles et reconnaissance de leur nature testimoniale sont susceptibles de déstabiliser les lecteurs. En effet, elles perturbent l'interprétation en déplaçant sans cesse la frontière entre texte poétique et fiction. Or, les deux poètes évoluent dans un contexte qui tend à promouvoir la relation avec les lecteurs. Ils multiplient lectures publiques, ateliers d'écriture et entretiens dans la presse. Sexton suscite même chez certains un véritable comportement de fan, ainsi qu'en attestent plusieurs centaines de lettres conservées au Harry Ransom Humanities Research Center d'Austin⁸³. Katha Pollitt souligne l'ampleur de l'engouement : « Lowell, Jarrell and Snodgrass had readers ; Sexton had fans »⁸⁴. Semblable notoriété renforce le lien entre le texte

⁸² J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, Michel Lisse (dir.), *op. cit.*, p. 65.

⁸³ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, The University of Texas.

⁸⁴ Katha Pollitt, « That Awful Rowing », *Critical Essays on Anne Sexton*, Linda Wagner-Martin (dir.), *op. cit.* p. 68. Pollitt voit dans ce phénomène un signe trahissant la moindre qualité poétique de l'œuvre de Sexton.

poétique et la réponse qu'il suscite chez les lecteurs. Elle implique une relation intense avec les destinataires du témoignage poétique. Comment les auteurs affrontent-ils la réception de leurs poèmes testimoniaux ? L'accueil du témoignage sur soi par le public n'est-il pas, en définitive, ce qui permet aux poètes de mesurer les dangers de l'irréductible hybridité du poème testimonial ?

I

***Le Témoignage Autobiographique et Poétique, Entre
Confession et Fiction de Soi.***

Se dévoiler à travers des poèmes ?

L'attribution du qualificatif « confessionnel » aux œuvres poétiques est souvent associée à une négation de leur valeur poétique. La première raison de cette association tient aux connotations morales et religieuses qui seront discutées dans la deuxième partie de cette étude. La deuxième raison est esthétique : la dénomination de style confessionnel est opposée à une maîtrise formelle qui serait manifestation d'un contrôle sur soi autant que sur le discours. Les œuvres sont alors placées dans la lignée de la cure psychanalytique et de la « compulsion à se confesser » de Theodore Reik, livre lu d'ailleurs par Sexton¹. Rosenthal s'inscrit partiellement dans cette perspective dans sa critique de *Life Studies*: « It will be clear that my first impression while reading *Life Studies* was that it is impure art, magnificently stated but unpleasantly egocentric[...]. Since its self-therapeutic motive is so obvious and persistent, something of this impression sticks all the way »². La critique de l'œuvre de Sexton par Vendler reprend l'association entre l'« impureté » de l'œuvre et sa dimension thérapeutique, stigmatisant les thématiques sexuelles et excrémentielles comme émanant d'un discours brut : « she confused poetry writing for therapy »³. Plus récemment, quand Gill et Bidart redéfinissent respectivement l'écriture de Sexton et celle de Lowell, ils placent leurs analyses en contrepoint d'une définition au préalable de l'écriture confessionnelle perçue comme discours irréprensible, non contrôlé et marqué par un effacement de la forme : « It implies helpless outpouring, secrets whispered with an artlessness that is their badge of authenticity[...] »⁴. Gill fait une synthèse de la critique portant sur les poètes confessionnels en ces termes : « confessional criticism, where confession is typically figured as an evitable reaction to extreme personal circumstances »⁵. Elle dénonce une critique qui se transforme en tribunal s'attachant à acquitter les poèmes

¹ Theodore Reik, *The Compulsion to Confess : On the Psychoanalysis of Crime and Punishment*, New York, Grove, 1959.

² M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

³ Helen Vendler, « Malevolent Flippancy », *New Republic*, 11 novembre 1981.

⁴ Frank Bidart, « Afterword: "On Confessional Poetry" », *Collected Poems, op. cit.*, p. 997.

⁵ Jo Gill, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2007, p. 11.

jugés les plus maîtrisés : « the poems which are considered most successful are those which can best contain or assuage the fiercest of emotions. It is the subject's ability to control her material which is valued »⁶. Il est vrai que Rosenthal ajoute dans son article sur *Life Studies* :

But as the whole work floods into view the balance shifts decisively. Lowell is still the wonderful poet of "The Quaker Graveyard in Nantucket", the poet of power and passion whose driving aesthetic of anguish belies the "frizzled, stale and small" condition he attributes to himself⁷.

De même, Rosenthal justifie les qualités poétiques de Sexton en mettant en valeur la « force » et l'« harmonie » de la forme dans ses deux premiers recueils, tout en affirmant que leurs épigraphes font figure de « véritables slogans du mouvement confessionnel »⁸. À l'inverse, dans son article sur Sexton intitulé « Malevolent flippancy », Vendler dénonce l'incapacité de Sexton à maîtriser la forme et à objectiver son expérience par l'écriture : « Sexton looked, usually in vain, for ways to stabilize her poems outside her increasingly precarious self »⁹. La classification des œuvres comme « confessionnelles » semble donc suggérer un risque de dévoiement du poétique. Sous la pression du vécu, l'écriture de poèmes ne va-t-elle pas de pair avec un désengagement de la forme poétique ? L'œuvre de Sexton exprime-t-elle réellement un plus grand désir de contact avec une vérité autobiographique que celle de Lowell ? Est-elle alors plus « confessionnelle » ? La confrontation des deux œuvres avec la notion de confession littéraire définie par Zambrano ne semble-t-elle pas exclure la possibilité pour des œuvres poétiques d'être des confessions ? En tant que genre littéraire du dévoilement de soi, la confession appartient avant tout au récit. Si poésie confessionnelle il y a, celle-ci doit donc surmonter l'obstacle de sa forme pour remplir son contrat de lecture. Ce dilemme est-il résolu par Lowell et Sexton ? Comment l'expérience vécue vient-elle s'insérer ? Le texte poétique à visée autobiographique ne serait-il pas un témoignage au sens où l'entend Derrida, alliant fiction et vérité, plutôt qu'une confession ?

⁶J. Gill, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, op. cit., p. 12 .

⁷M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

⁸M. L. Rosenthal, *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*, New York, Oxford University Press, p. 131.

⁹H. Vendler, « Malevolent Flippancy », *New Republic*, 11 novembre 1981.

Par ailleurs, les poèmes de Lowell et de Sexton partagent avec le témoignage et la confession une caractéristique commune : le rôle déterminant attribué à la communication par le discours. Dans la confession littéraire, contrairement au journal intime par exemple, l'autobiographique se fait témoignage dans la mesure où, ainsi que le souligne Derrida : « témoigner [...] c'est toujours rendre public ». Saint Augustin écrit « pour que les autres hommes [l]'entendent »¹⁰. Comme toute autobiographie, la confession est « récit rétrospectif » mais l'auteur de confession littéraire entretient un rapport spécifique avec le temps et la vérité. Au passé de la vie dans l'erreur se substitue par la confession le présent dans la vérité et saint Augustin écrit : « Tel est l'avantage que j'espère des *Confessions*, où je vais me peindre, non tel que je fus, mais tel que je suis »¹¹. La confession est reniement et doit montrer le passé pour pouvoir inscrire son abolition: « L'entrée dans la lumière, le fait de se montrer ouvertement dans la confession, c'est ce que réalise la confession, ce qui fait que nous nous sentions dégagés de celui que nous étions, du vieux costume usé jusqu'à la corde »¹². Une telle démarche implique de prendre le lecteur à témoin car le rapport au lecteur est central pour entériner la rupture. Pour que le témoignage soit transmis, il faut un témoin qui reçoive le témoignage, c'est-à-dire qu'il faut « ce « nous » sans lequel il ne saurait y avoir de témoignage »¹³. Mais jusqu'où le lecteur peut-il se fier à des textes situés à la croisée de la vérité et de la fiction ? Comment déceler l'éventuelle manipulation par le lyrisme ? La testimonialité est-elle compatible avec le cheminement vers la vérité de la confession ?

L'entreprise surréaliste semble proposer une méthode pour concilier testimonialité et confession. Comme le soulignent les surréalistes, la vérité de soi ne se réduit pas aux « faits relevant étroitement de notre expérience »¹⁴. Chacun, et surtout le poète, peut la chercher dans l'inconscient. Pour Zambrano, la quête surréaliste du « point »¹⁵ où s'abolissent les contraires est similaire à la démarche de la confession. N'est-ce pas l'expression de l'inconscient dans l'écriture poétique de Lowell et de Sexton qui ouvre une véritable porte vers la confession ?

¹⁰ Saint Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 203.

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹² M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, *op. cit.*, p. 45.

¹³ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 20.

¹⁵ *Ibid.* p. 72.

Chapitre 1 : fiction poétique et confession.

Le travail sur la forme poétique est ce qui fascine Lowell et Sexton préalablement à la rédaction des poèmes de *Life Studies* et *To Bedlam and Part Way Back*. Cependant, à partir des années cinquante, pour Lowell comme pour Sexton, écrire implique exprimer le vécu dans la fiction poétique. Avant de publier *Life Studies*, Lowell envisage la publication de son autobiographie mais finalement, il opte pour une « autobiographie en vers »¹, c'est-à-dire un recueil de « poèmes autobiographiques »². Dans le poème en vers, la forme souligne la dimension fictionnelle inhérente à toute littérature. Le travail de remédiation par l'auteur apparaît d'emblée dans la versification qui attire l'attention sur la forme. Pour Philippe Lejeune dans *Le Pacte Autobiographique*, la versification est même le seul critère distinguant le poème autobiographique de l'autobiographie, ce qui correspond aux définitions fournies par Lowell concernant les poèmes de *Life Studies*³. En même temps, la dimension autobiographique intime des œuvres les rapproche de la confession littéraire. D'ailleurs, Bidart et Gill ne rejettent pas le lien qu'entretiennent les poèmes de Lowell et Sexton avec la confession et ils les revendiquent. Toutefois, la confession littéraire est à l'origine un récit, comme l'autobiographie. La juxtaposition du récit autobiographique et de poèmes dans *Life Studies* mais aussi des nouvelles avec les poèmes de *The Book of Folly* invite à réfléchir sur le rapport entre récit autobiographique et vérité poétique⁴. La vérité autobiographique tenant à sa référentialité peut-elle s'accommoder dans les œuvres de l'« opération poétique »⁵ ?

¹ R. Lowell, *Selected Poems* [Revised Edition], New York, Farrar, Straus and Giroux, 1992, p. vii.

² Frederick Seidel, « Robert Lowell », *The Paris Review*, 25: 56-95, 1961.

³ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 14.

⁴ A. Sexton, *The Book of Folly*, Boston, Houghton Mifflin, 1972.

⁵ J. Lacan, *Ecrits II*, op. cit., p. 220.

A-Fiction poétique et « confession désespérée ».

1-Le choix de la forme poétique comme fiction.

Par sa forme, le texte manifeste sa nature de fiction qui s'oppose au référentiel. L'analyse des conditions dans lesquelles les deux poètes s'identifient à l'activité poétique montre que c'est cette dimension fictive manifestée par la forme qui fascine Lowell et Sexton. L'écriture poétique s'impose à eux comme forme avant d'être le moyen d'expression d'un référent personnel.

Lowell et l'œuvre d'art comme fiction.

La relation à la forme est cruciale dès les premières tentatives de création poétique de Lowell. Pour Lowell, l'œuvre d'art est un artefact suscitant un plaisir proportionnel à son degré d'élaboration formelle. C'est une fiction dont la qualité dépend de l'effacement du référentiel devant le poétique. Dans l'entretien accordé à Frederick Seidel en 1961, Lowell indique que l'influence la plus marquante sur ses débuts poétiques est l'initiation à l'art pictural. Bien que n'ayant aucun penchant pour la peinture, contrairement à son ami Frank Parker qui illustrera plus tard ses recueils, il aime reproduire des œuvres picturales et comprendre comment elles s'articulent :

We began reading the books and histories of art, looking at reproductions, tracing the Last Supper on tracing paper, studying dynamic symmetry, learning about Cézanne, and so on. I had no practical interest in painting, but that study seemed rather close to poetry. And from there I began. I think I read Elizabeth Drew or some such book on modern poetry. It had free verse in it, and that seemed very simple to do⁶.

⁶ F. Seidel, « Robert Lowell », .op. cit.

C'est un intérêt pour l'objet artistique en tant que construction formelle qui meut Lowell. En même temps, c'est le vers libre qui le convainc. Finalement, son intérêt pour la formalisation et son expérience aux côtés d'Allen Tate l'amènent à faire d'abord primer le vers rimé. Dans les années trente, sa pratique de la poésie est fondée sur les classiques et les poèmes en latin soulignant l'importance des schémas rythmiques, comme le montre la consultation d'un carnet de l'époque saturé de vers latins serrés sur des pages sans marges⁷. A propos de la conception des poèmes rimés, Lowell explique :

Usually when I was writing my old poems I'd write them out in blank verse and then put in the rhymes. And of course I'd change the rhymes a lot. The most I could hope for at first was that the rhymed version wouldn't be much inferior to the blank verse. Then the real work would begin, to make it something much better than the original out of the difficulties of the metre⁸.

L'influence de Tate est déterminante, ainsi que le reconnaît Lowell : « My early poems I think grew out of my admiration for his poems »⁹. Lowell façonne une esthétique attirant l'attention sur le travail de l'artiste :

We both liked rather formal, difficult poems, and we were reading particularly the Sixteenth and Seventeenth centuries[...] I think there's a trick to formal poetry. Most poetry is very formal, but when a modern poet is formal he gets more attention for it than old poets did. Somehow we've tried to make it look difficult[...] And I think both Tate and I felt that we wanted our formal patterns to seem a hardship and something that we couldn't rattle off easily¹⁰.

L'approche choisie par Lowell désigne la différence entre la réalité et l'œuvre d'art telle qu'il la met en lumière par ailleurs en distinguant peinture et photographie : « We cannot feel, as in paintings, the artist's mothering work of hand and mind »¹¹. C'est la perception par le public du travail sur la forme qui fonde le plaisir esthétique. Dans les années quarante, Lowell construit une poésie rimée et les vers élaborés de *Lord Weary's Castle* expriment au

⁷ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 14 dossier 6. Voir en annexe la reproduction de l'une de ces pages.

⁸ F. Seidel, « Robert Lowell », *The Paris Review*, 25: 56-95, 1961.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Lowell, *Collected Prose*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 27.

rythme du pentamètre iambique l'expérience par le locuteur d'une violence eschatologique dont le monde déborde. Outre la prosodie, le symbolisme est très présent. L'influence de « Tradition and the Individual Talent » et des théories de T.S. Eliot sur l'impersonnel en littérature est forte, notamment dans l'usage du symbole comme creuset d'un héritage culturel¹². Dans le carnet de jeunesse conservé à Austin figurent des pages consacrées à la copie de vers d'Eliot. Lowell a précisé scrupuleusement au-dessus de chaque syllabe l'accentuation qui lui correspond, de même qu'il l'a fait pour les vers en latin. Par ailleurs, Lowell développe aux côtés de Tate un intérêt pour les poètes anglais du seizième et du dix-septième siècle, confortant ainsi son inclination pour la densité formelle. Celle-ci est un point commun avec le fort degré d'élaboration revendiqué par Tate. C'est ce que souligne William Doreski dans son étude des relations entre Lowell et Tate :

For Allen Tate, Hart Crane, and other poets of their generation, the manipulation of impersonal voices and the use of traditional literary and religious symbols, inherited in part from their reading of Eliot's early work, were essential elements in their aesthetic. Lowell began by accepting their methods and remained attracted to them because of their respect for craftsmanship and their faith in poetry as a culturally central form of knowledge¹³.

Dans « The Holy Innocents », le symbolisme religieux établit une corrélation entre les horreurs de la deuxième guerre mondiale et l'impuissance de la foi :

[...]Still
The world out-Herods Herod; and the year,
The nineteen-hundred forty-fifth of grace,
Lumbers with losses up the clinkered hill
Of our purgation; [...] ¹⁴

¹² T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *Selected Prose of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1975.

¹³ William Doreski, *The Years of Our Friendship: Robert Lowell and Allen Tate*, Jackson and London, University Press of Mississippi, 1990, p. 10. Il est toutefois à noter que dans le carnet de Lowell figurent des vers de *Four Quartets*, un texte de la période tardive. Dans son essai sur Eliot publié en 1965, Lowell décrit *Four Quartets* comme très proche de la confession littéraire augustinienne: « *Four Quartets* is a quasi-autobiographical testimony of the experience of union with God, or rather, its imperfect approxiamtions in this life[...] *Four Quartets* is a composite of the symbolic, the didactic, and the confessional ». Voir R. Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 10.

La violence n'a aucune limite ainsi que le suggère le verbe shakespearien. Le quatrième vers rappelle les amoncellements de corps et de cendres des camps de la mort en même temps que le Golgotha, de sorte que la « purge » est déjà synonyme d'enfer qui annihile la « grâce » et annonce l'immobilité inquiétante du Christ, dont la promesse de rédemption peut se révéler mensongère : « Lamb of the shepherds, Child, how still you lie »¹⁵. Dans « The Quaker Graveyard in Nantucket », les vers saturés d'accents expriment la violence destructrice de l'homme non plus contre l'homme mais contre la nature :

The flat flukes arch and whack about its ears,
 The death-lance churns into the sanctuary, tears
 The gun-blue swingle, heaving like a flail,
 And hacks the coiling life out: it works and drags
 And rips the sperm-whale's midriff into rags,
 Gobbets of blubber spill to wind and weather¹⁶,

Un lexique saturé par les champs lexicaux de la chair et de la déchirure est étayé par la densité des accents et des effets sonores grâce aux monosyllabes, au « and » anaphorique et à l'épistrophe avec « rags ». Le texte construit la dénonciation de la violence mercantile à travers les références à l'histoire des Quakers et à la religion, avec l'épigraphe citant la Genèse¹⁷ et la référence à Jonas, mais aussi à *Moby Dick*. On retrouve dans ces poèmes les caractéristiques de la poésie de Lowell de l'époque telles qu'elles sont soulignées par Seidel : « the things that were characteristic of your poetry at that time—the kind of enjambments, the rhyming, the meters, of course—seem willed and forced, so that you have a terrific log jam of stresses, meanings, strains »¹⁸. Le poème s'affirme comme fiction ancrée dans l'universel.

Sexton et le poème comme fiction de soi.

¹⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ Lowell cite la Bible de Douai. Voir « Genesis 1 : 26 » , *Douay-Rheims Catholic Bible Online*, <http://www.drbo.org>, page consultée le 30 mai 2012.

¹⁸ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

Sexton fait l'expérience de l'écriture poétique dès l'enfance et plus tard, lors d'une séance avec son psychiatre, elle se souvient : « I remember at some young age writing stories, remember Mother reading one to a friend »¹⁹. Sexton peut voir là un signe de reconnaissance maternel. Mais lorsqu'elle écrit des poèmes vers l'âge de dix-huit ans et qu'ils sont sur le point d'être publiés dans le journal de l'école, sa mère envoie un extrait pour expertise auprès d'un universitaire new-yorkais car elle soupçonne le plagiat. Malgré la réponse négative fournie par l'universitaire, l'expérience traumatise Sexton qui cesse d'écrire. L'identité de poète lui est refusée. L'effet du rejet est amplifié par l'existence du côté de la famille maternelle d'un lien fort à l'écrit²⁰. Ce sont finalement des motivations psychothérapeutiques et les conseils d'un médecin qui ramènent Sexton vers l'écriture poétique à l'âge de vingt-huit ans.

En 1956, l'enjeu de l'écriture est pour Sexton l'accès à une redéfinition de soi. Après une tentative de suicide et une période dépressive, elle est prise en charge par un psychiatre, Martin Orne, qui décèle chez elle un potentiel créatif et l'encourage à le développer en écrivant. Le lien recherché entre l'expérience et l'écriture n'est pas au départ de nature génétique. Du propre aveu de Orne, le but originel est d'utiliser l'écriture comme tremplin vers une expérience non pathogène et non d'utiliser l'expérience pathogène comme base d'une écriture de soi. C'est la pratique de l'écriture en elle-même qui est valorisée afin d'aider Sexton à acquérir une estime de soi, premier pas vers une redéfinition de soi :

Dr.Orne did not discuss Sexton's poems with her as sources of insight into psychological problems, much less as works of art, but he did vigorously encourage her to keep writing. It was important, he thought, for the poetry to be something completely *hers*²¹.

¹⁹ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, New York, Random House, 1992, p. 48.

²⁰ Le grand-père maternel et la grand-tante ont travaillé ou travaillent pour le journal fondé par l'arrière-grand-père. Le grand-père a financé la construction d'une bibliothèque sur Squirrel Island où la famille passe ses vacances (Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, pp. 5-6 et p. 10). La mère de Sexton écrit des poèmes à ses heures. Concernant le rapport de Sexton adolescente à l'écriture comme filiation, voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p.20: « Perhaps at this time Anne thought she might inherit the mantle of writer in the family, a possibility signaled in the middle name that she shared with her mother and grandfather [...]. Mary Gray was not an author herself; she never worked on the family newspaper, and her own contributions to literature consisted of scripts for family skits and verses for family birthdays[...]Yet among family members, Mary Gray was spoken of as a writer—a social position they idealized ».

²¹ Les italiques sont celles de l'auteure.

“Anne had no resources that she could recognize,” he explained in retrospect. ; “ My task was to help her develop any resources within her which allowed her to be a person [...]”²².

Sexton adhère à la démarche, lit beaucoup d'ouvrages sur le sujet et trouve en particulier dans les fondements de la psychanalyse des outils pour interpréter et ordonner son désarroi. Le transfert qui s'opère en psychothérapie lui permet d'échapper à la figure maternelle et au rejet de l'écriture poétique l'accompagnant. Les encouragements du psychiatre viennent oblitérer la réprobation de la mère : « I kept writing and writing and giving them all to him – just from transference ; I kept writing because he was approving »²³. Ce faisant, l'expérience poétique bouleverse radicalement le rapport non seulement de Sexton à elle-même mais aussi au monde car écrire devient un besoin vital dont la satisfaction entraîne l'abandon d'une identité sociale mortifère, celle d'une femme au foyer bourgeoise mariée à vingt ans, mère de deux enfants et vivant dans une banlieue américaine des années cinquante.

Ironiquement, c'est un objet emblématique de sa condition sociale qui amorce la redéfinition de soi : la télévision. Stimulée par l'évaluation positive du psychiatre, Sexton achète un poste pour suivre les programmes culturels et regarde un soir un cours sur le sonnet. De même que Lowell est séduit par la découverte des traits de constructions invisibles dans le tableau, par la mise à jour du travail de l'artiste en amont, Sexton est fascinée par l'élaboration formelle du sonnet. En décembre 1956, elle vit alors une expérience fondatrice qui, si l'on en croit la description qu'elle en fait, procède à la fois de l'identification et de l'initiation :

As Richards talked about [the sonnet's] structure of fourteen lines patterned by rhythms and rhymes, she scribbled the formula. “ I thought, well I could do that. So I went downstairs and wrote one. Interestingly, I called up my mother to read it to her – she suggested a better image, for one thing. I wrote one another day, and I took them to my doctor. [...] He said they were wonderful ”.²⁴

²² D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p.43.

²³ *Ibid.* p. 42.

²⁴ *Ibid.* p. 42. Sexton regarde l'émission en décembre 1956. Il s'agit probablement du cours d'introduction à la poésie adapté et enregistré pour la télévision par Richards. Diffusé sur une chaîne de Boston par le réseau de la National Educational Television, ce programme reprenait un cours dispensé à Harvard. Helen Vendler rapporte que, selon Richards, il existait deux copies de cet enregistrement : l'une a brûlé dans un incendie,

Tout d'abord, Sexton s'identifie à l'image émise par le poste, identification qui offre un parallèle avec l'interprétation lacanienne de l'expérience du miroir. La cohérence incarnée par le pédagogue et représentée par la forme qu'il enseigne, le sonnet, contraste avec le moi chaotique et la désintégration physique de Sexton suicidaire, rappelant l'opposition lacanienne entre image et corps morcelé. On retrouve aussi la recherche de reconnaissance auprès du parent : Sexton se tourne vers sa mère comme par réflexe, à la recherche de la confirmation du fait qu'elle est bien cette figure vue dans le poste de télévision²⁵. L'identification est source d'une jubilation engendrée selon un mode très voisin de celui que Lacan résume dans « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je » :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage [...] nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet²⁶.

Si l'une des conclusions que tire Lacan de son analyse du stade du miroir est l'ancrage du moi dans la fiction²⁷, de même, on peut avancer que pour Sexton, l'écriture s'enracine dans une fiction lorsqu'elle prend pour image spéculaire l'image, construite par la télévision, de cet autre qui écrit des formules poétiques. L'un des poèmes qu'elle rédige alors s'intitule « Something Woke Me ». Il est daté du 28 janvier 1957 :

Something woke me
 Something woke me in the night,
 Some lost and unremembered dream
 Boldly shook my sleeping sense
 Into a startled scream.

l'autre a été égarée. Voir H. Vendler, « I.A. Richards at Harvard », *Boston Review*, 6, 1981 ; <http://bostonreview.net/BR06.2/vendler.html>, page consultée le 3 novembre 2010.

²⁵ Voir J. Lacan, *Le Séminaire Livre X*, Paris, Seuil, 2004, p. 42 : « par ce mouvement de mutation de la tête qui se retourne vers l'adulte comme pour en appeler à son assentiment, puis revient vers l'image, il semble demander à celui qui le porte, et qui représente ici le grand Autre, d'entériner la valeur de cette image ».

²⁶ J. Lacan, *Ecrits I*, [1966], Paris, Seuil, 1999, p. 93.

²⁷ *Ibid.* p. 93 : « cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction ».

Across the night, a tiger's roar—
 Beyond the dark, a trumpet's blast.
 It was the thought of you that tore
 My sleep...and it has passed²⁸.

Ce poème montre comment Sexton cherche à reproduire la démarche de Richards. Le contexte est d'ailleurs similaire à celui de la découverte de l'art poétique sur l'écran de télévision : il s'agit d'un brusque réveil ayant lieu la nuit. Le poème n'est pas un sonnet mais il intègre l'expression lyrique d'une âme tourmentée dans une régularité prosodique exigeante. Ainsi le poème se compose-t-il de deux quatrains dominés par le tétramètre. Chaque strophe se clôt par un vers de trois pieds. Pour compléter l'exercice de style, le premier quatrain repose sur le rythme trochaïque tandis que le deuxième est porté par l'iambe. Cette variation est cohérente avec la structure dramatique du poème : la lourdeur du trochée accentue la violence du réveil tandis que la fluidité de l'iambe accompagne le voyage dans un onirique lui-même fugace. Le classicisme du poème témoigne de l'identification au poète perçu comme celui qui manie la forme. Par la suite, Sexton ne tarde pas à assouplir son écriture et à adopter une forme plus discrète. Dès 1958, année de ses premières publications, le changement est avéré, comme le montrent les poèmes publiés à l'automne de cette année-là dans la revue *Audience*²⁹. Dans *To Bedlam And Part Way Back*, le travail sur la prosodie apparaît visuellement dans le premier poème, intitulé « You, Doctor Martin », ou dans « Elizabeth Gone ». Les deux poèmes mettent en œuvre des schémas de rimes complexes³⁰.

Contrairement à l'enfant qui se retourne dans le stade du miroir, Sexton effectue un travail intermédiaire entre le moment de l'identification et la demande de reconnaissance. Le moment de l'écriture est celui du travail de reconstruction et d'appropriation de l'image ; c'est le temps de la confrontation avec l'image de l'autre en passe de devenir image de soi³¹.

²⁸ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 10 dossier 10..

²⁹ Voir « And That's The Way It Was », « Just Once », « Hutch », « The Exorcists », « The Bells », *Audience*, 5-4, Automne 1958, pp. 35-40.

³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 3 et p. 8.

³¹ L'image est à plus d'un titre au cœur de l'avènement de l'écriture poétique sextonienne : outre la prosodie, c'est d'abord l'image qui est présente dans son souvenir comme premier acte poétique. Cet attachement à l'image traverse toute la vie de Sexton qui affirme quatorze ans après avoir assisté au cours télévisé de

Ce temps est vécu par Sexton comme une initiation par laquelle elle s'approprie ou « assume » l'image, pour reprendre les termes de Lacan : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »³². L'initiation a d'abord lieu avec l'émission de télévision et le premier poème mais se prolonge à travers les rencontres avec d'autres auteurs et l'affirmation d'une identité de poète. Certes, regarder les programmes éducatifs fait partie pour Sexton d'une démarche d'initiation à l'art et en prêtant attention à l'environnement dans lequel se produit la rencontre avec l'écriture poétique, on relève des éléments contribuant à une atmosphère presque mystique : la nuit, dans la lumière blanche de la télévision, la formule du sonnet est donnée comme une formule magique à invoquer. Une fois initiée, Sexton a pour rites de passage le premier poème montré à la mère et au psychiatre puis la confrontation aux autres initiés avec la fréquentation d'un premier atelier d'écriture, celui de John Holmes : « The most important aspect of that class was that I felt I belonged somewhere »³³. On peut véritablement dire alors que Sexton entre en poésie. Cette deuxième étape est d'autant plus difficile que la névrose rend douloureux le contact avec les autres en-dehors de chez elle. L'initiation à l'écriture poétique redéfinit Sexton non seulement dans sa relation à sa propre identité mais aussi dans sa relation aux autres à travers le sentiment d'appartenance à un nouveau groupe: celui des poètes. Le bouleversement est si essentiel que Sexton en parle comme d'une renaissance voire d'une révolution et, joignant dans une lettre à sa mère ses premiers poèmes, elle écrit : « Here are some forty-odd pages of the first year of Anne Sexton, Poet »³⁴. L'expérience d'une négation absolue antérieure, celle du suicide, est effacée par une négation absolue du passé : par sa valeur performative, l'expression est représentative du rôle ontologique de l'écriture poétique pour Sexton, celui d'une redéfinition de soi totale. De poèmes en rencontres et en ateliers d'écriture, elle affirme ensuite une nouvelle identité sociale. Cette nouvelle appartenance et la provocation qu'elle représente eu égard à son ancien statut social sont résumés dans une lettre à Carolyn Kizer, rédactrice de *Poetry*

Richards : « Images are the heart of poetry. » Voir William Packard, « Craft Interview with Anne Sexton », *The Artist and her Critics*, dir. J.D. McClatchy, Bloomington, Indiana UP, 1978, p. 47.

³² J. Lacan, *Ecrits I*, p. 93. Les italiques sont de l'auteur.

³³ Barbara Kevles, « The Art of Poetry : Anne Sexton », *The Artist and her Critics*, dir. J.D. McClatchy, *op. cit.*, p. 7.

³⁴ Linda Gray Sexton, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, *op. cit.*, p. 31.

Northwest : « I am kind of a secret beatnik in the suburbs »³⁵. La citation reprend avec humour les termes de la redéfinition de soi : appartenance à un groupe d'initiés (« *secret* ») et rupture avec une identité marquée socialement (« *suburbs* ») au profit d'une autre identité (« *beatnik* »). La phrase souligne la marginalité ainsi engendrée et rappelle un des premiers masques poétiques empruntés par Sexton : celui de la sorcière³⁶. De la bourgeoise à la sorcière, la redéfinition de soi par l'expérience poétique est radicale. Elle passe par l'assimilation d'une image extérieure comme préalable à l'expression du réel intime.

2-Le poème autobiographique.

Témoignage sur le désarroi psychique et « confession désespérée ».

Si, comme l'indique Derrida, il y a dans tout témoignage la « possibilité » de la fiction, la fiction poétique renferme la possibilité du témoignage sur soi par inclusion de l'expérience vécue. C'est le sens des remarques de Berryman concernant *Life Studies* dans l'introduction de son article sur « Skunk Hour » :

Mr. Lowell's recent poems, many of them, are as personal, autobiographical, as his earlier poems were hieratic; and it is certain that we are not dealing here purely with invention and symbol. One thing critics not themselves writers of poetry occasionally forget is that poetry is composed by actual human beings, and tracts of it are very closely about them³⁷.

Berryman souligne un retour en force de l'autobiographique qui, pour Lowell, dépassera le cadre de *Life Studies*.

Selon Lejeune, le poème autobiographique remplit tous les critères de l'autobiographie sauf le caractère prosaïque et il définit ainsi l'autobiographie : « Définition :

³⁵ Linda Gray Sexton, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 71.

³⁶ Cette persona apparaît dès le premier recueil dans « Her Kind », un des plus célèbres poèmes de Sexton, celui avec lequel elle entamait toujours ses lectures publiques et qui énonce en ouverture : « I have gone out, a possessed witch, » (A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 15). La figure de la sorcière entretient un lien très étroit avec l'auteure qui compare souvent poésie et sorcellerie, ainsi qu'il sera analysé plus loin.

³⁷ John Berryman, « On Skunk Hour », *Robert Lowell*, dir. John Crick, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1974, p. 125.

Récit en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³⁸. Il ne précise pas si le poème autobiographique doit remplir individuellement ces critères ou si l'on peut nommer poème autobiographique le texte qui, à l'intérieur d'un recueil constitué d'autres poèmes autobiographiques, contribue à ce que l'on pourrait alors nommer la reconstitution, et non le récit, de la vie individuelle. C'est dans ce deuxième sens que les poèmes de *Life Studies* et *To Bedlam and Part Way Back* peuvent prétendre à la qualification de poèmes autobiographiques qui, hormis le genre, remplissent les critères cités par Lejeune dans la liste de ceux qu'il dresse pour définir l'autobiographie. Le poème autobiographique serait donc le poème « qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité ». Cette définition correspond à celle souvent proposée pour le poème confessionnel. Ainsi Doreski unit-il poème autobiographique et poème confessionnel dans une même définition : le poème « autobiographique ou confessionnel » est un poème qui se « rapproche de l'expérience »³⁹. Dans la biographie de Sexton, l'index précise : « Autobiographical poetry. See Confessional poetry »⁴⁰. Rosenthal souligne que la qualité littéraire et novatrice de *Life Studies* réside dans la transmutation de l'expérience personnelle en séquence poétique : « a beautifully articulated poetic sequence »⁴¹. Le mérite de *Life Studies* provient du lien entre histoire personnelle et mise au point d'une forme spécifiquement adaptée à l'expression de cette histoire. De même pour Bidart, c'est dans la représentation autobiographique de l'âme en formation que consiste la grandeur de la veine confessionnelle de *Life Studies* : « But there is an honorific meaning to the word confession, at least as old as Augustine's *Confessions* : the most earnest, serious recital of the events of one's life crucial in the making of the soul »⁴².

Le critère de l'autobiographie selon lequel l'œuvre autobiographique se focalise sur les événements jouant un rôle-clé dans la construction du « je » est principalement rempli grâce à la représentation de la folie des locuteurs. Le lien génétique et thématique étroit entre *Life Studies* et la folie amène à considérer la folie comme la clé de voûte de l'espace autobiographique ouvert par *Life Studies*. De même, la référence centrale à Bedlam dans le

³⁸ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 14.

³⁹ W. Doreski, *The Years of Our Friendship : Robert Lowell and Allen Tate*, op. cit., p. 10.

⁴⁰ D.W. Middlebrook, *Anne Sexton : A Biography*, op. cit., p. 476.

⁴¹ M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

⁴² *Ibid.*

titre du premier recueil de Sexton situe le texte poétique dans une relation privilégiée avec l'expérience de la folie, ce qui est confirmé dès les premiers poèmes du recueil. Par leur focalisation sur le désordre psychique, les œuvres sont dans la lignée de *La Confession d'un Enfant du Siècle* dont le premier chapitre précise qu'elle ne porte pas sur toute la vie du narrateur mais sur les années qui concourent à l'émergence de sa « maladie morale abominable »⁴³. Le narrateur de *La Confession d'un Enfant du Siècle* n'entame pas une autobiographie mais initie un pacte autobiographique concernant « une partie » et « un aspect de sa vie ».

Or, selon Lejeune, la publication d'une autobiographie fait basculer toute l'œuvre, y compris antérieure, dans un « espace autobiographique »⁴⁴. De la même façon, la dimension autobiographique de l'écriture du désarroi mental dans *Life Studies* et dans *To Bedlam and Part Way Back* déclenche une mise en perspective de la représentation autobiographique de la folie avec sa représentation dans le reste des œuvres. Les œuvres poétiques de Lowell et Sexton sont sous-tendues jusqu'à leur terme par la représentation de symptômes psychiques démesurés, illustrant ainsi l'affirmation de Steven Gould Axelrod à propos de *Life Studies*: « The emphasis is [...] on the extreme experience or psychological state »⁴⁵. Cette affirmation rejoint la définition freudienne de la perception de la maladie psychique comme « formation exagérée de symptômes »⁴⁶. Les trajectoires des locuteurs épousent les figures de la souffrance psychique avec des modulations différentes d'une œuvre à l'autre. Chez Lowell se développe une représentation bipolaire. Chez Sexton, ce sont les figures de la conversion hystérique qui sont les plus frappantes.

La bipolarité dans l'œuvre de Lowell.

Dans l'œuvre de Lowell, le désarroi mental est l'alternance de deux démesures : d'une part, celle de la crise maniaque incarnée par les personnages délirants

⁴³ Alfred de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

⁴⁴ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 23 et p. 41.

⁴⁵ Steven G. Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 113.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1965, p. 337.

mégalo-maniaques ; d'autre part, celle de la dépression. L'alternance de l'accès tyrannique et de la dépression qui caractérise le locuteur dans les poèmes offre une représentation de la bipolarité faisant écho aux descriptions de l'auteur. A partir de 1949, Lowell est diagnostiqué comme souffrant de ce qui se nomme alors folie maniaco-dépressive. Il adhère au diagnostic et donne par la suite à plusieurs reprises des descriptions précises des crises psychotiques dont il est victime. En 1950, il évoque l'acuité des symptômes : « my extreme troubles »⁴⁷. Il décrit plus précisément sa folie en 1951 : « a certain sort of fierceness, violence, madness [and] enthusiasm », puis en 1952 : « the three stages of exuberance, confusion and depression »⁴⁸. Lowell souligne le schéma d'une phase maniaque suivie d'une crise puis d'une phase dépressive et décrit ce que l'on qualifie aujourd'hui de bipolarité :

Le terme de folie maniaco-dépressive apparaît pour la première fois avec E. Kraepelin pour désigner une maladie mentale d'évolution chronique caractérisée par la survenue périodique d'épisodes mélancoliques et/ou maniaques[...]. K. Léonard[...] propose de distinguer les unipolaires dépressifs des bipolaires sur la base de la présence ou de l'absence d'états maniaques dans le cours évolutif de la maladie⁴⁹.

Les représentations de la folie maniaque dans l'œuvre sont très fréquentes. Le terme « mania » et ses dérivés figurent dans plusieurs poèmes, dont « Mania », « Mania in Buenos Aires 1962 » et une section de « Circles » intitulée « Sound Mind, Sound Body »⁵⁰. Dans ce dernier texte, la circularité des épisodes maniaco-dépressifs est abordée sur le mode de la rétrospection autobiographique⁵¹. Le locuteur reconnaît parfois ironiquement ses excès, comme dans la métaphore mythologique de « Memories of West Street and Lepke » : « I was a fire-breathing Catholic C.O. »⁵². Le vers doit être rapproché de lettres de Jean Stafford dans lesquelles elle s'inquiète de la folie religieuse qui s'empare de Lowell⁵³. En 1949, Lowell a ainsi un accès de folie avec un délire de purification religieuse et politique. Dans

⁴⁷ P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 190.

⁴⁸ *Ibid.* p. 203 et p. 219.

⁴⁹ Roland Doron et Françoise Parot, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

⁵⁰ R. Lowell, *Notebook*, op. cit. pp. 148-150 et p. 216.

⁵¹ Le trouble bipolaire était anciennement nommé « folie circulaire » (M.L. Bourgeois, *Manie et Dépression*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 10).

⁵² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 187.

⁵³ En 1941, Stafford emploie l'expression « fire-breathing righteousness » dans une lettre à James Robert Hightower (P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 93). En 1943, elle décrit ainsi Lowell à Peter Taylor : « so fanatical, so insanely illogical that our conversations and his letters could be written into a case history of religious mania » (P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 113).

« Memories of West Street and Lepke », folie, religion et politique se retrouvent associés dans l'adjectif « manic ». Celui-ci qualifie la formulation par l'objecteur de conscience du refus de combattre, lequel apparaît comme un acte de folie politique effectué sous la pression de la folie religieuse.

L'autre face du désarroi psychique dans l'œuvre de Lowell est la représentation d'une dépression aigüe affectant d'une façon tout aussi redoutable le locuteur. Certains poèmes expriment la succession d'une phase dépressive puis d'une phase maniaque. C'est le cas du très explicite « Symptoms » dans *The Dolphin*: « lowered good humor, then an ominous/rise of irritable enthusiasm... »⁵⁴. Selon Paul Schwaber, *Notebook* est un échec parce qu'il a pour sujet la dépression, alors même que le recueil accorde une large place aux thèmes politiques⁵⁵. Sans souscrire à cette condamnation, on peut toutefois souligner la tendance des figures publiques représentées à passer de la toute puissance à l'anéantissement. La répétition de ces mouvements de chute duplique la descente du locuteur dans le désarroi psychique dans d'autres poèmes.

C'est fréquemment la dépression qui succède à la phase maniaque. A l'identification mégalomaniacale au tyran s'oppose la dépréciation mortifère dans « Home After Three Months Away »:

Recuperating, I neither spin nor toil.

[...]

I keep no rank nor station.

Cured, I am frizzled, stale and small⁵⁶.

Dans ces vers, la phase maniaque apparaît comme ce qui est nié : elle est activité cérébrale débridée associée au rang social, ce qui fait écho à la figure du tyran souvent utilisée pour incarner l'accès maniaque. Par contraste, le locuteur qui se perçoit négativement souligne son sentiment d'abaissement et de perte totale de vitalité. La guérison semble s'appliquer à la manie mais elle engendre la dépression, comme le suggère la position de pivot de « cured » et la connotation de « frizzled » qui évoque l'électrothérapie. Les héros eux-mêmes connaissent la décadence après la gloire. Ainsi le Ulysse de « Ulysses and Circe »

⁵⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 648.

⁵⁵ Paul Schwaber, « Robert Lowell in Mid-career », *Western Humanities Review*, 25: 348-354, 1971.

⁵⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 185-186.

apparaît-il dans *Day By Day* comme le négatif d'Achille. Son univers est celui d'une sombre souffrance : « an ache of the mind,/ the twilight of early morning ». Son héroïsme lumineux l'a épuisé : « I found my exhaustion/ the light of the world ». Vidé de son contenu héroïque, Ulysse est désabusé et a perdu toute appétence : « He dislikes everything/ in his impoverished life of myth ». Finalement, son héroïsme passé se transforme en handicap, comme les ailes de l'albatros : « He is oversize »⁵⁷. Ces accents baudelairiens sont une des facettes récurrentes de la représentation de la dépression chez Lowell. On en trouve la quintessence dans *Imitations*. Trois ans plus tard, *For the Union Dead* semble poursuivre une séquence dans laquelle domine une poétique de la dépression. L'œuvre met en avant un locuteur dont la vision, meurtrie comme lui-même, est désespérée et proche de celle des locuteurs des poèmes traduits. La souffrance oculaire devient synecdoque par le biais de l'équivalence « eye »-« I »⁵⁸. Elle est ainsi caractéristique du locuteur qui est lui-même dans un rapport métonymique avec le monde : tout comme lui, le monde a atteint un point de rupture, incapable de faire jaillir la moindre étincelle de vie : « Nothing catches fire »⁵⁹. L'écriture de la dépression culmine finalement dans l'évocation de l'état suicidaire, trait commun aux œuvres de Lowell et de Sexton qui sera analysé plus loin.

L'hystérie dans l'œuvre de Sexton.

L'analyse de l'expérience fondatrice montre clairement que chez Sexton l'écriture de soi est liée à l'avènement d'une instance auctoriale mixte dès sa création, du fait de l'identification de l'auteure à la représentation de l'Auteur qu'est Richards ce soir-là. Toutefois, c'est dans l'expérience de ses propres difficultés psychiques que Sexton puise ensuite l'inspiration, ce dont témoigne le titre du premier recueil. Dans cette perspective, le positionnement par rapport à une tradition littéraire telle que l'entend Eliot a peu de sens pour elle car, contrairement aux grandes figures de la poésie américaine de l'époque, elle

⁵⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 713-719.

⁵⁸ Voir par exemple : « Yet sometimes I catch my vague mind/ circling with a glazed eye » dans « Returning » (R. Lowell, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 347). Voir aussi « Eye and Tooth » et « Myopia: a Night » (R. Lowell, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 334 et p. 345).

⁵⁹ R. Lowell, « The Public Garden », *Collected Poems, op. cit.*, p. 341.

n'a guère de culture littéraire lorsqu'elle se met à écrire. Quant au psychiatre, si ce qui importe pour lui au départ est l'écriture en soi et pour soi plus que l'écriture de soi, il suggère néanmoins rapidement l'utilisation autobiographique de l'expérience de la thérapie. La mise en forme poétique de symptômes démesurés est aussi une caractéristique majeure de l'œuvre de Sexton et elle semble largement inspirée de la symptomatologie psychanalytique. La représentation la plus frappante est celle qui montre la locutrice en proie à des phénomènes de paralysie impromptus rappelant les crises de conversion hystérique étudiées par Sigmund Freud⁶⁰. Comme le souligne Gisèle Harrus-Révidi, il est impossible de définir l'hystérie⁶¹. Il convient plutôt de parler de comportements hystériques ou de syndromes hystériques. Parmi ceux-ci, le syndrome de conversion occupe une place importante dans la confession de la folie chez Sexton. On peut le définir ainsi :

La conversion consiste en un mécanisme psychologique par lequel un ensemble d'idées, de désirs, d'affects est transformé en un symptôme corporel. Elle se manifeste surtout par des comportements présentant l'apparence d'infirmités physiques (paralysie, anesthésie, aphonie)⁶².

De même que Lowell fait personnellement l'expérience de la bipolarité, pour Martin Orne, le principal thérapeute de Sexton, celle-ci est hystérique : « she was hysteric in the classic sense [...] She experienced profound dissociation »⁶³. Sexton est en effet elle-même victime de pertes de conscience, en particulier chez son psychiatre qui dit à leur propos : « It is difficult to describe the profound inability to respond that marked these states of dissociation, which she called trances »⁶⁴. Dans une lettre, Sexton décrit les premières occurrences de conversion :

And analysis goes poorly. I think the guy thinks I'm psychotic. Or something... I have this crazy new symptom (he calls it a symptom) where I pass out, black out actually... and sometimes stay out for 24 hrs. Once crossing the street in Boston during a snow storm,

⁶⁰ S. Freud, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp. 7-20.

⁶¹ Gisèle Harrus-Révidi, *Qu'est-ce que l'hystérie ?*, Paris, Payot & Rivages, p. 11 et p.13.

⁶² R. Doron et F. Parot, *Dictionnaire de Psychologie*, op. cit., p. 355.

⁶³ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p.39. Par « classic », il est probable que Martin Orne fasse référence à l'approche freudienne. En 1952, le terme « hystérie » disparaît du *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* au profit du terme « conversion ». En 1980, l'existence d'une unique pathologie est remise en cause au profit d'un ensemble de syndromes parmi lesquels figure la conversion (G. Harrus-Révidi, *Qu'est-ce que l'hystérie ?*, op. cit., pp. 8-10).

⁶⁴ D.W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p.44.

they found me in the gutter (GUTTER)—out—for 18 hours and so forth. No physical reason. A hysterical type of thing I guess. Tho once, half-waking up in a strange hospital I heard the nurse say « looks catatonic to me »... all quite frightening. And by the way, don't mention this to anyone...with most people, I prefer that they think of me as normal or as normal as possible... and even you, my dear, I won't continue with all this as it's very discouraging. And I am very discouraged about it⁶⁵.

L'œuvre de Sexton offre des locutrices conformes à cette définition de la conversion. Dans *Live or Die*, le poème « Flee on Your Donkey » repose sur une thématique de l'hospitalisation et fait explicitement référence à deux de ces épisodes : une expérience de transe – « in trance » – et un évanouissement de huit heures – « the old-fashioned swoon »⁶⁶. Ces expériences sont très violentes et souvent assimilées à la mort, « the small death », mentionnée par ailleurs dans « Love Song »⁶⁷. Dans *The Book of Folly*, la troisième partie du poème « Angels of the Love Affair » a pour sujet la crise hystérique :

Angel of flight and sleigh bells, do you know paralysis,
That ether house where your arms and legs are cement?
You are still as a yardstick. You have a doll's kiss.
The brain whirls in a fit [...] ⁶⁸.

S'adressant à l'ange protecteur du mouvement et symbole de légèreté, la locutrice souligne le figement et la lourdeur connotés de mort dans « ether », « cement » et « still ». Ce contraste présente la crise comme une version physique du spleen relevé chez Lowell. De plus, métaphores et comparaison opèrent une réification morbide contrastant avec la violence de l'activité cérébrale, laquelle semble mettre en œuvre le « mécanisme psychologique » présent dans la définition de la crise hystérique.

⁶⁵ Lettre à W.D. Snodgrass datée du 1^{er} février 1959, *ibid.*, p. 51.

⁶⁶ Anne Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 97-105.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁶⁸ Anne Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 333-334.

B-Poésie autobiographique et confession littéraire : le poème entre la vie et la vérité.

1-Confession et « demi-confession », entre roman et poésie.

Par leur représentation du désordre mental, les poèmes de Lowell et Sexton livrent une intimité douloureuse et côtoient l'autobiographie sur le mode de ce que Zambrano nomme la confession « désespérée »⁶⁹. Mais cela suffit-il à les affilier à la confession littéraire ? Comme d'autres avant lui, Bidart est incomplet dans sa définition de la veine confessionnelle car il ne prend pas en compte le rapport à la vérité. Or Zambrano souligne à juste titre que la confession littéraire repose sur une problématisation du rapport entre le vécu et la vérité. Tel est le cas dans les *Confessions* de saint Augustin, d'ailleurs citées par Bidart en exemple de la tradition confessionnelle dont s'inspire Lowell. Les poèmes de Sexton et Lowell ne s'apparentent-ils pas plutôt à ce que Zambrano qualifie de « littérature de demi-confession »⁷⁰ ?

Le poème autobiographique est un paradoxe car il renferme un conflit entre deux rapports à la vérité. D'une part, il est « engagement de dire la vérité sur soi »⁷¹. Cette expression suppose qu'une vérité préexistante au texte lui fournit son référentiel, selon le « pacte référentiel » de l'autobiographie défini par Lejeune⁷². C'est ce que Lacan nomme les « fournitures de l'existence »⁷³. Ainsi, chez Lowell et Sexton, la folie et ses symptômes existent avant l'écriture de la folie et le poème ne crée pas la folie. Le pacte autobiographique « s'oppose au pacte de fiction » et l'autobiographie dévoile la vie comme étant la vérité : « Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité »⁷⁴.

⁶⁹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 98.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁷¹ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p.31.

⁷² P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 36.

⁷³ J. Lacan, *Ecrits II*, op. cit., p. 220.

⁷⁴ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 31.

D'autre part, en tant que poème, le poème autobiographique est l'acte poétique par excellence d'un auteur unique. Il initie une vérité propre qui relève de l'« opération poétique » désignée par Lacan et pourrait alors s'appeler « vérité de soi ». La vérité du fou n'existe que par l'expression unique dans le poème d'une expérience unique de la folie. Par l'expression de cette « vérité de soi », le poème surmonte la fictionnalité de la forme : le genre poétique n'est plus celui qui manifeste le plus haut degré de fiction mais il est au contraire le seul capable de dire la vérité. La recherche de cette vérité poétique est ce que Zambrano assimile à la recherche de vérité dans la confession littéraire, une vérité non contingente, contrairement à la vérité « sur soi » : « Dans un poème accompli, dans sa parfaite unité, nous trouvons ce qu'il y a de plus proche du temps pur, qui est ce que recherche celui qui écrit la Confession »⁷⁵. En effet, la confession littéraire dissocie le vécu et la vérité. Elle repose sur le postulat d'un conflit entre vie et vérité que l'œuvre tente de dépasser. Comme le recouvre la notion de *Dichtung* dans l'analyse de Lacan, le poétique n'est pas le propre du genre poétique. Cependant, Zambrano souligne que, parmi les genres littéraires, le roman est celui qui est le plus proche de la vie, tandis que la poésie est le genre qui entretient un lien avec la vérité plus qu'avec la vie. Selon Zambrano, il y a donc deux façons d'envisager la relation entre poésie et confession littéraire. Soit la poésie se rapproche de l'évocation de la vie propre au roman, soit la poésie tend vers la confession dans le travail sur les mots comme recherche de la vérité. C'est la première modalité que Zambrano nomme la « demi-confession »⁷⁶.

Cette façon d'envisager la relation entre poésie et confession littéraire est l'évolution romantique ayant pour origine les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. C'est une confession se rapprochant de la représentation de la vie qui est le propre du genre romanesque, ainsi que le souligne Ian Watt dans *The Rise of the Novel* : « the majority of readers in the last two hundred years have found in the novel the literary form which most closely satisfies their wishes for a close correspondence between life and art »⁷⁷. Watt remarque d'ailleurs que le roman naissant au dix-huitième siècle s'inspire des mémoires autobiographiques pour ce qui est de sa narration, soulignant ainsi le lien éventuel entre le

⁷⁵ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 32.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁷ I. Watt, *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus, 1957, pp. 32-33.

roman et une œuvre comme les *Confessions* de Rousseau. Watt définit la convention romanesque :

The novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions, details which are presented through a more largely referential use of language than is common in other literary forms⁷⁸.

L'ensemble des spécificités du genre romanesque nées au dix-huitième siècle constitue ce que Watt nomme « réalisme formel », au fondement duquel se trouve la particularisation des personnages et des situations : « The narrative method whereby the novel embodies this circumstantial view of life may be called its formal realism »⁷⁹. Ainsi, le roman inscrit les individus dans la temporalité : « the exploration of the personality as it is defined in the interpenetration of its past and present self-awareness »⁸⁰. Cette focalisation sur le rapport au temps est une distinction majeure entre le roman et les genres précédents :

There are important differences in the degree to which different literary forms imitate reality ; and the formal realism of the novel allows a more immediate imitation of individual experience set in its temporal and spatial environment than do other literary forms⁸¹.

Ce que Zambrano nomme la « littérature de demi-confession » fait précisément se rejoindre la poésie et le roman par l'intermédiaire du rapport au temps car elle s'attarde sur les circonstances de la vie. Dans cette écriture qui représente la vie sans en faire un moyen d'accéder à la vérité, la relation au temps est centrale et hypothèque la recherche de la vérité, ce « temps pur » qui est hors du temps :

Naît alors la vie romanesque, le « vivre » littéraire. La vie qui trouve son objet dans l'expression d'elle-même[...]. Rapidement se formera ce doux filtre de la littérature de demi-confession, poésie fictionnalisée, poésie romanesque, historicisée, où la vie

⁷⁸ I. Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit., p. 32.

⁷⁹ *Ibid.* p. 32.

⁸⁰ *Ibid.* p. 21.

⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

secrète du cœur s'offre pour être bue, consommée avec une avidité toujours plus grande⁸².

La « littérature de demi-confession » partage avec le roman une représentation de la vie plutôt que la recherche du contact avec la vérité. Elle repose sur l'autobiographique et met l'accent sur l'expression de la vie intime, de l'expérience, mais manque la recherche du temps pur, du contact avec la vérité. C'est d'elle que se rapproche l'œuvre poétique de Lowell à partir de *Life Studies*.

2-Lowell et l'écriture poétique de la vie à partir du récit.

Contrairement à la confession, la démarche simplement autobiographique ne s'attarde pas à distinguer entre les concepts de vie et de vérité. Ainsi Lejeune fait-il un usage flou des termes, mentionnant le récit de la vie « dans un esprit de vérité »⁸³. Cette imprécision convient à la démarche de Lowell car ce-dernier semble employer indifféremment les termes « life », « experience » et « truth » lorsqu'il évoque l'écriture de *Life Studies* dans des lettres ou dans des entretiens, en particulier en rapport avec l'usage de la prose référentielle biographique ou autobiographique. Dans une lettre datée d'avril 1955, il affiche les prétensions de l'historien à montrer le vrai : « the reader must always be forced to say, "This is tops, but even if it weren't it's true." »⁸⁴. A propos d'un poème de *Life Studies*, il écrit à Robert Frost en juillet 1958 : « I meant the poem on my Father to be all pathos and sympathy, a true recapture of the true man or part of him »⁸⁵. Un mois plus tard, sa recherche poétique semble focalisée sur la représentation de l'« expérience » : « Also I found reading aloud that I wanted more humor, more immediate clarity, fewer symbols,

⁸² M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p.88.

⁸³ Voir *infra* Partie I Chapitre 1.

⁸⁴ R. Lowell, lettre à Peter Taylor du 11 avril 1955, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 245.

⁸⁵ R. Lowell, lettre à Robert Frost du 3 juillet 1958, *Ibid.*, p. 325. Il s'agit probablement d'une référence à « Commander Lowell », l'un des trois poèmes consacrés au père de l'auteur dans *Life Studies*. Le « pathétique » et la « compassion » se retrouvent toutefois dans « Terminal Days at Beverly Farm » et « Father's Bedroom » (*Collected Poems*, op. cit., pp. 172-177).

more of the good prose writer's realistic direct glance. Then so much of my direct experience seemed ruled out »⁸⁶. Enfin, dans l'entretien avec Seidel, il considère l'autobiographique romanesque comme expression de la vie : « on the whole prose is less cut off from life than poetry is »⁸⁷. La citation met en exergue la principale orientation choisie par Lowell pour amener son écriture vers l'expression du vécu : s'inspirer du genre romanesque. Le poète fait évoluer son écriture en s'inspirant d'une conception du récit de fiction très proche du réalisme romanesque dont Watt dresse les grandes caractéristiques dans *The Rise of the Novel*. L'ouvrage est d'ailleurs publié en 1957, c'est-à-dire au moment où Lowell travaille à la rédaction de *Life Studies*. De plus, par sa recherche d'une expression poétique de l'expérience personnelle conjointement à l'adoption du vers libre, *Life Studies* constitue pour Lowell un retour vers Williams.

Le défi formel que représente l'expression de la vie personnelle fait irruption chez Lowell et ne le quittera plus. Toute son œuvre à partir de *Life Studies* atteste du retour incessant d'une réflexion sur la forme poétique dans son rapport à l'expérience personnelle. La mise en équation de la vie et de l'œuvre devient un thème central, ainsi que le résume ce vers de « The Literary Life, a Scrapbook » dans *Notebook* : « My photo : I before I was I, or a book ». Mieux que la photographie, c'est l'écriture qui définit le locuteur. Le poème jette ensuite un regard ironique et amusé sur les débuts artistiques de Lowell et évoque l'aliénation suscitée par sa relation à l'écriture :

I rest on a tree, and try to sharpen bromides
to serve the great, the great God, the New Critic,
who loves the writing better than we ourselves...⁸⁸

Le poème effectue un parallèle entre la dévotion religieuse et l'écriture. Le personnage du critique synthétise les idéaux artistiques et religieux en les plaçant en position d'équivalence par apposition. C'est pour mieux les dénoncer, comme l'annonce la référence provocatrice au déchet dans le titre. La soumission au dieu de la forme est juxtaposée à un objet symbolisant une écriture informe et informelle. Comme dans les propos de Lowell cités plus haut, le poème stigmatise le divorce entre l'écriture et une expérience dévalorisée.

⁸⁶ R. Lowell, lettre à R.W. Flint du 7 août 1958, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 325.

⁸⁷ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit.

⁸⁸ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 86.

L'écriture est ressentie comme une aliénation dont il s'agit de se libérer et Lowell écrit à Pound : « Still after twenty years of writing in harness, it's not suicidal to cut loose a bit »⁸⁹.

Dans sa jeunesse, Lowell a écrit des poèmes imagistes à la manière de Williams qu'il admire. Il en fait état dans l'entretien avec Seidel : « I was trying to write like William Carlos Williams, very simple, free verse, imagistic poems. I had a little group I was very proud of which was set up in galleys; when I left Harvard it was turned down »⁹⁰. Lowell se réfère à l'époque où il est parti pour le sud rejoindre Tate. Le changement de vie correspond à une évolution artistique, à travers l'apprentissage du formalisme. Des années plus tard, dans une lettre à Williams datée de 1957, le moment est venu pour Lowell d'affirmer sa prise de recul par rapport à Tate. Elle est liée à la pratique du vers libre :

At forty I've written my first unmeasured verse. It seems to ask for a tremendous fire, if it is to come off at all. I've only tried it in a few of these poems, those that are most personal. It's great to have no hurdle of rhyme and scansion between yourself and what you want to say most forcibly. I think even the best of us have much more trouble than we like [to] admit getting our rhymed and metrical verse to even make clear sense. Look at the trouble Allen Tate has, and he's surely one of the most passionate and practiced poets alive⁹¹.

Lowell cherche un style qui intègre à la fois les caractéristiques d'authenticité du roman définies par Watt et l'« élégante concentration » qu'il attribue au style plus ancien⁹². Pour Lowell, Williams incarne cette perfection, c'est-à-dire un poète en prise avec le réel et dont le génie poétique est indissociable de la capacité de son écriture à se nourrir du monde qui l'entoure :

⁸⁹ R. Lowell, lettre à Ezra Pound du 8 novembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 303.

⁹⁰ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit. Concernant les poèmes auxquels se réfère Lowell, voir Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 2046. L'un des poèmes s'intitule « After W.C. Williams ».

⁹¹ R. Lowell, lettre à W. C. Williams du 3 décembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 307. L'opinion de Tate sur les poèmes de *Life Studies* revêt une grande importance pour Lowell et Tate émet des réserves qui montrent précisément son attachement à la rigueur formelle. A propos de ces poèmes, Tate écrit à Lowell le 31 janvier 1958 : « You » have certainly reached the age when this is likely to happen. Nord id I think the poems *all* bad. It seemed to me that the personal poems were a little morbid, private and unorganized; and I was not put off because they were not like your old work; rather because they lacked the concentration and power, lacking as they seemed to lack, the highly formalistic organization of the old ». Voir I. Hamilton, *Robert Lowell: a Biography*, New York, Random House, 1982, p. 242.

⁹² Voir I. Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit. p. 30 : « It would appear, then, that the function of language is much more largely referential in the novel than in other literary forms; that the genre itself works by exhaustive presentation rather than by elegant concentration ».

I think being a doctor made you as a writer, and that [the] freedom for full artistic concentration and perfection would have taken away far more than it would have brought you. Your best work couldn't be more perfect and it has that lifeblood of the arts, the real world. Well, we all get it in our different ways, according to our calling[...]. I've been experimenting with mixing loose and free meters with strict in order to get the accuracy, naturalness, and multiplicity of prose[...].⁹³

Là encore, les termes choisis par Lowell pour qualifier la prose sont proches de ceux qu'emploie Watt dans sa définition du style romanesque. La vie que Lowell veut alors représenter avec authenticité est la sienne et c'est dans cette perspective autobiographique qu'il est en quête d'une nouvelle façon d'écrire des poèmes.

En réalité, le passage par la prose autobiographique est l'aboutissement d'un cheminement entamé dès le début de l'œuvre poétique de Lowell. C'est ce que montre son utilisation de la rime plate, première tentative pour se rapprocher de la prose :

I wanted something as fluid as prose ; you wouldn't notice the form, yet looking back you'd find that great obstacles had been climbed. And the couplet is pleasant in this way—once you've got your two lines to rhyme, then that's done and you can go on to the next. You're not stuck with the whole stanza to round out and build to a climax. A couplet can be a couplet or can be split and left as one line, or it can go on for a hundred lines; any sort of compression or expansion is possible. And that's not so in a stanza. I think a couplet's much less lyrical than a stanza, closer to prose⁹⁴.

La rime plate est utilisée quasiment à l'exclusion de toute autre dans plusieurs poèmes de *Lord Weary's Castle*, tels « The Drunken Fisherman »⁹⁵. Le poème joue sur la relation entre syntaxe et prosodie. Souvent, un groupe de deux vers correspond à la juxtaposition de deux entités syntaxiques, l'ensemble des vers constituant une unité plus grande. C'est le cas dans les passages clés, tel le début :

Wallowing in this bloody sty,
I cast for fish that pleased the eye

⁹³ R. Lowell, lettre à William Carlos Williams du 30 septembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 293.

⁹⁴ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit. Dans le carnet de jeunesse conservé au Harry Ransom Humanities Research Center figurent des annotations de Lowell à propos de Dryden. Parmi celles-ci on peut lire « couplet organization » et « narrative logic » (*The Robert Lowell Papers*, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, University of Texas).

⁹⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 34-35.

Le rebondissement que constitue la rébellion du pêcheur à la fin du poème répond à la même cohérence entre syntaxe et prosodie :

Is there no way to cast my hook
Out of this dynamited hook?

Par la suite, même la rime plate est trop « rhétorique » pour Lowell : « That regularity just seemed to ruin the honesty of sentiment, and became rhetorical ; it said, 'I'm a poem '— though it was a great help when I was revising having this original skeleton »⁹⁶. Lowell garde la rime plate en filigrane mais elle entrave la production par le texte de cet « air de totale authenticité »⁹⁷ propre au roman que Lowell nomme ici « honnêteté ». Son effacement annonce le passage à la prose.

A la fin des années cinquante, lorsqu'il se tourne vers le récit, Lowell a pour projet de rédiger son autobiographie et sollicite Robert Giroux pour signer un contrat. Le projet n'aboutit pas. Un « fragment autobiographique » est toutefois inclus dans *Life Studies* : c'est « 91, Revere Street ». Plus tard, lorsque Seidel lui demande s'il avait l'intention de traiter les sujets de *Life Studies* en prose, Lowell répond : « Oui »⁹⁸. Ainsi, *Life Studies* montre à la fois l'attachement de Lowell au genre poétique vers lequel il revient finalement et comment la poésie se rapproche de la vie en côtoyant le récit autobiographique. Cela explique pourquoi Lowell tient à ce que « 91, Revere Street » figure dans le recueil. Au fil des éditions, le récit est complètement intégré et figure en deuxième partie de l'ouvrage comptant au total quatre mouvements. Lowell écrit dans une lettre datée de 1957 et rédigée pendant qu'il écrit les poèmes : « All poetry, but much loosened up from the toil of writing the prose of my autobiography »⁹⁹. Cherchant à inclure plus de référentiel dans son écriture poétique, Lowell se tourne vers la prose et, de son propre aveu, s'inspire du réalisme romanesque. Il souhaite inclure dans ses poèmes l'épaisseur humaine des récits d'un Tolstoï : « So one thing is to get into poetry that kind of human richness in rather simple descriptive language »¹⁰⁰.

La pratique du récit autobiographique ne date pas de l'hospitalisation de 1954. Elle est bien antérieure. En effet, on dispose grâce au dossier médical de Lowell conservé par

⁹⁶ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

⁹⁷ I. Watt, *The Rise of the Novel*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

⁹⁹ R. Lowell, lettre à J. F. Powers du 13 novembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 305.

¹⁰⁰ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

Merrill Moore de compte rendus autobiographiques rédigés par Lowell dans les années trente à la demande de Moore¹⁰¹. Mais seuls les récits des années cinquante appartiennent à l'autobiographie comme genre. Dans ces écrits autobiographiques, Lowell situe la rupture avec le vers rimé lors d'un séjour à l'hôpital en 1956, après un épisode maniaque. Une version non publiée du récit de Lowell concernant ce moment clé de l'avènement de son nouveau style permet d'assister à la rupture formelle :

I sat looking out of my bedroom window at the Clinic, and once more began to type at a poem, my substitute for the regulation Occupational therapy requirement. I wrote :

I was already half-way through my life,
When I woke up from Mother on the back
Of the Hill in Boston, to a sky-line of Life

Insurance buildings, still in blue-print.

Than[sic] the labor, cynicism, and maturity of writing in meter became horrible. I began to write rapidly in prose and in the style of a child.

...name, Bobby Lowell. I was all of three and a half. My new formal grey shorts had been worn for all of three minutes.[...] I scratched destructively with a scrubbed finger-nail at the blue anchors on my white sailor blouse[...]¹⁰².

C'est la rupture avec une certaine naïveté et avec l'expérience que Lowell ne supporte plus, ce qu'il explique quelques années plus tard en dénonçant l'alexandrinisme dans lequel risque de tomber le poète trop occupé à ciseler la forme :

But it seems to me we've gotten into a sort of Alexandrian age. Poets of my generation and particularly younger ones have gotten terribly proficient at these forms. They write a very musical, difficult poem with tremendous skill, perhaps there's never been such skill. Yet the writing seems divorced from culture somehow. It's become too much something specialized that can't handle much experience. It's become a craft, purely a

¹⁰¹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 19.

¹⁰² Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 2230.

craft, and there must be some breakthrough back into life. Prose is in many ways better off than poetry[...]. I couldn't get my experience into tight metrical forms¹⁰³.

Lowell effectue à nouveau un lien entre la vie et la prose, qu'il oppose au maniérisme de la poésie. Ses remarques sont proches de celles de Watt concernant la naissance du roman comme expression de l'individualité particulière par opposition aux genres représentant la réalité à travers des « universaux »¹⁰⁴. Selon Watt, la valeur de l'artiste avant le dix-huitième siècle se mesure à la virtuosité formelle avec laquelle il traite de sujets prédéfinis et universels et non à l'originalité avec laquelle il représente la réalité. Or, à l'époque de leur collaboration, Lowell et Tate apprécient particulièrement les poètes du seizième et du dix-septième siècle, notamment les poètes métaphysiques¹⁰⁵. Semblable au romancier qui contrevient aux normes artistiques antérieures, Lowell veut prendre le contrepied de la poésie extrêmement travaillée de ses débuts grâce au prosaïque¹⁰⁶. Il cherche la spontanéité du diariste, loin des « hautes échasses du mètre » représentées par le passage en vers dans la prose autobiographique citée ci-dessus. Après le paratactique de l'acte fondateur du changement de style, la syntaxe s'étire et le traitement de la dernière phrase citée est emblématique de l'itinéraire formel de Lowell. En effet, la phrase pourrait faire figure de métaphore illustrant l'évolution formelle de Lowell, c'est-à-dire l'attaque portée par le prosaïque contre la forme pure et ciselée. La forme, obstacle à contempler, est devenu obstacle à surmonter car elle désigne de façon trop évidente le texte comme fiction. Lowell opère un changement de statut de l'objet artistique en renversant le rapport entre fiction et dévoilement de soi. La visibilité du travail sur la forme s'éclipse pour laisser paraître l'enracinement du poème dans l'expérience vécue. « I felt that the meter plastered

¹⁰³ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

¹⁰⁴ L'ouvrage de Watt est publié en 1957, date à laquelle Lowell met en forme les poèmes de *Life Studies*. Par ailleurs, Tate mène aussi une réflexion sur la forme romanesque dans les années cinquante et Watt cite Tate dans son chapitre sur le réalisme formel : « that power of « putting man wholly into his physical setting » which constitutes for Allen Tate the distinctive capacity of the novel form » (I. Watt, *The Rise of the Novel*, *op. cit.* p. 27). Watt fait référence à « Techniques of Fiction » (Allen Tate, « Techniques of Fiction », *The Sewanee Review*, 52 : 210-225).

¹⁰⁵ Voir *infra* Partie I Chapitre 1.

¹⁰⁶ Le roman lui-même n'est pas à l'abri d'un assèchement de ses capacités à exprimer la sève de la vie, symbolisée dans la lettre à Williams par « lifeblood ». Lowell admire Flaubert mais dresse un portrait ambivalent du rapport de Flaubert à l'écriture. La fin du poème de *Notebook* intitulé « Les Mots » énonce : « the supreme artist, Flaubert, was a boy before/the mania for phrases dried his heart » (R. Lowell, *Notebook*[1971], *op. cit.* p. 38). La version de *History*, rebaptisée « First Love », juge inversement : « the supreme artist, Flaubert, was a boy before/the mania for phrases enlarged his heart » (R. Lowell, *The Complete Poems*, *op. cit.* p. 501).

difficulties and mannerisms on what I was trying to say to such an extent that it terribly hampered me »¹⁰⁷.

Par ailleurs, les premières phrases du récit autobiographique montrent des procédés qui seront ensuite typiques de l'écriture des poèmes de *Life Studies* : dans les poèmes de *Life Studies*, le point de vue de l'enfant et le détail métonymique présents dans la prose autobiographique sont conservés. La dégradation du vêtement, qui symbolise la compulsion destructrice de l'enfant angoissé et l'attaque contre la forme, réapparaît dans la dernière strophe de « My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow ». Le locuteur enfant s'identifie à Agrippine : « I was Agrippina/in the Golden House of Nero... ». Puis il revient à des réalités terre-à-terre et le poème exprime ses pulsions « destructrices » par la description physique de l'enfant : « While I sat on the tiles/and dug at the anchor on my sailor blouse ». Perloff montre comment ce recours à la métonymie typique du réalisme romanesque devient une caractéristique majeure de l'œuvre lowellienne à partir de *Life Studies*¹⁰⁸. De même, dans la deuxième strophe, le vêtement de l'enfant symbolise son appartenance à l'élite bostonienne dans une strophe en vers ne comportant que peu de modifications par rapport au récit autobiographique. La synecdoque revêt aussi une dimension métopoétique car l'enfant personnifie la désintégration de l'ancien style de l'auteur :

I was five and a half.
 My formal pearl grey shorts
 had been worn for three minutes.
 My perfection was the Olympian
 poise of my models in the imperishable autumn
 display windows
 of Roger Peet's boys' store below the State House
 in Boston. Distorting drops of water
 pinpricked my face in the basin's mirror¹⁰⁹.

La perfection formelle est divine, comme dans « The Literary Life, a Scrapbook ». Elle est associée au Capitole et au Mont Olympe, ce qui rappelle « Hill » présent dans la tentative

¹⁰⁷ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

¹⁰⁸ M. Perloff, *The Poetic Art of Robert Lowell*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

¹⁰⁹ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 164.

manquée d'écriture en vers du récit autobiographique. Le poème est l'aboutissement d'une démarche visible dans les lettres écrites par Lowell tandis qu'il peaufine son nouveau style. En 1957, il explique à Jarrell : « I've been loosening up the meter, as you'll see and horsing out all the old theology and symbolism and *verbal* violence »¹¹⁰. Lowell joue sur les modalités de l'écriture et indique explicitement que son travail porte sur la forme, l'insistance sur « verbal » soulignant sa préoccupation. Il veut dépouiller son écriture de l'épaisseur symbolique accumulée par des années de lecture et de pratique de la littérature dans la lignée de *Tradition and the Individual Talent*. Il entreprend donc de réduire l'impact de la sédimentation des symboles et des styles marqués par une rhétorique complexe et ostentatoire. Il admire alors la « retenue » du vers libre de Snodgrass¹¹¹. Une symbolique fondée sur les références classiques demeure, ici avec l'Olympe, mais elle est allégée. Un réalisme s'y superpose et le recours au point de vue de l'enfant issu du récit autobiographique et réutilisé dans *Life Studies* est un instrument de prédilection pour représenter la vie individuelle. A travers lui s'impose aussi une innocence formelle.

3-Sexton et la recherche de « vérités poétiques ».

Le titre de *To Bedlam and Part Way Back* souligne une dimension narrative présente dans de nombreux poèmes du recueil. Dans sa réponse concernant la demande de participation à l'atelier d'écriture formulée par Sexton, Lowell émet ce commentaire sur les textes envoyés : « they move with ease and are filled with experience, like good prose »¹¹². Il reconnaît une écriture qui correspond au rapprochement avec le genre romanesque qu'il est lui-même en train d'envisager : « You stick to truth and the simple expression of very difficult feelings, and this is the line in poetry that I am most interested in »¹¹³.

¹¹⁰ R. Lowell, lettre à Randall Jarrell du 11 octobre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 295. Les italiques sont de l'auteur.

¹¹¹ Lettre de Lowell à W.D. Snodgrass non datée mais rédigée début 1957, citée dans P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 259.

¹¹² R. Lowell, lettre à Anne Sexton du 11 septembre 1958, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 326.

¹¹³ R. Lowell, lettre à Anne Sexton du 11 septembre 1958, *ibid.*, p. 326..

A la parution de *To Bedlam and Part Way Back*, quelques mois après celle de *Life Studies*, un commentaire élogieux de Lowell est mis en exergue sur la première de couverture. L'intégralité du commentaire apparaît en troisième de couverture :

Mrs. Sexton writes with the now enviable swift lyrical openness of a romantic poet. Yet in her content she is a realist and describes her very personal experiences with an almost Russian abundance and accuracy. Her poems stick in my mind. I don't see how they can fail to make the great stir they deserve to make¹¹⁴.

Utilisant « yet », Lowell oppose à nouveau poésie et réalisme romanesque qu'il trouve rassemblés dans l'œuvre de Sexton. On retrouve dans les qualités qu'il attribue au réalisme de Sexton des équivalents de la « présentation exhaustive » et de la préoccupation pour le « détail » mentionnées par Watt¹¹⁵. Ces caractéristiques sont effectivement présentes dans les poèmes de *To Bedlam and Part Way Back*. Le recueil fournit d'amples indications sur la vie des locutrices. Cependant, la localisation spatio-temporelle est beaucoup moins affirmée que dans *Life Studies*. Dans *Life Studies*, la relation du locuteur au temps est centrale dans tous les poèmes¹¹⁶. Le recours à la rétrospection et l'usage du prétérite sont omniprésents. La datation de nombreux éléments de l'expérience du locuteur est récurrente. Au contraire, lorsque l'expérience de la locutrice sextonienne est située dans une séquence temporelle, les indications concernant une datation sont ténues, à l'exception notable des événements relatés dans « The Double Image » et « The Division of Parts »¹¹⁷. Certes, le ton rétrospectif est récurrent et beaucoup de poèmes reposent sur l'évocation de souvenirs. Toutefois, la datation se réduit en général à une saison, souvent l'été, à un mois, un jour de la semaine ou un moment de la journée, souvent le soir. Les précisions concernant l'année sont extrêmement rares. De même, en ce qui concerne la localisation dans l'espace, les textes ne permettent pas de préciser dans quel hôpital se trouve la locutrice. Lorsqu'elle est dans une maison, des éléments, surtout les arbres, invitent à faire le rapprochement avec la maison de Sexton située dans la forêt du Massachusetts, mais aucune indication de lieu n'est

¹¹⁴ A. Sexton, *To Bedlam and Part Way Back*, Boston, Houghton Mifflin, 1960.

¹¹⁵ I. Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit. p. 30 et p. 32.

¹¹⁶ Ainsi, dans « 'To Speak of The Woe That is in Marriage' » elle est moins présente dans le corps du poème mais elle est mise en exergue dans l'épigraphe. Voir R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 190.

¹¹⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 35 et p. 42. « Some Foreign Letters » est également un cas particulier concernant la référentialité mais l'abondance des indications spatio-temporelles s'applique là au biographique plutôt qu'à l'autobiographique. Voir A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 9.

donnée. Si, comme l'affirme Watt, la localisation de l'expérience dans le temps et l'espace est centrale dans la définition du genre romanesque, alors il semble que les poèmes de Sexton soient moins influencés par la forme du récit que ceux de Lowell. Lorsqu'ils se font narratifs, les poèmes de Sexton s'approchent plus du conte, de la légende ou de la mythologie. Les mêmes remarques s'appliquent à *All My Pretty Ones*, à une nuance près : on y compte plus de poèmes contextualisant l'expérience de la locutrice par la datation et la description du décor. « The Truth the Dead Know », « All My Pretty Ones », « The Operation », « The Fortress » ou encore « Letter Written on a Ferry While Crossing Long Island Sound » sont des poèmes fournissant des indications précises sur les circonstances dans lesquelles a lieu l'expérience de la locutrice, ce qui contribue à une esthétique réaliste¹¹⁸. Parallèlement, le recueil affirme le recours au mythe. Sexton développe deux attitudes concernant la relation entre forme poétique, vie et vérité. Dans un premier temps, celui incluant la publication des deux premiers recueils, elle considère la forme comme un surmoi qui contient l'expérience. En fait, elle recherche précisément la contrainte d'une forme poétique alors que Lowell tente de s'en détacher en se rapprochant du roman. Elle révisé son approche dans une seconde étape qui sera abordée plus loin dans cette étude¹¹⁹.

Peu attirée par une écriture mimant la libération de la parole vécue dans la cure psychanalytique, Sexton emprunte d'autres notions à son expérience psychothérapeutique et aux lectures qui l'accompagnent. Au premier rang de celles-ci figure la référence à un surmoi poétique auquel l'autobiographique doit se soumettre. La triade psychanalytique ça-moi-surmoi appliquée à l'écriture poétique propose un schéma selon lequel il est possible de canaliser la violence intérieure. Pour Sexton, la forme poétique s'apparente à un surmoi au sens résumé dans *Abrégé de Psychanalyse* : issu du moi, il tend à s'imposer au moi¹²⁰. On se rappelle que le soir de 1956, c'est d'abord une forme, une « formule », qu'elle note avant de

¹¹⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 49, p. 56, p. 66 et p. 89.

¹¹⁹ Voir *supra* Partie 1 Chapitre 3.

¹²⁰ S. Freud, *Abrégé de Psychanalyse*, Paris, P.U. F., 1949, pp. 82-83 : « Une fraction du monde extérieur a été, tout au moins partiellement, abandonnée en tant qu'objet, et, au moyen de l'identification, s'est trouvée intégrée dans le moi, ce qui signifie qu'elle fait désormais partie du monde intérieur. Cette nouvelle instance psychique continue à assumer les fonctions autrefois réservées à certaines personnes du monde extérieur ; elle surveille le moi, lui donne des ordres, le dirige et le menace de châtement, exactement comme les parents dont elle a pris la place. Nous appelons cette instance le *surmoi* et la ressentons, dans son rôle de justicier, comme notre *conscience* ». La similitude entre cette définition du surmoi et le rapport de Sexton à la poésie à ses débuts est frappante concernant l'identification et la substitution aux parents, en particulier à la mère dans le cas de Sexton.

l'appliquer. Comme souligné précédemment, les premiers poèmes écrits sont structurés par la forme. La présence du surmoi est posée préalablement à l'écriture ou au cours de la rédaction du poème. Selon Middlebrook, Lowell, tandis qu'il cherche pourtant lui-même à se libérer du formalisme, est d'ailleurs considéré par Sexton comme une personnification de ce surmoi formel. : « "An editor works as a superego," she explained to Dr. Orne. "There aren't a lot of them around, except for Lowell ; and I have to catch him between his insanities" »¹²¹. Sexton exprime son admiration dans « *Elegy in the Classroom* » où Lowell s'impose comme surmoi par le modal, en dépit de la folie perceptible par ses étudiants : « Even so, I must admire your skill »¹²². La contrainte formelle pour Sexton peut être le sonnet, un schéma de rimes particulier ou une forme dessinée sur le papier qu'elle élabore préalablement à l'écriture du poème. Selon elle, et en cela elle s'éloigne de Freud, ce surmoi fort est libérateur car il permet l'avènement de vérités poétiques :

I think all form is a trick in order to get at the truth. Sometimes in my hardest poems, the ones that are difficult to write, I might make an impossible scheme, a syllabic count that is so involved that it then allows me to be truthful. It works as a kind of superego¹²³.

L'exemple des manuscrits de « *For God While Sleeping* » montre comment Sexton part d'un acrostiche. Sur une page figurent uniquement les premières et dernières lettres de chaque vers. En lisant de haut en bas les lettres d'amorce puis, de haut en bas, les lettres de fins de vers, on obtient la phrase suivante : STARBUCKSLUSTISNAUGHTYANDSICKHE / TUCKSHISTRICKINACAUSTICACROSTIC¹²⁴. Dans la version finale publiée dans *All My Pretty Ones*, l'acrostiche a disparu et l'on peine à voir le lien entre le sens de la phrase dans l'acrostiche et les images suggérées à la locutrice. Le lien semble être le champ lexical de la maladie présent dans « sick » et dans les vers initiaux : « Sleeping in fever, I am unfit/to

¹²¹ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p. 181. La remarque est d'autant plus intéressante que le rapport de Lowell au formalisme et à Tate à cette époque peut aussi être considéré en termes psychanalytiques comme le rapport à un surmoi poétique. Le passage de « *My Last Afternoon with Uncle Devereux* » cité plus haut relie ce surmoi à un formalisme plus général englobant le conservatisme vestimentaire de la bourgeoisie bostonienne, lui-même métonymique d'une éducation et d'un milieu social. Voir *infra* Partie I, Chapitre 1.

¹²² A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 32.

¹²³ Patricia Marx, « Interview with Anne Sexton » (1965), *The Artist and her Critics*, dir. J.D. McClatchy, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁴ A gauche de la barre figurent les premières lettres de chaque vers ; à droite figurent les dernières lettres de chaque vers. La phrase a pour sujet George Starbuck qui participe alors au même atelier d'écriture que Sexton. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, pp. 98-99.

know just who you are ». Les vers introduisent le récit des images suggérées à la locutrice par un délire dans lequel elle s'adresse à une figure christique. Le poème se compose de trois strophes de sept vers alternant avec régularité vers de neuf syllabes et vers de cinq syllabes, à deux exceptions près. Cela ressemble beaucoup à un défi prosodique original avec le choix d'unités prosodiques reposant sur les chiffres impairs et le titre fournissant le « un » manquant à la suite numérique. La référence du titre à Dieu, celui dans lequel tout devient un, est susceptible de corroborer une telle interprétation. En outre, les manuscrits de poèmes de l'époque montrent que Sexton a l'habitude d'indiquer en début ou fin de vers le nombre de syllabes. Un manuscrit de « For God While Sleeping » publié par Middlebrook fait clairement apparaître ce décompte¹²⁵. Il semble donc peu vraisemblable que le recours à l'intégralité des chiffres impairs et l'exclusion de tout chiffre pair ait échappé à Sexton, quand bien même il n'aurait pas été voulu. En définissant la forme poétique comme une fiction dont la construction est nécessaire à l'avènement de la vérité, Sexton adopte une démarche exactement inverse à la perspective de Lowell. Dans *Life Studies*, il veut expérimenter l'assouplissement des formats rythmiques, rajoute des syllabes, afin de se rapprocher du flux de l'expérience :

If adding a couple of syllables in a line made it clearer I'd add them, and I'd make little changes just impromptu as I read[...]. And then when I was writing *Life Studies*, a good number of the poems were started in very strict meter, and I found that, more than the rhymes, the regular beat was what I didn't want¹²⁶.

Ecrire signifie d'abord pour Sexton imposer un ordre formel à l'autobiographique. Ceci permet l'émergence de vérités sur soi, formes poétiques de l'autobiographique. L'élaboration de « The Double Image » est caractéristique.

To Bedlam and Part Way Back semble placé sous l'égide de « The Double Image » puisque le poème contient l'expression éponyme. De plus, « The Double Image » est le poème répondant le plus précisément à la définition de la poésie de Sexton par Lowell sur la couverture du recueil. On y trouve une localisation spatio-temporelle très détaillée et le compte-rendu de l'expérience la plus personnelle qui soit, à savoir celle de la folie, du suicide et de ses implications avec les relations de mère à enfant. Le texte est hautement

¹²⁵ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 99.

¹²⁶ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit.

référentiel et conforme à cette référentialité typique du roman : il renvoie à des lieux, des noms propres, des dates et un écoulement du temps mesuré avec précision. Ainsi le poème a-t-il une dimension autobiographique revendiquée par l'insertion de l'apostrophe à Joyce, la fille de Sexton. Néanmoins, une lecture des brouillons fait apparaître que Sexton n'effectue pas sa recherche poétique à partir d'un quelconque mémoire ou en s'appuyant sur des fragments autobiographiques. D'une part, il semble qu'elle s'inspire d'une rime surgie à son esprit : l'association entre « answer » et « cancer ». Dans un entretien, elle explique comment l'idée de cette corrélation lui est venue brusquement, alors qu'elle se rendait à Boston en voiture. La rime figure sur l'un des tapuscrits de « The Double Image », où elle est copiée à la main, en haut d'une page¹²⁷. D'autre part, elle fonde son travail à partir de la description d'une image qui introduit deux portraits de femmes. Puis elle juxtapose un court récit en vers :

THE DOUBLE IMAGE

Two portraits hang on matching walls; each stares
At the other who watches her, as if they we:re [sic] petrified
Upon the air. Both ladies are sitting in umber chairs.
They wait in time. Each lady watches where the other died.*[sic]

I

Part way back from bedlam I had come
 To cradle in my mother's house, to wring
 That madness out of me, my first death undone.

[...] ¹²⁸

Les vers initiaux servent de synopsis au long poème final qui traite de trois générations de femmes à travers la mère, la fille et la petite-fille, la fille sortant d'un séjour en hôpital

¹²⁷ Voir William Packard, « Craft Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 46. Concernant la rime, voir Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 7 dossier 2. Voir aussi en annexe la reproduction de la page du brouillon où figure la rime manuscrite.

¹²⁸ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, , Austin, University of Texas, boîte 7 dossier 2. Le soulignage et l'astérisque sont de Sexton.

psychiatrique. Comme souligné par Sexton dans le tapuscrit, les quatre premiers vers sont un prélude introduisant le thème central de la confrontation mère-fille. La situation est autobiographique, ainsi que le rappelle Middlebrook dans son évocation de la maison familiale d'Annisquam : « It was not her childhood home, but it was the site of her first struggles to recover from suicidal depression, the house where her portrait hung “in north light” across from the portrait of Mary Gray »¹²⁹. Contrairement à la version finale et à son ouverture sur la relation avec la fille, le brouillon se concentre sur la relation de la locutrice avec sa mère. Mais Sexton ne prend pas pour point de départ des références directes à des personnages réels : elle s'inspire de deux formalisations artistiques de personnages réels en évoquant son portrait et celui de sa mère. Le lien entre la folie, la vaine quête d'une relation avec la mère et la quête d'identité à travers la mère sont là : les deux portraits sont celui de la locutrice et celui de sa mère. Dans la version publiée une construction complexe est née de la situation séminale. Elle exprime l'enchevêtrement de la folie avec les relations mère-fille sur trois générations. Les dernières lignes de la version finale, et surtout la dernière phrase, révèlent *a posteriori* l'importance des lignes initiales du brouillon : leur position de mise en relief finale souligne l'échec de la quête d'identité à travers la figure maternelle. Cet échec joue un rôle central dans la folie de la locutrice et corrompt sa relation à sa propre fille :

I, who was never quite sure
 about being a girl, needed another
 life, another image to remind me.
 And this was my worst guilt; you could not cure
 nor soothe it. I made you to find me¹³⁰.

La version finale est l'aboutissement d'un processus de remodelage du poème qui fait surgir le sens en même temps qu'il travaille la forme poétique car les brouillons témoignent aussi des expérimentations de Sexton avec la strophe. Dans le synopsis cité ci-dessus, le récit est déjà structuré par la rime. Les manuscrits montrent que Sexton envisage ensuite des formes de strophes complexes qui rappellent celle des strophes du premier poème du recueil,

¹²⁹ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 117.

¹³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 41-42.

« You, Doctor Martin »¹³¹. Le travail porte sur le nombre de syllabes, les rimes et la typographie. Sexton aime inventer une forme, qu'elle soit phonologique ou visuelle :

I don't know what the poem will be and I start out writing and it looks wrong. I start a long line and that looks wrong, and a short line, and I play around with rhyme, and then I sometimes make a kind of impossible syllabic count, and if I can get the first verse and it's right, then I might change it because I felt that it needed a new rhythm¹³².

Parmi les dizaines de brouillons de « The Double Image », certains illustrent bien sa méthode, sa recherche de structure et ses expériences avec la prosodie. La strophe qui figure finalement en ouverture du poème est typique. Les brouillons montrent le travail sur les rimes, la longueur des vers et la typographie. Sexton conserve dans la version finale la mise en relief de « struck leaves letting go », c'est-à-dire de la référence au seul élément concret. Le poème publié thématise le rapport à la vérité influencé par le désordre mental. Le cerveau est moins concret que les feuilles mais quelle réalité peuvent avoir les feuilles si le cerveau, organe qui donne un sens aux perceptions, n'est pas fiable ? Les objets se dérobent aussi sous l'emprise du psychisme malade, comme le suggère « letting go »¹³³. D'autres brouillons essaient les effets visuels :

While down in Gloucester 1 x
 she had her 2 a
 own portrait painted. 3 b
 As if she were sure 4 a
 to last after all, 5 c
 if she could wear my cure. 6
 I, who was well acquainted 7
 with portraits watched her place it on
 the south wall¹³⁴.

Le sens de la confrontation des deux tableaux apparaît : il s'agit de la relation ambivalente entre la mère et la fille, faite de ressemblance et de rivalité, et de leur rapport à la mort. Le

¹³¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 3.

¹³² P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton : the Artist and Her Critics*, op. cit., p. 39.

¹³³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 35.

¹³⁴ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 7 dossier 2. Toutes les indications sont de Sexton.

tableau montre l'importance de la reproduction artistique de la réalité qui confère l'immortalité, ainsi que le suggère le synopsis cité précédemment. Le portrait est mise en abyme du poème et de l'importance vitale de son travail sur la forme matérialisé par la typographie. Dans la version finale, ce sens demeure mais Sexton efface les traits de construction en adoptant une typographie plus simple, de même que l'acrostiche à l'origine de « For God While Sleeping » disparaît de la version publiée : « Better to hide conceits like this and live it raw »¹³⁵.

La fiction de soi.

La réflexion sur le rapport entre expérience personnelle et fictionnalisation par la forme poétique est centrale dans la démarche des deux auteurs à la fin des années cinquante. Alors que, dans le poème, la forme exhibe la « possibilité de la fiction », le genre romanesque est celui qui semble le plus apte à représenter la vérité de l'expérience personnelle à travers l'autobiographie qu'est la confession littéraire. Mais Lowell et Sexton sont attirés spécifiquement par la fiction de la forme poétique et leurs incursions dans les autres genres sont peu conséquentes. Toutefois, les deux poètes veulent accorder une place à l'écriture référentielle. Les œuvres partagent avec la confession littéraire une écriture autobiographique de l'intime dont le trait proéminent est l'expression du désarroi psychique. Par leur représentation de la folie, les œuvres s'attachent à thématiser la vie dans son intimité la plus violente et sont ainsi des « confessions désespérées ». Mais alors que les deux poètes ont en commun la représentation de la folie comme pilier de l'autobiographique intime, tous les deux n'entretiennent pas la même relation à la forme et à son rôle dans l'expression du vécu. Alors que Lowell ressent la densité rhétorique comme aliénation, Sexton voit en elle une libération permettant la révélation du vécu à travers l'avènement de « vérités poétiques ».

¹³⁵ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton : the Artist and her Critics*, op. cit., p. 40.

Confrontée régulièrement à la narration de son expérience personnelle lors des séances de psychothérapie, Sexton cherche dans l'écriture une objectivation de soi. Le poème est une représentation de soi qui peut tenir dans la main : « something you could hold »¹³⁶. En même temps, Sexton considère que seul le genre poétique peut produire l'autobiographique. Dans un entretien, elle oppose même le pouvoir révélateur du poème à la dissimulation opérant en psychothérapie : « Sometimes, my doctors tell me that I understand something in a poem that I haven't integrated into my life »¹³⁷. Comment le poème peut-il être à la fois fiction et vérité ? Selon Sexton, c'est parce que la démarche poétique est fiction de l'expérience mais révélation de la vérité. Sa conception est donc très proche de l'« opération poétique lacanienne » :

It's a very easy thing to say, " All poets lie ". It depends on what you want to call the truth, you see, and it's also a way of getting out of the literal fact of a poem. You can say there is truth in this, but it might not be the truth of my experience. Then again, if you say that you lie, you can get away with telling the truth. That's why it's an evasion. The poem counts for more than your life ¹³⁸.

Selon Sexton, considérer le poème comme mensonger revient à tenter d'échapper à la littérarité du poème, c'est-à-dire à la vérité de la « signifiante » dans la « structure de fiction » mentionnée par Lacan. Pour Sexton, le poème est en contact avec une vérité qui dépasse la vie. Le poème revêt une dimension épiphanique par laquelle il tutoie la fonction confessionnelle de la poésie définie par Zambrano.

Contrairement à Sexton, Lowell a derrière lui l'expérience d'une vingtaine d'années d'écriture poétique influencée par le formalisme quand il place l'autobiographique au cœur de l'écriture. Lorsqu'il s'agit de dévoiler l'intimité de l'expérience afin de pouvoir la partager avec le lecteur, Lowell songe à se rapprocher de la prose. Le résultat de ce changement de cap est le virage amorcé par *Life Studies*. La manifestation formelle la plus évidente de l'évolution est l'abandon du vers blanc et du vers rimé au profit du vers libre. Pour Lowell à partir de *Life Studies*, écrire des poèmes autobiographiques passe par une mise à distance du genre poétique et la recherche de modalités inspirées du roman permettant de souligner

¹³⁶ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton : the Artist and her Critics*, op. cit., p. 39.

¹³⁷ Barbara Kevles, « The Art of Poetry: Anne Sexton », J.D. Mac Clatchy (dir), *Anne Sexton: The Artist and her Critics*, op. cit., p. 5.

¹³⁸ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton: The Artist and her Critics*, op. cit., pp. 34-35.

dans la fiction de la forme poétique la possibilité d'un dévoilement de soi. C'est le « dévoilement » d'une vérité qui n'est pas poétique mais référentielle, contrairement au « dévoilement » défini par Lacan. Lowell développe ainsi une écriture poétique proche de ce que Zambrano appelle la « demi-confession ».

Chapitre 2 : poème et testimonialité.

Lowell et Sexton prétendent au contact avec une vérité, qu'elle soit d'ordre référentiel ou poétique. Mais leurs poèmes s'inscrivent aussi dans une démarche testimoniale dont l'une des caractéristiques est commune au témoignage et à la confession : c'est l'importance accordée à la transmission du discours. Toutefois, le poème est aussi le lieu où se joue l'illusion référentielle : Lowell déclare que le lecteur doit seulement « croire » qu'on lui donne à lire « le vrai Robert Lowell »¹ ; Sexton efface les références autobiographiques à mesure qu'elle élabore le texte poétique. Si les poèmes de Sexton et Lowell entretiennent des liens avec la confession, n'est-ce pas le caractère hybride propre au témoignage qui caractérise la poésie de Lowell et Sexton, plutôt que la tentative de construction d'une version poétique de la confession littéraire comme chemin faisant « se rapprocher » vie et vérité²? Une autre caractéristique testimoniale des poèmes s'oppose à l'objectif de la confession littéraire : c'est la fragilité de la vérité testimoniale qui est « hantée » par la fiction³. Dans sa dimension autobiographique, l'expérience communiquée l'est au nom de sa véracité, « dans un esprit de vérité », selon l'expression de Lejeune⁴. Mais comment certifier la vérité ? Jusqu'où ce témoignage sur soi qui montre qu'il a « partie liée » avec la fiction poétique par sa forme est-il fidèle dans son contenu à l'expérience vécue? Dans quelle mesure le lyrisme censé porter l'autobiographique n'est-il pas, au contraire, ce qui permet à la fiction de soi de prospérer ?

¹ F. Seidel, « Robert Lowell », *op.cit.*

² M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 27.

³ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage », *Passions de la Littérature*, dir. Michel Lisse, Paris, Galilée, 1996, p. 23.

⁴ P. Lejeune, *Signes de Vie, op. cit.*, p. 31.

A-Le lecteur, enjeu du témoignage sur soi.

L'avènement des poèmes de *Life Studies* et de *To Bedlam and Part Way Back* s'accompagne de la volonté affichée par les auteurs d'inscrire la relation au lecteur dans une perspective testimoniale. Dans la poésie de Lowell et de Sexton, l'autobiographique n'est pas pur narcissisme dans lequel se noieraient les locuteurs mais participe d'une volonté de transmettre une expérience aux lecteurs. En premier lieu, les textes se montrent comme témoignages effectués sous le sceau du serment lorsqu'ils déploient des procédés susceptibles de tisser des pactes autobiographiques. En second lieu, les deux poètes souhaitent privilégier la communication avec leurs lecteurs : l'autobiographique est testimonial car il est au service d'un partage de l'expérience. Cette insistance sur la visée testimoniale de l'autobiographique est aussi une caractéristique de la confession littéraire en tant qu'elle aspire à l'exemplarité. De ce point de vue, l'œuvre de Sexton comporte une dimension confessionnelle particulière.

1-Le serment : lyrisme et pacte autobiographique.

Tout témoignage relève du serment, ce que Derrida nomme « le «je le jure, il faut me croire» »⁵. Mais Derrida, reprenant les termes d'un poème de Paul Celan, rappelle aussi que « nul ne témoigne pour le témoin »⁶. En dernier ressort, le témoignage repose sur la croyance, l'empathie ou, pour saint Augustin, la « charité » des destinataires : « je ne puis leur démontrer la vérité de ma confession ; mais ils me croient, ceux dont la charité m'ouvre les oreilles »⁷. Dieu est la seule instance susceptible d'accréditer le serment en mettant un terme à la fuite de la vérité de témoin en témoin. C'est la raison pour laquelle saint Augustin et Rousseau s'engagent à la fois sous le regard des hommes et sous celui de Dieu, Témoin des témoins : « C'est pourquoi bien des actes condamnables aux yeux des hommes reçoivent

⁵ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. » ; *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 24. Dans une édition bilingue revue par Celan, l'allemand : « Nieman/zeugt für den/ Zeugen » est traduit par : « Personne/ne témoigne pour le/ témoin ». Voir P. Celan, *Choix de Poèmes Réunis par l'Auteur*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 264-265.

⁷ Saint Augustin, *Confessions*, op. cit., p. 204.

l'approbation de votre témoignage, et beaucoup d'autres loués par les hommes sont condamnés par votre témoignage »⁸. Ni les poèmes de Lowell ni les premiers recueils de Sexton ne sont placés sous l'autorité de Dieu. En revanche, le pacte autobiographique fondé sur le lyrisme fait office de serment jusqu'à un certain point.

Le témoignage sur soi est certifié sous le regard des lecteurs par le pacte autobiographique dont le fondement, concernant ces œuvres poétiques, est le lyrisme. Celui-ci exacerbe la mise en équation par le lecteur de l'expérience des locuteurs avec celle des auteurs et conditionne la perception de la dimension autobiographique des textes. La classification de Lejeune établit qu'un récit est autobiographique dans deux cas dont la détermination dépend de la relation au nom de l'auteur.

Dans un cas, il y a identité entre le personnage et l'auteur. Peu importe alors qu'il y ait ou non pacte autobiographique car le pacte référentiel est établi du fait de l'identité⁹. Lejeune souligne combien cette relation d'identité est fondamentale. Plus que la véracité du propos, c'est la relation au nom propre de l'auteur qui est fondamentale pour définir la dimension autobiographique d'un texte et l'autobiographie peut donc se révéler mensongère sans pour autant perdre sa dénomination. La confession littéraire est autobiographie qui entre dans ce cas de figure. Comme le rappelle Zambrano, la confession littéraire depuis saint Augustin est liée à l'affirmation du nom propre de l'auteur car la vérité se « trouve à l'intérieur de lui, une fois ses *Confessions* achevées, une fois réalisé l'acte de se mettre en évidence, de se découvrir [...]. Le sujet alors naît, ce que nous appelons « moi ». En réalité, nous avons acquis un nom, un nom propre »¹⁰. A la suite de saint Augustin, cette affirmation de l'individualité de l'auteur caractérise la confession littéraire et Lejeune cite Rousseau affirmant son identité dès le titre de l'autobiographie puis réitérant l'affirmation au fil des *Confessions*¹¹. Le nom propre joue ainsi un rôle central dans le pacte référentiel de l'autobiographie et, en particulier, de la confession littéraire. Le nom propre est garant de la référentialité du texte, caractéristique commune à la biographie et à l'autobiographie, contrairement à la « fiction » littéraire :

⁸ Saint Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 61.

⁹ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, *op. cit.*, pp. 62-65.

¹¹ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, *op. cit.*, p. 31.

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification¹².

Le nom propre signifie également l'identité entre auteur, locuteur et personnage principal, critère indispensable pour que l'on puisse parler d'autobiographique et non simplement de biographique. S'agissant de poésie, c'est le poème lyrique qui côtoie au plus près l'autobiographique¹³. Lowell et Sexton y recourent abondamment et construisent des « je » autobiographiques en utilisant des effets de localisation spatio-temporelle grâce auxquels les poèmes affirment leur référentialité. Avec ces effets, le lecteur dispose d'informations « vérifiables » lui permettant d'établir la relation d'identité. Comme Lowell, le locuteur de « My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow » est âgé de cinq ans en 1922 : « I was five and a half »¹⁴. Comme Sexton lorsqu'elle rédige le poème, la locutrice de « The Double Image » est âgée de trente ans et elle est née en novembre : « I am thirty this November »¹⁵. De même, le locuteur lowellien a un grand-père portant le nom de l'aïeul de l'auteur et la locutrice sextonienne a une fille du même âge que celle de l'écrivaine à l'époque. L'identité entre auteur et locuteur passe souvent par l'identité entre membres de la famille de l'auteur et parents du locuteur. Ainsi Lowell mentionne-t-il ses enfants, Harriet et Sheridan, tout comme Sexton cite Linda et Joyce. La référence aux parents de l'auteur est également fréquente, telle l'apostrophe initiale de « The Division of Parts » commençant par « Mother, my Mary Gray »¹⁶. Ailleurs, les noms des auteurs sont explicitement attribués aux locuteurs. C'est le cas pour Lowell, y compris après *Life Studies*¹⁷. Chez Sexton, la locutrice se prénomme « Anne » de façon récurrente¹⁸. La construction de l'identité entre auteur,

¹² P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 36.

¹³ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 53.

¹⁴ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 163-164.

¹⁵ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 35. « I am thirty this November. » est le vers inaugural du poème dont Middlebrook précise la période de rédaction : « Sexton worked on "The Double Image" for three months, from early September until around Thanksgiving 1958 » (D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p.89).

¹⁶ A. Sexton, *Collected Poems*, op. cit. p.45.

¹⁷ Voir par exemple : « 'We Are Here to Preserve Disorder' », *Notebook*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970, p. 229 ; « Robert T.S. Lowell », *Collected Poems*, op. cit., p. 791; « St.Mark's, 1933 », *Collected Poems*, op. cit., p. 800.

¹⁸ Voir par exemple : « The Division of Parts », « The Operation », « Baby Picture », « Hurry Up Please It's Time », et « O Ye Tongues », *The Complete Poems*, op. cit., p. 45, p. 56, p. 362, p. 386 et p. 400.

locuteur et personnage principal qui étaye la dimension autobiographique des œuvres de Lowell et de Sexton déborde donc largement du cadre de *Life Studies* et *To Bedlam and Part Way Back*. Elle invite à considérer que c'est le même locuteur ou la même locutrice qui traverse les œuvres de chacun des deux poètes. Elle nourrit aussi l'espace autobiographique ouvert par les publications de *Life Studies* et *To Bedlam And Part Way Back*.

Inversement, l'analyse des poèmes de Lowell précédant ceux de *Life Studies* permet de constater qu'ils ne répondent pas à la définition de poème lyrique autobiographique pour deux raisons : soit leurs locuteurs ne sont pas assimilables à l'auteur, soit ils ne sont pas les principaux personnages. Dans *Lord Weary's Castle*, les locuteurs sont faiblement référentiels. Lorsque des rapprochements avec l'auteur surviennent, le locuteur n'est pas le personnage principal du poème. C'est le cas des élégies consacrées aux grands-parents¹⁹. Arthur et Mary Winslow y entretiennent le même lien de parenté avec le locuteur et avec l'auteur : le locuteur est autobiographique. Toutefois, ce sont eux, et non le locuteur, qui sont les personnages principaux des poèmes. On ne peut donc pas parler de poèmes autobiographiques, de même que, selon Lejeune, on ne pourrait pas parler d'autobiographie dans un récit dont le narrateur ne serait pas le personnage principal. Par contre, c'est bien le locuteur assimilable à l'auteur qui est le personnage principal des poèmes sur les parents dans *Life Studies*, comme l'indique la présence beaucoup plus marquée du pronom « je ». Dans *The Mills of the Kavanaghs*, le locuteur devient un personnage principal des poèmes mais les données référentielles ne permettent pas de l'identifier comme étant proche de l'auteur. Seule une analyse poussée et une connaissance de la biographie de Lowell permettent de saisir les passerelles²⁰. *Life Studies* constitue donc un virage vers le poème lyrique autobiographique.

Dans un deuxième cas d'autobiographie, la relation entre le nom du personnage principal et le nom de l'auteur n'est pas établie par les procédés mis en lumière ci-dessus. En revanche, il existe un pacte autobiographique. Selon Lejeune, le pacte autobiographique s'appuie sur l'identité entre auteur, narrateur et personnage : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de

¹⁹ « In Memory of Arthur Winslow », *Collected Poems, op. cit.*, p. 23; « Mary Winslow », *Collected Poems, op. cit.*, p. 28.

²⁰ Voir *supra* Partie I Chapitre 3.

l'auteur sur la couverture »²¹. Les poèmes de Lowell et Sexton tissent des pactes autobiographiques, c'est-à-dire mettent en œuvre des stratégies poétiques accréditant la dimension autobiographique des poèmes. Pour Lejeune, le pacte peut être signifié au lecteur préalablement à la lecture par divers procédés²². À côté de l'identité entre l'auteur sur la couverture et le personnage dont il est question dans le texte, le titre joue un rôle prépondérant. Ainsi, la première édition de *Life Studies* comporte un sous-titre :

LIFE STUDIES
ROBERT LOWELL
New Poems
and an Autobiographical Fragment
*by the author of Lord Weary's Castle*²³

La quatrième de couverture souligne le remodelage de l'expérience par l'« imagination ». Mais elle présente aussi « 91, Revere Street » comme une clé autobiographique utile à la compréhension des poèmes. Le « fragment » n'est pas considéré comme faisant partie du recueil de poèmes, tout en s'inscrivant dans une continuité :

This volume is brilliantly unified, above all by the inclusion of the autobiographical prose interlude « 91, Revere Street » as Part II of the sequence—an interlude which provides background, motivation and clarification for the « Life Studies » in Part IV. The sequence has the force of a single and continuous testament, uttering in a voice at once vigorous and delicate the moving and often tragic drama of a single identity among the compelling presences of his past and present²⁴.

La présentation du nouvel opus établit l'équivalence entre « je » de l'autobiographie et « je » des poèmes tandis que la proximité de tout le recueil avec le récit autobiographique apparaît dans la dernière phrase citée. Dans la nature composite de la séquence réside précisément sa testimonialité. Mettant en avant à la fois le travail poétique et la dimension archéologique du recueil, le commentaire définit *Life Studies* comme « témoignage ».

²¹ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 26.

²² P. Lejeune, *Signes de vie*, op. cit., p. 31

²³ R. Lowell, *Life Studies*, New York, Vintage Books, 1959.

²⁴ *Ibid.*

Toutefois, la première publication en Grande-Bretagne exclut « 91, Revere Street », signifiant ainsi la barrière entre poésie et récit²⁵. Finalement, « 91, Revere Street » est complètement intégré au recueil de poèmes et le rappel de sa nature de « fragment autobiographique » disparaît totalement. Dans la table des matières, rien ne permet aujourd’hui de deviner que « 91, Revere Street » n’est pas un poème. Par ailleurs, le titre définitif de *Life Studies* affiche une proximité de l’écriture et du vécu, abandonnant le lien fort des titres des précédents recueils de Lowell avec le symbolique. Pour comprendre la portée symbolique et le sens de l’expression : « Lord Weary’s Castle », le lecteur doit prendre connaissance de la légende à laquelle il fait référence. Avec son ancrage dans l’Histoire et dans l’histoire du locuteur, le titre de *The Mills of The Kavanaughs* reflète les poèmes qui le composent et préfigure le rapprochement avec l’expression plus « directe » de l’expérience. Quant à *To Bedlam And Part Way Back*, il met en exergue dans le titre le cheminement de la vie. L’usage des sous-titres est également abondamment présent dans les recueils et poèmes. Ces sous-titres participent de la datation des faits rapportés par les locuteurs. Sous forme d’épigraphes, il peuvent contribuer à souligner le choix de l’autobiographique comme stratégie poétique. C’est le cas du sous-titre de « Beyond the Alps » dans *Life Studies* : « (On the train from Rome to Paris. 1950, the year when Pius XII defined the dogma of Mary’s bodily assumption.) »²⁶, ou de celui de « For John Berryman » dans *Day by Day* : « (After reading his last *Dream Song*) »²⁷. Les sous-titres sous forme de dédicaces sont très nombreux chez Lowell. Sexton y a également recours, mais dans une moindre mesure. Lorsque tel est le cas, les dédicaces s’adressent à ses proches. L’exemple le plus frappant d’utilisation de la dédicace à des fins d’ancrage autobiographique est celle de « With Mercy for the Greedy », dont le thème est précisément la confession : « For my friend, Ruth, who urges me to make an appointment for the Sacrament of Confession »²⁸.

Lejeune cite aussi les déclarations des auteurs. Ainsi Sexton contribue-t-elle à entretenir le pacte en commentant la genèse des poèmes. Par exemple, elle inclut en ouverture de *Live or Die* une « note » qui précise à propos des textes : « To begin with, I have placed these poems (1962-1966) in the order in which they were written with all due

²⁵ R. Lowell, *Life Studies*, Londres, Faber and Faber, 1959.

²⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 113.

²⁷ *Ibid.*, p. 737.

²⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 62.

apology for the fact that they read like a fever chart for a bad case of melancholy »²⁹. Dans les entretiens, Sexton relativise la présence d'une vérité autobiographique liée à des faits objectifs en mettant en avant plutôt la remédiation de l'autobiographique par la forme et l'origine obscure de la vérité autobiographique dans l'inconscient. Pourtant, c'est le dévoilement de soi qui est souligné lors de la publication des oeuvres, y compris par Sexton elle-même. Elle choisit ainsi d'ouvrir *To Bedlam and Part Way Back* par une citation d'Arthur Schopenhauer qui pose l'objectif : « to make a clean breast of it »³⁰. Des avis extérieurs émanant de poètes faisant autorité corroborent les dires de Sexton auprès des lecteurs. Sur la première de couverture, Lowell inscrit le recueil dans la lignée de *Life Studies* : « Swift lyrical openness...an almost Russian abundance and accuracy »³¹. James Dickey parle de « naked suffering »³². Dans les recueils suivants, le pacte est renouvelé. Sous l'influence de Sexton, la deuxième de couverture de *Transformations* insiste sur le caractère personnel de poèmes qui *a priori* s'éloignent du style précédent : « [They] end up being as wholly personal as Anne Sexton's most intimate poems, coming curiously, for all their story-sound, from as deep a place. C.K. Williams writes : "Her metaphoric strength has never been greater—really funny, among other things, a dark, dark laughter" »³³. Bien que Sexton ne soit pas citée, on retrouve dans le texte mot pour mot des extraits de lettres de l'auteure envoyées à des amis. Le 17 novembre 1970, elle écrit à Kurt Vonnegut, Jr. : « I think they end up being as wholly personal as my most intimate poems, in a different language, a different rhythm, but coming strangely, for all their sound, from as deep a place »³⁴. Le même jour, elle évoque le recueil dans une lettre à une amie en ces termes : « They are a kind of dark, dark laughter »³⁵. Plus tard, *The Book of Folly* annonce sous la plume de Louis Untermeyer : « This one is sheer Sexton, Sexton unlimited. It is wonderfully mad and madly wonderful »³⁶. On peut enfin citer *The Awful Rowing Toward God* qui est publié à titre posthume mais entretient le pacte. Après une phrase évoquant la quête spirituelle signifiée dans le titre, la deuxième de couverture affirme la continuation de la veine personnelle : « As always, Anne

²⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 94.

³⁰ *Ibid.*, op. cit., p. 2.

³¹ A. Sexton, *To Bedlam and Part Way Back*, Boston, Houghton Mifflin, 1960.

³² James Dickey, « To Bedlam and Part Way Back », *The Artist and her Critics*, op. cit., pp. 117-118.

³³ A. Sexton, *Transformations*, Boston, Houghton Mifflin, 1971.

³⁴ L. Gray Sexton, *Anne Sexton: A Self-portrait in Letters*, Boston, Houghton Mifflin, 2004, p.367.

³⁵ *Ibid.* p.365.

³⁶ A. Sexton, *The Book of Folly*, Houghton Mifflin, Boston, 1973.

Sexton's latest work derives from intense personal experience »³⁷. Lorsqu'on parcourt les commentaires et prière d'insérer reproduits sur les éditions originales, on est donc frappé par le rappel constant et tautologique de la dimension autobiographique des poèmes. Par ailleurs, le retour dans les titres des thèmes privilégiés de la poésie dite « confessionnelle » fonctionne comme garantie de l'assise autobiographique : deux titres font référence à la folie, deux voire trois expriment l'angoisse ou la fascination pour la mort, l'un a trait au contexte familial douloureux. Les titres font ainsi partie des signaux qui désignent l'autobiographique dans l'oeuvre et laissent penser que la poésie de Sexton est une version poétique d'un pacte autobiographique.

2-Lyrisme et immédiateté chez Lowell.

Quand, dans les années cinquante, Lowell modifie son rapport à la forme au profit d'une introduction massive de la référentialité, il se rapproche du pacte de lecture propre, selon Lejeune, aux récits de vie que sont la biographie ou l'autobiographie³⁸. Ce changement de cap n'est pas simple volonté narcissique de se représenter dans l'oeuvre ou désir de réfléchir sur soi à travers l'oeuvre. Il est motivé par la recherche d'un contact plus franc avec le lecteur. Lowell veut à la fois rapprocher l'écriture de son expérience et communiquer cette expérience. Toutefois, Derrida rappelle qu'il faut une langue commune à celui qui témoigne et à celui qui reçoit le témoignage :

[Une] telle implication du « nous » —du « nous » comme partage de l'idiome et corresponsabilité de la compétence linguistique, si on peut dire— témoigne bien d'une essence du témoignage. Il ne saurait y avoir d'attestation sans elle, il ne saurait y avoir de témoin qui non seulement assiste et perçoit en témoin mais atteste, porte

³⁷ A. Sexton, *The Awful Rowing Towards God*, Houghton Mifflin, Boston, 1975.

³⁸ Voir P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, *op. cit.*, p. 36 : « Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels[...]. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend ».

témoignage (*bears witness*), sans acte de parole, bien sûr, mais surtout sans quelqu'un à qui on suppose au moins une maîtrise suffisante de la langue. Dans quelle mesure cette compétence peut-elle être partagée ?[...] En tout cas, le concept juridique de l'attestation implique une maîtrise suffisante de la langue, si problématique que reste ce concept. Le même concept doit supposer du même coup un destinataire capable de la même maîtrise, c'est-à-dire d'entendre et de traduire de façon univoque, sans malentendu, dans la même proportion[...] et de dire ou de sous-entendre « nous », même si le destinataire en question devait contester, démentir, soupçonner, ne pas croire au *contenu* de ce qui est dit³⁹.

Or, Lowell ressent une rupture entre la langue poétique et la société : « Yet the writing seems divorced from culture somehow »⁴⁰. Derrida souligne que la littérature propose un témoignage dans la langue qui s'éloigne le plus de la langue vernaculaire : celle du poète. Lowell rejette l'élaboration formelle en raison de son incapacité à transmettre du sens au plus grand nombre et il emploie le terme « culture » en retournant son rapport à l'universalité : Lowell définit la culture comme celle de la société, non comme une accumulation de savoirs ou de techniques artistiques⁴¹. Le symbolisme complexe et les références religieuses et historiques sur lesquels il repose ne sont pas un gage d'universalité. Au contraire, ils sont un obstacle à l'universalité du poème. Ils isolent le poète. D'ailleurs, l'essai de Lowell sur Eliot commence par un commentaire mettant en relief le versant « confessionnel » de *Four Quartets*. Lowell souligne à cette occasion le lien du poème avec la société toute entière :

Four Quartets is a quasi-autobiographical testimony of the experience of union with God, or rather, its imperfect approximations in this life[...]. *Four Quartets* is a composite of the symbolic, the didactic, and the confessional[...]. *Four Quartets* is something of a community product[...]. The experience in this poem is dramatic and brutally genuine⁴².

³⁹ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*

⁴¹ Voir le terme « skill » dans l'entretien avec Seidel.

⁴² R. Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, pp. 45-47. Dès sa jeunesse, Lowell éprouve une attirance particulière pour *Four Quartets* dont il recopie les vers dans son carnet. Voir *The Robert Lowell Papers*, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, University of Texas, boîte 14 dossier 6.

Pour toutes les raisons énoncées ci-dessus, Lowell estime que *Four Quartets* est « probablement le meilleur poème d'Eliot »⁴³. Il montre comment la construction formelle rime avec l'immédiateté de l'expérience transmise : « brutally genuine »⁴⁴.

Lorsqu'il élabore *Life Studies*, Lowell veut donc trouver une écriture qui, non seulement fasse une place à l'expérience personnelle, mais permette la communication de cette expérience au lecteur. Sa démarche transparaît quand il évoque l'écriture à travers l'emploi récurrent de termes appartenant au champ lexical du brut présent dans le commentaire sur *Four Quartets*. Les mots revenant le plus fréquemment sont sans doute « direct » et « directness ». L'usage de ces termes qui signifient la franchise et l'immédiateté est à mettre en perspective avec la définition par Watt du roman comme genre⁴⁵. Il y a une revendication de l'immédiateté qui s'oppose évidemment à l'approche oblique défendue par Eliot. Lowell s'inscrit également en faux contre les vues de Tate fustigeant la poésie envisagée comme « communication » à destination de la masse des lecteurs⁴⁶. A la fin d'une lettre à Williams datée de 1957, il reconnaît une filiation tardive : « P.S. I see I forgot to say that I feel more and more technically indebted to you, growing young in my forties! »⁴⁷. En 1959, il évoque à propos des poèmes de *Life Studies* une écriture « imagiste » ayant les qualités d'« immédiateté » citées par Watt à propos du roman :

It's all quite a different style, uses a lot of free verse, is intelligible to anyone on the surface, and heavily and directly autobiographical. Everything went into a concentrated, rather imagistic directness, and for a while my old stuff seemed like something from the ancient extinct age of the reptiles, cumbersome creatures, bogged down and destroyed by their protective hide⁴⁸.

⁴³ R. Lowell, *Collected Prose*, op. cit., pp. 45-47.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 45-47.

⁴⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit., 32-33. Selon Watt, le roman est le genre qui permet la mise en relation la plus immédiate entre le vécu et le lecteur, d'où sa popularité : « Consequently, the novel's inventions make much smaller demands on the audience than do most literary conventions ». Voir *infra* Partie I, Chapitre 1.

⁴⁶ Allen Tate, « Tension in Poetry », *The Sewanee Review* 52 (1944), pp. 210-225. Dans son ouvrage consacré à la relation entre Lowell et Tate, William Doreski décrit l'impact des théories de Tate à l'époque où Lowell le côtoie dans les années trente. Concernant l'influence de « Tension in Poetry », voir *The Years of Our Friendship : Tate and Lowell in the Thirties*, op. cit., p. 28.

⁴⁷ R. Lowell, lettre à W.C. Williams du 30 septembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 294.

⁴⁸ R. Lowell, lettre à Chard Powers Smith du 3 octobre 1959, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 354.

Après la parution des poèmes, Lowell explique sa tentative de rapprochement du lecteur en redéfinissant le rapport dialectique qu'entretiennent la forme et l'expérience dans sa célèbre métaphore culinaire.

Dans le discours prononcé lors de la remise du National Book Award pour *Life Studies* en 1960, Lowell oppose « raw » et « cooked », une poésie qui se montre comme production élaborée et une poésie dans laquelle la remédiation de l'expérience semble minimale voire nulle. L'une est un artisanat ; l'autre est « directe ». Il attribue aux deux styles des publics différents :

Two poetries are now competing, a cooked and a raw. The cooked, marvelously expert, often seems laboriously concocted to be tasted and digested by a graduate seminar. The raw, huge blood-dripping gobbets of unseasoned experience are dished up for midnight listeners [...] My own owes everything to a few of our poets who have tried to write directly about what mattered to them, and yet to keep faith with their calling's tricky, specialized, unpopular possibilities for good workmanship⁴⁹.

Lowell estime que l'élaboration trop pesante empêche le contact avec le lecteur et coupe le poète du monde. Il oppose le terme « transport » au terme « technique ». Il souhaite favoriser un « transport » de l'expérience vers le lecteur sans que cela passe par la « technicité » de la forme⁵⁰. Le point de départ de son discours repose d'ailleurs sur une anecdote autobiographique, le récit du coup de téléphone à son éditeur pour mettre au point l'allocution. Au bout du fil, l'assistante ignore qui est Lowell. Dans sa tentative de communication téléphonique, le poète apparaît coupé de la société symbolisée par l'employée. L'incident semble alors résumer les préoccupations qui président à la rédaction de *Life Studies* : « I am afraid that writing verse rather atrophies one's faculties for communication »⁵¹. Dans la suite du discours, Lowell précise, grâce à la discrimination entre deux catégories de poésie, ce qu'il entend par communication. Il veut établir un lien avec un public nombreux et profane, et non avec un lectorat réduit aux chercheurs initiés. Lowell a

⁴⁹ R. Lowell, « Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies », *National Book Award Acceptance Speeches*, http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rlowell.html, page consultée le 31 mai 2011.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

en tête la poésie d'Allen Ginsberg lorsqu'il parle de poésie crue dépourvue de remédiation⁵². De son propre aveu, il force le trait—« I exaggerate, of course »⁵³. Il s'agirait d'alléger la préparation formelle et non d'y renoncer. Dans un brouillon de son discours, il n'évoque pas à propos de la poésie « crue » une absence de construction formelle mais relève plutôt son piètre niveau d'élaboration qu'il qualifie avec « jerry-built »⁵⁴. Lui veut être à cheval sur les deux pratiques, ce qui implique, au vu de son passé d'écriture, une introduction massive du référentiel. C'est un changement durable de l'écriture poétique qui persiste dans *Notebook*. Dans ce recueil et de plus en plus souvent, les hésitations stylistiques sont thématiques. C'est le cas dans « Ford Madox Ford », quand le locuteur évoque sur un ton rétrospectif ses débuts artistiques : « I brought him my loaded and overloaded lines »⁵⁵. Les vers surchargés sont associés à la tradition familiale et lettrée, elle-même emblématique de la puissance historique de l'élite de Nouvelle-Angleterre : « 'If he fails as a writer,' Ford wrote my father, 'at least/he'll be ambassador to England, or President of Harvard.' ». Les différentes versions du poème intitulé « In the Cage » témoignent de l'évolution stylistique de Lowell conformément à son souhait de simplification des références symboliques. Leurs trois publications successives montrent aussi l'importance que revêt la recherche du style autobiographique pour le poète.

Ces poèmes comportent une forte dimension autobiographique car ils s'inspirent de l'emprisonnement de Lowell cinq mois durant en raison de son acte d'objecteur de conscience⁵⁶. Néanmoins, dans la version de « In the Cage » publiée dans *Lord Weary's Castle*, le « je » n'apparaît pas. Il se cache derrière les autres prisonniers, décrivant les autres, condamnés à perpétuité, ou se fondant dans le « we » de la population carcérale :

In the Cage

The lifers file into the hall,

⁵² Un brouillon du discours cité par Hamilton est plus révélateur concernant la référence à Ginsberg : « the raw, jerry-built and forensically deadly, seems often like an unscored libretto by some bearded but vegetarian Castro » (I. Hamilton, *Robert Lowell: a Biography*, op. cit., p. 277).

⁵³ R. Lowell, « Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies », *National Book Award Acceptance Speeches*, http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rlowell.html, page consultée le 31 mai 2011.

⁵⁴ Voir ci-dessus note 53.

⁵⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 515.

⁵⁶ Lowell est emprisonné du 13 octobre au 22 octobre 1943 à West Street puis jusqu'au 15 mars 1944 à Danbury. Voir P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., pp. 106-120.

According to their houses—twos
 Of laundered denim. On the wall
 A colored fairy tinkles blues
 And titters by the balustrade ;
 Canaries beat their bars and scream.
 We come from tunnels where the spade
 Pick-axe and hod for plaster steam
 In mud and insulation. Here
 The Bible-twisting Israelite
 Fasts for his Harlem. It is night,
 And it is vanity, and age
 Blackens the heart of Adam. Fear,
 The yellow chirper, beaks its cage⁵⁷.

Au fil des vers, le poème se fait allégorie de la condition humaine déclinante. La métaphore est portée par la régularité prosodique du tétramètre iambique qui souligne l'universalité du propos. Deux vers dérogent à la règle des rimes croisées mais c'est pour mieux mettre en relief la symbolique de la rime entre « Israelite » et « night ».

Dans *Life Studies* ne figure aucune version de « In the Cage » mais une représentation de la détention est présente grâce à « Memories of West Street and Lepke »⁵⁸. La référentialité s'y affirme à travers, en particulier, la galerie de portraits octroyant une identité aux prisonniers. Elle fait écho à la description de l'afro-américain dans le poème de *Lord Weary's Castle* et joue un rôle clé dans la stratégie réaliste. Toutefois, ce poème semble ne pas avoir épuisé le traitement poétique de la période d'emprisonnement. Dans la séquence de *Notebook* intitulée « Symbols » figure une autre version de « In the Cage ». La mise en parallèle avec la version initialement publiée est encouragée par l'ajout d'une datation et le rappel de la publication précédente : « Winter 1944 [From *Lord Weary's Castle*] ». L'abandon des majuscules en début de vers y est la marque la plus évidente de l'évolution formelle avec l'adoption du vers libre. Dans le détail, on note un léger assouplissement de la forme : une virgule est ajoutée et casse le rythme du tétramètre iambique dans le sixième vers ; l'orthographe de « pick-axe » est modernisée. Mais le titre

⁵⁷ R. Lowell, *Collected poems, op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 187-188.

de la séquence invite surtout à considérer l'écriture symbolique dans le poème. Or celui-ci est une reproduction quasiment à l'identique du poème initial à l'exception de deux vers à la fin :

[...]Here
 the Bible-twisting Israelite
 fasts for his Harlem. It is night,
 and it is vanity ; the age
 numbs the failed nerve for service. Fear,
 the yellow chirper, beaks its cage.

Winter 1944 [from Lord Weary's Castle]⁵⁹

La modification opère une particularisation de l'expérience, d'abord avec l'ajout de l'article défini devant « age ». L'altération la plus spectaculaire est le retrait de la métaphore biblique qui venait illustrer la symbolique puritaine contenue dans la rime entre « Israelite » et « night ». L'expression de l'emprisonnement comme crépuscule d'une civilisation perd en universalité. La rhétorique puritaine de la noirceur humaine est au passage rognée au profit de la référence autobiographique à l'objection de conscience. Trois ans plus tard, Lowell publie dans *History* une version conservant le même contenu mais dont la forme s'éloigne définitivement de la première version :

In the Cage
 (First Written 1944)

We short-termers file into the messhall
 according to our houses—twos
 of bleaching denim. A felon fairy
 tinkles dinner-music blues,
 blows kisses from his balustrade ;
 a canary chips its bars and screams.
 We come from the prison cellar...spade,
 pickax, hod for plaster, steam,

⁵⁹ R. Lowell, *Notebook*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970, pp. 61-62. L'édition de *Notebook* de 1969 comporte une version de « In the Cage » identique à celle de l'édition de 1970. Voir *Notebook*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 32.

asbestos. To the anti-semite
 black Bible-garbling Israelite
 starving on wheatseeds for religion,
 I am night, I am vanity. The cage
 feeds our failed nerve for service.
 Fear, the yellow chirper, beaks its cage⁶⁰.

Contrairement au texte de *Notebook* qui prétend reproduire la version de *Lord Weary's Castle*, cette dernière version s'inscrit dans un processus de réécriture grâce au sous-titre avec l'ajout de « first ». Le lyrisme s'affirme dans cette version dont la prosodie est à l'image de l'accolement de « mess » à « hall » : comme les points de suspension porteurs des émotions du « je », le poème vient perturber la régularité du tétramètre iambique. Toutefois, il s'attache à échapper au mètre sans jamais trop s'en éloigner, selon un procédé qui rappelle l'usage du mètre comme « squelette » mentionné dans l'entretien avec Seidel⁶¹. Le nombre de syllabes n'est quasiment jamais de huit. Le nombre d'accents par vers oscille autour de quatre tout en manifestant une grande variété. Quant au fond, la présentation lyrique de l'expérience s'accompagne d'une référentialité accrue, comme le trahit la particularisation visible dans la plus grande précision apportée à la qualification. Les substantifs « hall » et « blues » sont qualifiés. D'autres sont remplacés par des substituts plus concrets. Ainsi, les termes « tunnels » et « insulation », proposés dans la version originale, sont immatériels et proches de l'abstraction : le tunnel est une forme géométrique, l'isolation un concept. En revanche, le grenier de la prison est une pièce spécifique et l'amiante est un matériau. Lowell déconstruit les symboles et redonne sa place au référentiel. Le retour de la référentialité est mis en relief par la syntaxe hachée et l'énumération là où le poème initial proposait une seule phrase avec subordination d'une proposition relative. La référence à la doctrine des Israelites qui pouvait être obscure est explicitée et remise en perspective avec le locuteur. La métaphore centrale du canari demeure mais elle s'exprime dans un lexique simple et se réfère à une expérience populaire, celle des mineurs, dont la connaissance est commune à de nombreux lecteurs. Dans cette version lyrique qui assume en termes concrets et dans une forme proche de la prose la

⁶⁰ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 526.

⁶¹ F. Seidel, « Robert Lowell », *Robert Lowell: a Collection of Critical Essays*, dir. Thomas Parkinson, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, p. 19.

dimension autobiographique du texte, l'emprisonnement symbolise moins le crépuscule de l'humanité que l'emprisonnement psychique du locuteur: le jugement sur l'époque, asséné à travers le parallélisme syntaxique, est transposé sur le « je » : « I am night, I am vanity ». Le glissement de l'anaphore sur un même vers renforce le lyrisme de l'autodénigrement et l'angoisse de la mort. Ce n'est plus la mort de l'humanité que sent venir le prisonnier animalisé en canari mais la sienne. Par ses multiples révisions du poème au cours de sa carrière, Lowell ne cesse de reposer la question du témoignage sur soi dans sa relation avec la forme poétique et avec le lecteur. En manifestant une volonté de faire évoluer un même texte, au lieu simplement de traiter de l'expérience à travers plusieurs poèmes clairement distincts, Lowell laisse voir ses interrogations sur la forme. Ces-dernières entraînent l'éviction de la fiction du « symbole reçu »⁶² au bénéfice d'un lyrisme s'exprimant par un idiome porteur d'un sens plus immédiat.

3-Lyrisme et exemplarité chez Sexton.

Pour Sexton aussi, la communication avec le lecteur est fondamentale. Cassie Premo Steele définit l'œuvre de Sexton comme une « poésie du témoignage » fondée sur le partage avec les lecteurs de l'expérience traumatique : « To witness means to decide to participate [...] in the experience of another, an experience so painful that it must be shared in order to be confronted [...]. And in the beginning lies poetry, for poetry provides distinctive access to pain »⁶³. Au-delà de cette volonté de partage qui se trouve aussi au fondement de l'écriture de *Life Studies*, il y a chez Sexton une prise en compte de la possible exemplarité du témoignage sur soi que l'on ne trouve pas chez Lowell.

Pour Derrida, l'exemplarité caractérise tout témoignage du fait de la réitérabilité de ce dernier. Le témoignage est à la fois singulier, effectué à un instant donné, et universel, réitérable par toute autre personne :

⁶² W. Doreski, *The Years of Our Friendship : Tate and Lowell in the Thirties*, op. cit., p 11: « the received symbol was inadequate to his more experience-oriented aesthetic ».

⁶³ Cassie Premo Steele, *We Heal From Memory: Sexton, Lorde, Anzaduala and the Poetry of Witness*, New York, Palgrave, 2000, p. 2.

Un témoin et un témoignage doivent être toujours exemplaires. Ils doivent être d'abord singuliers, d'où la nécessité de l'instant [...] Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable. Et à la pointe de cette irremplaçabilité, de cette unicité, encore une fois, il y a l'instant [...]. L'exemple n'est pas substituable; mais en même temps [...] cette irremplaçabilité doit être exemplaire, c'est-à-dire remplaçable [...] Le singulier doit être universalisable, c'est la condition testimoniale. Simultanément, au même instant, dans le «je le jure, il faut me croire», je prétends, j'exige, je postule l'universalisation possible et nécessaire de cette singularité : n'importe qui à ma place, etc., confirmerait mon témoignage [...]»⁶⁴.

Ce qui distingue la confession littéraire du simple témoignage, c'est que la confession littéraire est porteuse d'une invitation à la réitération. Zambrano souligne à juste titre : « la confession lue, si ce n'est pas en vain, doit réaliser cela même que celui qui s'est confessé a accompli »⁶⁵. Le début de *La Confession d'un Enfant du Siècle* illustre parfaitement cette ambition : « Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention [...] »⁶⁶. L'analyse des conditions de la résurgence poétique chez Sexton permet de cerner l'enjeu autobiographique résumé par l'auteure en ces termes simples : « Poetry has saved my life »⁶⁷. Or, si l'écriture poétique a une dimension intime par son rôle psychothérapeutique et par la mutation qu'elle représente dans la définition de soi, elle porte aussi dès l'origine une stratégie au centre de laquelle se trouve le lecteur. Sexton adopte en effet une motivation suggérée par son psychiatre : susciter l'empathie en utilisant l'exemplarité de son expérience. Orne inscrit très vite l'écriture poétique non seulement dans la relation de l'auteure à elle-même et à l'œuvre mais aussi dans une relation avec les lecteurs. Après une nouvelle tentative de suicide de sa patiente, il place l'écriture du moi qui souffre dans une perspective éminemment altruiste, comme s'en souvient Sexton :

Dr. Orne met her at the hospital, Sexton later recalled, and told her, “You can't kill yourself, you have something to give. Why, if people read your poems (they were all about how sick I was) they should think, “There's somebody else like me!” They

⁶⁴ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature, op. cit.*, p. 31.

⁶⁵ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 33.

⁶⁶ A. de Musset, *La Confession d'un Enfant du Siècle, op. cit.*, p. 19. Au passage, Musset envisage une confession « vaine », selon le terme employé par Zambrano.

⁶⁷ L. G. Sexton, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters, op. cit.*, p. 42.

wouldn't feel alone.” This was the message Sexton called her turning point : “I had found something to *do*⁶⁸ with my life”⁶⁹.

Sexton est alors convaincue de l'utilité de l'empathie. Si la poésie a « sauvé sa vie », peut-être peut-elle en sauver d'autres ? En introduisant auprès de Sexton dès le départ la notion d'exemplarité, Orne l'oriente donc sur un versant confessionnel. Zambrano souligne d'ailleurs le lien crucial entre confession et action : « Mais si je n'accomplis pas ce que l'auteur de la Confession a accompli, sa lecture sera faite en vain. Parce que la confession est une action, la plus grande action qu'il nous est donné d'accomplir par la parole »⁷⁰. Sexton prend très au sérieux le motif de l'exemplarité et, toute sa vie, partage son expérience de l'écriture poétique avec le public. Elle répond aux lecteurs, anime des ateliers, enseigne, intervient dans un hôpital psychiatrique, lit ses poèmes en public.

La revendication de l'exemplarité de l'autobiographique se trouve dès *To Bedlam and Part Way Back*, dans « For John Who Begs Me Not to Enquire Further » :

And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.
I tapped my own head⁷¹;

Seul le poème fondé sur la communication de l'expérience personnelle témoigne à la fois de cette expérience et de la capacité à surmonter celle-ci, à « sauver la vie ». C'est ce que résume la polysémie de « tapped » : la locutrice énonce à la fois sa souffrance psychique et sa capacité à recueillir cette souffrance pour ensuite en faire un poème. En outre, l'expérience exemplaire suppose une modulation du « nous » testimonial de Derrida dans laquelle le « nous » n'est pas « je » témoignant de son expérience à un « vous ». Ici, le « je » envisage déjà son expérience comme celle d'un « nous » :

⁶⁸ Souligné par Sexton.

⁶⁹ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 42.

⁷⁰ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 34.

⁷¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 34-35.

At first it was private.
 Then it was more than myself ;
 It was you, or your house
 Or your kitchen⁷².

Du fait de la structure comparative, l'expérience du « je » est placée dans un rapport d'inclusion avec celle du « tu », c'est-à-dire John Holmes, ou du « nous ». Le but est bien que le lecteur tire du poème ce que le texte nomme une « leçon » : « There ought to be something special/for someone/in this kind of hope »⁷³. Le témoignage exemplaire de la confession fonctionne sur le principe du texte miroir imité par les derniers vers du poème :

My kitchen, your kitchen,
 my face, your face⁷⁴.

Si, comme l'affirme Zambrano, les *Confessions* de Rousseau sont le « miroir »⁷⁵ de leur auteur, le texte de Sexton désigne la double focalisation du poème-miroir. Celui-ci offre l'image de la locutrice autobiographique au lecteur qui, en la voyant, reconnaît sa propre image. Le texte réalise l'identification par le parallélisme lexical, syntaxique et prosodique mettant en relief l'équivalence entre « je » et « vous » ou « tu ». Le poème lyrique tient son pouvoir de la dimension testimoniale fondée sur sa prise en compte de la réitération de l'expérience. Ainsi opère, dans le poème, le ravissement du lecteur :

Pourquoi aime-t-on les poèmes, les chansons ? Surtout quand ils disent « je » ? Parce qu'ils donnent brusquement une expression « juste » à un sentiment qui en nous cherchait ses mots ou sa musique. Du coup, nous les adoptons. Nous nous reconnaissons. Et ces mots qui habillent bien notre expérience, nous supposons qu'ils viennent directement de l'expérience, et du cœur, du poète. Il y a le plaisir d'une émotion partagée, le sentiment que quelqu'un nous a compris [...]»⁷⁶.

⁷² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 34.

⁷³ *Ibid.* p. 35.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁵ « Dans son miroir véridique, il nous offre son image » (M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 77).

⁷⁶ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 53. Lejeune rappelle les origines du lyrisme en évoquant la musicalité du poème comme élément favorisant le ravissement du lecteur. Dans son discours pour l'attribution du National Award en 1960, Lowell souligne également l'oralité de la poésie « crue », contrairement à la poésie « cuisinée » faite pour être relue et étudiée : « There is a poetry that can only be studied, and a poetry that

Les vers de Sexton sont l'expression poétique de l'objectif confessionnel de réitérabilité du vécu et « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further » relève du manifeste en faveur d'un poème qui, par sa communication d'une expérience intime considérée comme exemplaire, serait proche de la confession littéraire. Sexton invite ainsi les lecteurs au renouvellement de l'expérience lacanienne qu'elle a vécue en regardant le programme télévisé de Richards.

Par la suite, Sexton dépasse le cadre du témoignage exemplaire portant sur le désordre psychique et l'étend à d'autres aspects de son expérience intime et, en particulier, à une expérience spécifiquement féminine. Ainsi, « In Celebration of my Uterus » a pour thème la crainte, réellement éprouvée par Sexton en 1966, de devoir subir une ablation de l'utérus. Finalement, l'opération n'a pas lieu et le poème est un hymne à la vie dans lequel le lyrisme exalte l'organe où cette vie prend naissance : « I sing for you. I dare to live »⁷⁷. Mais l'utérus de la locutrice, menacé puis finalement sauvé, est l'emblème d'une matrice universelle. Forte de son expérience, la locutrice construit par l'anaphore et le parallélisme prosodique un chœur auquel vient se mêler son propre chant. Le chœur regroupe des femmes de toutes origines culturelles et sociales que le poème invite à se réjouir de leur féminité. Par ses capacités poétiques, la locutrice se substitue à celles qui ne peuvent s'exprimer :

[...] and one is
anywhere and some are everywhere and all
seem to be singing, although some can not
sing a note⁷⁸.

Le lyrisme fondé sur l'expérience personnelle est l'instrument d'une communion avec les lectrices qui repose sur l'exemplarité d'une expérience de renaissance, celle de la féminité. Telle saint Augustin louant la vie après sa renaissance spirituelle dans les *Confessions*, la locutrice exalte le corps de la femme un temps menacé⁷⁹. La fin du poème reprend en outre

can only be declaimed »(R. Lowell, « Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies », *National Book Award Acceptance Speeches*, http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rlowell.html, page consultée le 31 mai 2011).

⁷⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 182.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁹ Voir, par exemple, Livre XIII, Chapitre I intitulé : « Le ciel et la terre sont l'œuvre et la bonté de Dieu » (Saint-Augustin, *Les Confessions*, op. cit. p. 315).

la syntaxe de la Genèse dans une version lyrique à travers l'accumulation anaphorique de « let me » en début de vers.

B-Le poème testimonial comme « structure d'expérience "inéprouvée" ».

Il y a dans les œuvres des éléments constitutifs d'un pacte autobiographique « s'opposant au pacte de fiction »⁸⁰ que constitue l'écriture, et spécifiquement l'écriture poétique, en-dehors de l'autobiographie. Confronté à deux catégories d'autobiographique, l'une fondée sur l'identité auteur-personnage et l'autre sur un pacte autobiographique qui suggère cette identité, le genre poétique est propice à l'instauration d'une grande instabilité dans la relation entre lyrisme et autobiographique. En effet, il affiche une unité de façade incarnée par le retour du « je » à l'échelle du recueil et même de l'œuvre entière. En même temps, chaque poème forme une unité ayant sa propre relation à l'autobiographique. Le recueil et l'œuvre poétique entière peuvent donc passer d'un autobiographique reposant sur l'identité auteur-locuteur à l'autobiographique reposant sur un pacte ou encore à de l'autobiographique ne reposant sur rien. Le genre poétique met à l'épreuve le témoignage dans sa nature hybride en favorisant la mobilité de la frontière entre confession et fiction de soi. C'est ce que semble désigner Derrida lorsqu'il remarque :

Et surtout, il [le destinataire] devrait être assuré de la distinction entre un témoignage et une fiction de témoignage, par exemple entre un discours qui s'avance sérieusement, de bonne foi, sous la foi du serment, et un texte qui ment, feint de dire la vérité ou simule jusqu'au serment, soit en vue de tromper, soit en vue de produire une œuvre littéraire, soit encore en brouillant la limite entre les deux pour dissoudre les critères de la responsabilité⁸¹.

Or, les œuvres de Lowell et de Sexton sont des œuvres littéraires qui s'attachent à se montrer comme témoignage. Avec le pacte autobiographique, elles tentent d'introduire un serment. Mais ce n'est qu'une « feinte ». Les deux poètes insistent sur le leurre qui

⁸⁰ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 31.

⁸¹ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 26.

consisterait à se fier à la « vérité factuelle ». Pour Sexton, la vérité factuelle s'oppose à la « vérité poétique » immanente au poème : « a kind of poetic truth, not a factual one »⁸². En outre, dans « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further », le poème est « un mensonge compliqué ». Pour Lowell, la description factuelle n'est guère fiable parce que le poème a pour but d'imiter l'expérience, non de la dévoiler véritablement :

[The poems are] not always factually true. There's a good deal of tinkering with fact[...]. So there's a lot of artistry, I hope, in the poems. Yet there's this thing: if a poem is autobiographical—and this is true of any kind of autobiographical writing and of historical writing—you want the reader to say, this is true[...]. And so there was always that standard of truth which you wouldn't ordinarily have in poetry—the reader was to believe he was getting the *real* Robert Lowell⁸³.

Lowell entend donc proposer dès le départ un témoignage sur soi qui a « partie liée avec la fiction »⁸⁴. Le pacte autobiographique est une construction poétique dont la crédibilité repose sur l'effet de contraste entre deux modalités d'écriture poétique : dépouillé des oripeaux de la formalisation savante, le texte se donne au lecteur comme illusion de la vie. C'est ce que Perloff nomme, en parlant de Lowell, « his superb manipulation of the realistic convention »⁸⁵. Mais le réalisme est lui-même une entorse au pacte référentiel : il est fondé sur un pacte de fiction alors que l'autobiographique repose sur un pacte référentiel⁸⁶. D'ailleurs, dans de nombreuses déclarations revendiquant l'expression du vécu, Lowell ne précise pas s'il s'agit de son expérience particulière ou de l'expérience en général. C'est le cas dans l'entretien qu'il accorde à Frederick Seidel en 1961 : « It's become too much something specialized that can't handle much experience. It's become a craft, purely a craft, and there must be some breakthrough back into life »⁸⁷. De quelle expérience s'agit-il? De quelle vie? Même si, dans d'autres passages de l'entretien, Lowell précise « my experience », aucun possessif n'est employé ici. Par contre, il explique sans équivoque dans l'entretien comment sa recherche de l'illusion référentielle l'amène à manipuler

⁸² Patricia Marx, « Interview with Anne Sexton », *The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 34.

⁸³ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit., p. 21. Les italiques sont de Seidel.

⁸⁴ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 22.

⁸⁵ M. Perloff, *The Poetic Art of Robert Lowell*, Ithaca, Cornell UP, 1973, p. 86.

⁸⁶ Philippe Lejeune effectue à ce sujet une distinction entre le réalisme opérant par l'effet de réel alors que l'autobiographie propose « l'image du réel ». Voir *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p.36.

⁸⁷ F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit., p. 19.

l'instauration d'un pacte autobiographique. Que ce soit pour exprimer des « vérités poétiques » ou pour imiter l'expérience, le poème lyrique est ainsi amené à manipuler les faits. Comment le poème peut-il témoigner encore s'il est « structure d'expérience inéprouvée » ?

1-« Vérités poétiques » ou « mensonges compliqués ».

Dès le départ, Sexton adopte une attitude ambiguë concernant la référentialité de ses textes. Tandis qu'elle semble s'engouffrer dans l'autobiographique, elle signe à la parution de son premier recueil des poèmes qui hypothèquent la fiabilité des données référentielles fournies par le texte poétique.

Un texte central pour saisir la relation de Sexton au langage poétique est « Some Foreign Letters »⁸⁸. En effet, le poème invalide la possibilité d'établir une vérité factuelle et illustre les propos de Sexton lorsqu'elle affirme: « postmarks lie, even gravestones lie »⁸⁹. Le poème remet en cause la validité de la date comme garantie du témoignage autobiographique et il analyse l'impact de l'expérience de la lectrice sur la lecture de la date :

Comment telle *autre* date, irremplaçable et singulière, la date de l'autre, la date pour l'autre peut-elle encore se laisser déchiffrer, transcrire, traduire? Comment puis-je me l'approprier? Mieux, comment puis-je me transcrire en elle? Et comment sa mémoire peut-elle disposer encore d'un avenir⁹⁰?

Dans le poème, une locutrice témoigne de sa lecture du témoignage épistolaire laissé par sa tante. Les lettres de la tante, avec leurs cachets datés, constituent un matériau autobiographique au sein duquel la localisation spatio-temporelle est d'autant plus importante qu'il s'agit de lettres de voyage :

This is Wednesday, May 9th, near Lucerne,
Switzerland, sixty-nine years ago. I learn

⁸⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 9-11.

⁸⁹ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 35.

⁹⁰ J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, op. cit., p. 20.

your first climb up Mount San Salvatore⁹¹;

Le lecteur est tenté de voir dans le poème truffé de marqueurs spatio-temporels une suite de détails biographiques concernant la tante mais la localisation temporelle et géographique opère comme la date ambivalente, à la fois lisible et illisible, décrite par Derrida :

Elle doit s'effacer pour devenir lisible, se rendre illisible dans sa lisibilité même. Car si elle ne suspend pas en elle ce trait unique qui la tient à l'événement sans témoin, sans autre témoin, elle reste intacte mais absolument indéchiffrable. Elle n'est même plus ce qu'elle a à être, ce qu'elle aura dû être, son essence et sa destination, elle ne tient plus sa promesse, celle d'une date⁹².

La datation appelle le retour du même qui permettrait de fixer l'interprétation du témoignage dans une lecture univoque susceptible de nourrir l'écriture du biographique. Cependant, malgré les efforts de la locutrice, la datation révèle aussi le « non-répétable »⁹³ :

[...] I try
to reach into your page and breathe it back...
but life is a trick, life is a kitten in a sack.

[...]Tonight your letters reduce
history to a guess⁹⁴.

Au lieu d'opérer comme métonymie de la tante, la datation par les lettres signifie à la fois la vie de Nana et l'illusion de sa vie. La tante est un schibboleth⁹⁵ que la locutrice n'arrive pas à énoncer et « I try » est mis en relief par la prosodie. Le biographique relevant du témoignage dépend de l'interprétation de la biographe et en ce sens il est fictionnel. En outre, la lecture des lettres par la locutrice est une mise en abyme de l'expérience du lecteur : le poème est lui aussi autobiographique et fictionnel plus que biographique. Cette hybridation est pour Sexton un enjeu central. Dans un commentaire sur le poème, elle reconnaît la proximité

⁹¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 10.

⁹² J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 32.

⁹³ *Ibid.*, p.32.

⁹⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 9-10.

⁹⁵ Dans le conflit opposant Ephraïm et Gallaad, la prononciation du mot « schibboleth » permettait à la population de Gallaad de repérer les Ephraïmites tentant de se faire passer pour des hommes de Galaad car les Ephraïmites prononçaient « sibboleth ». Démasqués, ils étaient égorgés. Voir Jugés : 12.

entre locutrice et auteure : le poème s'inspire du souvenir de sa tante et des lettres envoyées d'Europe par l'aïeule⁹⁶. Mais elle souligne l'ambiguïté de l'autobiographique, lequel implique la toute-puissance de l'auteure pour fictionnaliser le biographique : « 'Some Foreign Letters' is a mixture of truth and lies. I don't feel like confessing which is which. When I wrote it I attempted to make all of it 'true'. It remains true for me to this day ». ⁹⁷ La vérité poétique est « expérience 'inéprouvée' », coexistence de ce qui est et de ce qui n'est pas, ce que reflètent le lexique et la typographie : après «truth», la mise entre guillemets de «'true'» matérialise la fictionnalisation du vrai ; puis «true *for me*» signifie la vérité poétique conjointement vraie, autobiographique et fictionnelle. Derrière les dates, les écrits autobiographiques de la tante fictionnalisent l'histoire de même que le poème autobiographique de Sexton fictionnalise les lettres. C'est au nom d'une expression juste de sa tendresse que Sexton énonce les faits pour en faire des ruines :

I have almost always read this poem during a « reading » and yet its impact upon me remains strong and utterly personal. I get caught up in it all over again. By the time I get to the last verse my voice begins to break and I, still the public poet, become the private poet who wrote the poem. Because “Some Foreign Letters” still puts a lump in my throat, I know that it is my unconscious favorite. I must always trust such a choice⁹⁸.

Dans cet exercice du choix et de l'éviction concourant à la production de l'émotion poétique réside le pouvoir discrétionnaire du poète :

Et quand un chiffre se manifeste comme ce qu'il est, donc en se cryptant, ce n'est pas pour nous dire : je suis un chiffre. Il peut encore nous dissimuler, sans la moindre intention cachée, le secret qu'il héberge dans sa lisibilité. Il nous émeut, fascine et séduit d'autant plus. L'ellipse de la discrétion est en lui, et la césure, il n'y peut rien⁹⁹.

⁹⁶ Les lettres furent écrites par la tante lorsqu'elle passa trois ans à l'étranger et remises à Sexton par les Dingley. Sexton s'en servit pour tracer son propre itinéraire lorsqu'elle partit pour l'Europe en 1963. Elles furent volées dans le cambriolage de sa voiture en 1963 en Belgique. Voir D.W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 12 et p. 201 ; L. G. Sexton, *A Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 177 et p. 191.

⁹⁷ A. Sexton, « Comment on 'Some Foreign Letters' », *No Evil Star : Selected Essays, Interviews, and Prose*, dir. Steven E. Colburn, Ann Arbor : U of Michigan P, 1985, p. 16. Les italiques sont celles de l'auteure.

⁹⁸ A. Sexton, « Comment on 'Some Foreign Letters' », *No Evil Star : Selected Essays, Interviews, and Prose*, op. cit., p. 17.

⁹⁹ J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, op. cit., p. 50.

Dans le cas du poème de Sexton, la disparition accidentelle des véritables lettres¹⁰⁰ condamne d'ailleurs toute entreprise herméneutique prétendant restaurer les faits et consacre la suprématie du texte poétique :

Cela ne veut pas dire, d'autre part, que la disposition d'un *schibboleth* efface le chiffre, donne la clé de la crypte et assure la transparence du sens. La crypte demeure, le *schibboleth* reste secret, le passage incertain, et le poème ne dévoile un secret que pour confirmer qu'il y a là du secret, en retrait, à jamais soustrait à l'exhaustion herméneutique. Il n'y a pas un sens, dès qu'il y a de la date et *schibboleth*, plus un seul sens originaire¹⁰¹.

L'indéchiffrabilité des indications factuelles laissées par les textes autobiographiques éclaire le lecteur sur l'« indécidabilité » de la frontière entre vérité et fiction dans le poème comme dans le témoignage, selon Derrida¹⁰². Sexton joue de cette indécidabilité, non seulement en mêlant faits avérés et fiction mais aussi en ayant recours au témoignage entièrement fictif comme « structure d'expérience inédite » dont la seule réalité est textuelle.

Dans « Unknown Girl in the Maternity Ward »¹⁰³, un témoignage fictif décrit l'« expérience 'inédite' » de l'abandon pour construire une représentation autobiographique de la culpabilité. Le statut du titre illustre l'ambiguïté du témoignage. En effet, le titre évoque la mère à la troisième personne, alors qu'elle est la locutrice du poème. De plus, malgré la distanciation effectuée dans le titre, le « je » peut être assimilé à la locutrice des autres poèmes du recueil, voire de l'œuvre entière, car « Unknown Girl in the Maternity Ward » s'inscrit clairement dans la lignée des poèmes ayant pour thème principal les relations familiales, préoccupation privilégiée de la poésie dite « confessionnelle ».

Le texte se situe au moment où une mère renonce à son nouveau-né illégitime :

Child, the current of your breath is six days long.
 You lie, a small knuckle on my white bed;
 lie, fistled like a snail, so small and strong
 at my breast.[...]
 [...]You sense the way we belong.

¹⁰⁰ Voir *infra* Partie I Chapitre 2 note 94.

¹⁰¹ J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan, op. cit.*, p. 50.

¹⁰² J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage. », *Passions de La Littérature, op. cit.*, p. 22.

¹⁰³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 24-25.

But this is an institution bed.
 You will not know me very long¹⁰⁴.

L'illusion biographique est portée par la description de la relation au nouveau-né qui crée le réalisme émouvant de la scène dans la première strophe. Cependant le terme « institution » désigne ailleurs chez Sexton, en particulier dans ses lettres, l'hôpital psychiatrique et la scène de l'abandon est en fait l'allégorie d'une expérience taboue : le retrait de la garde de ses filles suite à son internement psychiatrique. Cet événement est associé au sentiment honteux d'abandonner ses enfants qui s'exprime dans l'apostrophe finale du poème : « Go child, who is my sin and nothing more ». Abandon, culpabilité et milieu hospitalier sont les passerelles entre niveau allégorique et expérience réelle qui rattachent la fiction centrale du poème à l'autobiographique. L'allégorie radicalise l'expérience car le poème, dans sa révélation d'une vérité poétique, doit choquer les sens, au point presque de blesser le lecteur : « I think it should be a shock for the senses. It should almost hurt »¹⁰⁵. Seule compte la vérité de l'émotion ressentie avec une violence extrême et dans un entretien l'expression « emotional truth » est suggérée. Sexton affirme alors la relativité du concept de vérité autobiographique : « You can even lie (one can confess and lie forever) as I did in the poem of the illegitimate child that the girl had to give up. It hadn't happened to me. It wasn't true, and yet it was indeed the truth »¹⁰⁶. Lorsque Sexton montre le poème à Snodgrass, il lui reproche le passage par la fiction et conseille : « Tell the real story »¹⁰⁷. Elle travaille alors à l'écriture de « The Double Image ». En effet, « The Double Image » fait explicitement référence à la façon dont sa relation avec sa fille a été affectée par les désordres psychiatriques. Par-delà les rapprochements thématiques et stylistiques tels l'apostrophe, le lexique ou l'utilisation de strophes de onze vers, l'autobiographique que « Unknown Girl in the Maternity Ward » exprime sur le mode allégorique apparaît ici de façon littérale :

[...]And I remember
 mostly the three autumns you did not live here.

¹⁰⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁵ P. Marx, « Interview with Anne Sexton » [1965], *The Artist and her Critics, op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁷ J.D. McClatchy, « Anne Sexton: Somehow to endure », *The Artist and her Critics, op. cit.*, p. 246.

They said I'd never get you back again¹⁰⁸.

Initialement, le poème est sous-titré : « A Confession »¹⁰⁹. Mais l'autobiographique se dérobe encore avec une ellipse majeure : Sexton ne fait référence qu'à l'une de ses filles alors qu'elle fut séparée des deux. Face aux raisons esthétiques avancées par l'auteure – « It made a better poem to distort it this way »¹¹⁰ –, Gill remarque l'impact dévastateur de ce procédé sur l'aînée oubliée dans l'œuvre et suggère que la culpabilité ressentie par Sexton envers Linda est si forte qu'elle relève de l'indicible.¹¹¹ Si tel est le cas, il s'agit alors d'un degré extrême dans la fictionnalisation du témoignage en tant que stratégie poétique inverse de celle de la confession.

L'exemple de ce poème montre que si la poésie de Sexton se présente comme témoignage, rien ne vient garantir l'identité de la locutrice-témoin. La confession comme dévoilement de soi s'appuie sur la manipulation du lyrisme qui suscite le faux-témoignage afin d'exprimer l'autobiographique en tant qu'« expérience inédite ». Seule l'auteure peut témoigner pour les locutrices-témoins. Sans l'auteure, le lecteur ne peut distinguer la confession de la fiction dans le témoignage. Si la stratégie lyrique participe de la fictionnalisation dans le témoignage sur soi, le « je » peut-il encore témoigner ou est-il condamné à ne produire dans les poèmes qu'un faux témoignage ? En présence d'une faillite du serment autobiographique, il s'avère difficile de s'assurer de la fiabilité du témoignage sur soi, à moins que des témoins ne viennent à leur tour témoigner sur les locuteurs. Cette possibilité du témoignage d'autrui pour certifier le témoignage sur soi est explorée par Lowell.

2-« Témoigner pour le témoin ».

« Some Foreign Letters » signifie que rien ni personne ne peut témoigner pour le témoin qu'était la tante. En ce sens, le témoignage de la tante a disparu avec elle et il ne

¹⁰⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁹ L. Gray Sexton, *Anne Sexton : A Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 48.

¹¹⁰ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *The Artist and her Critics*, op. cit., p. 35.

¹¹¹ J. Gill, *Anne Sexton's Confessional Poetics*, op. cit., p. 172

reste que le témoignage de la locutrice autobiographique, lui-même sujet à caution car l'auteure ne peut être ce grand Témoin des témoignages qu'est Dieu dans la confession augustinienne. Pour Sexton, la vérité du texte échappe à l'auteur :

P.M. : *Are you the ultimate judge of what the truth is?*

A.S.: No. There's the trouble. No, I'm not.

P.M.: *What is the criterion?*

A.S. : I don't think there is one. I mean, people lie to themselves so much—
postmarks lie, even gravestones lie¹¹².

La conception du texte poétique rejoint finalement la problématique de la folie psychotique estompant la frontière entre le faux et le vrai et dont les assauts sont à l'origine de la vocation de Sexton. De fait, pour la locutrice internée du poème inaugurant l'œuvre sextonienne la réalité s'offre comme expérience à déchiffrer. La vie dans l'hôpital est chiffrée et codée jusque dans ses plus simples aspects, à l'image des repas :

[...] We stand in broken
lines and wait while they unlock
the door and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles[...]¹¹³.

Le poème comme témoignage reposant sur l'énonciation de schibboleths est aussi énigmatique que la réalité aux yeux du fou :

Une date est folle, voilà la vérité[...]. Une date est folle : elle n'est jamais ce qu'elle est, ce qu'elle dit qu'elle est, toujours plus ou moins que ce qu'elle est. Ce qu'elle est, c'est ou bien ce qu'elle est ou bien ce qu'elle n'est pas. Elle ne relève pas de l'être, de quelque sens de l'être, voilà à quelle condition sa folle incantation devient musique¹¹⁴.

Ce constat fragilise l'assise référentielle du témoignage sur soi et menace l'objectif testimonial du texte poétique envisagé comme partage de l'expérience. En faisant se

¹¹² P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *The Artist and her Critics*, op. cit., p. 35.

¹¹³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 3.

¹¹⁴ J. Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, op. cit., pp.68-69.

succéder « Man and Wife » et « 'To speak of the Woe that is in Marriage' »¹¹⁵, Lowell semble vouloir lutter contre cet obstacle dressé entre le public et son expérience personnelle. A travers le duo de poèmes, il tente de consolider le témoignage sur soi en multipliant les témoins.

Dans « 'To speak of the Woe that is in Marriage' », Lowell introduit un témoin venant témoigner sur le témoin qu'est le locuteur autobiographique de *Life Studies*. Le poète soustrait le texte à l'aphorisme selon lequel « Nul ne témoigne pour le témoin » car le mari témoigne sur la femme et, surtout, la femme sur le mari. En effet, le dyptique composé de « Man and Wife » et « 'To speak of the Woe that is in Marriage' » intègre, dans le deuxième poème cité, le témoignage de celle qui témoigne sur le locuteur de « Man and Wife ». Un tel dédoublement du point de vue ressemble à une tentative pour réduire l'espace laissé à la fiction. Mais n'assiste-t-on pas plutôt à une densification du fictif au détriment de l'autobiographique ?

« Man and Wife » a pour thème central l'éloignement du couple. Il consacre plusieurs vers à la narration d'éléments autobiographiques facilement vérifiables, tels la soirée chez les Rahv ou les origines d'Elizabeth Hardwick¹¹⁶. Bien que la violence du mari soit explicitement formulée, le locuteur se livre surtout à une observation physique du couple. Cette apparente objectivité suscite la recherche d'une portée métonymique, selon les codes réalistes analysés par Perloff¹¹⁷ et utilisés dans les récits du dix-neuvième siècle dont Lowell dit qu'ils l'ont inspiré pour *Life Studies*. Le schéma prosodique élaboré est là pour guider le lecteur dans son interprétation, telle la rime entre « homicidal eye » et « I ». Toutefois, le lecteur ne peut qu'accueillir avec satisfaction le témoignage de l'épouse dans « 'To speak of the Woe that is in Marriage' » car le poème apparaît comme un témoignage venant réduire la part de fiction laissée à l'interprétation : la femme est celle qui témoigne sur le témoin. La structure en dyptique établissant l'identité entre le couple du premier poème et le couple du

¹¹⁵ R. Lowell, *Life Studies*, London, Faber and Faber, 1971, pp. 101-102. Le titre de « 'To Speak of the Woe that is in Marriage' » devient « "To Speak of Woe That Is in Marriage" » dans *Selected Poems* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 94) et dans *Collected Poems* (*op. cit.*, p. 190).

¹¹⁶ Hardwick était originaire du Kentucky, « le sud traditionnel » du poème. Concernant ses premières rencontres avec Lowell chez Philip et Natalie Rahv, Mariani précise : « Lowell had met her once during his year in Washington and had seen her at Partisan Reviews parties in New York when he'd gone with Jean several years earlier, though he'd been too shy then to strike up a conversation with her ». Voir P. Mariani, *Lost Puritan*, *op. cit.* p. 171.

¹¹⁷ M. Perloff, *The Poetic Art of Robert Lowell*, *op. cit.*

deuxième poème s'appuie sur la proximité des localisations spatio-temporelles et des situations : la chambre des époux le matin dans un cas, la chambre du couple la nuit dans le deuxième cas. Les récurrences lexicales et phonologiques relient « blossoms on our magnolia *ignite* » et « our magnolia blossoms. *Life begins to happen* »¹¹⁸. Bidart note l'effet équilibrant du dyptique: « Within the body of each poem, their plights are different ; the range of tones is different ; but the final parallel images suggest a terrible equilibrium »¹¹⁹. Si la situation est effectivement terrible, c'est parce que le seul équilibre présent dans la relation réside dans le sentiment d'être étouffé par l'autre, comme le souligne le mode chiasmique sur lequel intervient la description récurrente du magnolia mentionnée ci-dessus. Ceci mis à part, l'expérience de la femme semble beaucoup plus inconfortable. De fait, le poids du témoignage de l'épouse est renforcé parce qu'il recèle une charge émotionnelle contrastant avec le ton détaché du mari dans « Man and Wife ». Les guillemets accentuent la dimension testimoniale subjective et l'impression que peuvent avoir les lecteurs de vivre de l'intérieur ce qui a été décrit de l'extérieur dans le poème précédent. A l'instar d'autres signes de ponctuation, des phrases elliptiques ou du langage familier, les guillemets contribuent à l'oralité du discours de l'épouse. C'est un gage d'immédiateté dans la transmission des pensées et des émotions ainsi rendues palpables. Par opposition au schéma de rimes complexe de « Man and Wife », l'usage de la rime plate peut aussi apparaître comme un effacement du travail de remédiation de l'expérience, au sens où l'entend Lowell dans l'entretien avec Seidel¹²⁰.

A l'origine, les deux poèmes sont tirés d'un unique texte dans lequel leurs contenus ne sont pas juxtaposés strictement. Lowell a donc sélectionné à partir du premier texte la matière nécessaire à la mise en relief séparée des deux points de vue¹²¹. Grâce à cette stratégie dissociant deux points de vue, le deuxième poème est une clé herméneutique

¹¹⁸ Souligné par nos soins.

¹¹⁹ F. Bidart, « Afterword : On "Confessional Poetry" », *Collected Poems, op. cit.*, p. 999.

¹²⁰ F. Seidel, « Robert Lowell », *op. cit.*, p. 18 : « [Once] you've got your two lines to rhyme, then that's done and you can go on to the next. You're not stuck with the whole stanza to round and build to a climax ». Selon Steven Gould Axelrod, « Man and Wife » et « "To Speak of the Woe That is in Marriage" » sont d'abord écrits avec un schéma de rimes et d'accentuation régulier puis Lowell introduit des irrégularités. C'est une démarche différente de celle qui préside à un poème tel « My Last Afternoon with Uncle Devereux », dans lequel Lowell part de la prose. Voir Steven Gould Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art, op. cit.*, p. 109.

¹²¹ Le poème initial a pour titre « Holy Matrimony » et figure dans l'édition des *Collected Poems, op. cit.* pp. 1044-1045.

invitant à la relecture symbolique du premier poème. La valeur d'objet corrélat du décor de « Man and Wife » prend alors tout son sens dans l'expression de la violence latente avec « war paint », « ignite » ou « murderous »¹²². Cependant, l'apparente immédiateté du témoignage de l'épouse ne doit pas faire oublier la part de fiction inhérente au témoignage : en l'occurrence, nul ne témoigne pour l'épouse. Qui est-elle vraiment ?

La référence autobiographique à Hardwick est patente dans « Man and Wife » et pour Axelrod, c'est Hardwick qui parle dans « 'To speak of the Woe That is in Marriage' » : « a Catullan monologue spoken by his wife[...]. Lowell makes Hardwick a sympathetic character »¹²³. Cependant, le titre de « 'To speak of Woe that is in Marriage' » doit mettre en garde le lecteur du fait de l'ironie qu'il renferme¹²⁴. En effet, le texte de Geoffrey Chaucer auquel il est emprunté repose sur le thème de l'usurpation d'identité : les récriminations contre le mari sont lancées par un personnage qui prétend être une femme¹²⁵. De fait, le poème est fondé sur trois emprunts littéraires : le titre vient de Chaucer, l'épigraphe cite Schopenhauer et le poème est inspiré d'un poème de Catulle¹²⁶. De façon similaire, bien que les circonstances incitent à interpréter le témoignage de l'épouse comme relevant du référentiel biographique et autobiographique à la lumière de la relation entre Lowell et Hardwick, ce témoignage s'inspire d'autres témoignages de femmes sur leurs maris, lesquels sont fictifs. A l'image de l'intertextualité rappelant la dimension fictive du testimonial, il s'avère que la locutrice ne se confond pas avec Hardwick car elle est construite à partir d'une multiplicité de femmes, dont certaines sont fictives et d'autres pas. La femme du poème de Lowell n'est pas une locutrice biographique ; elle est une construction symbolique.

Tout d'abord, si l'on en croit Bidart, l'anecdote de la jarretière de secours est de nature biographique et non autobiographique. En effet, Lowell admet qu'elle est inspirée de faits attribués à la femme de Delmore Schwartz, non à Hardwick : « I once brought this passage up with Lowell. He smiled rather sheepishly and said that his wife had never done

¹²² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 189.

¹²³ S. G. Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, op. cit., p. 123.

¹²⁴ Axelrod voit la possibilité d'ironie impliquée par le titre sans remettre en cause l'association entre Hardwick et le « je » du poème. Voir *Ibid.* pp. 123-124.

¹²⁵ Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, *Electronic Literature Foundation*, [http:// www.canterburytales.org /canterbury_tale](http://www.canterburytales.org/canterbury_tale), page consultée le 17 mai 2012.

¹²⁶ Concernant l'utilisation par Lowell du poème intitulé « Oramus, si forte non molestrum », voir les explications de Lowell dans l'entretien avec Seidel (« Robert Lowell », *The Paris Review* 25 (1961), pp. 56-95) et celles de Philip Hobsbaum dans *A Reader's Guide to Robert Lowell*, London, Thames and Hudson, 1988, pp. 90-91.

that, that it was told him by the wife of Delmore Schwartz »¹²⁷. En outre, au regard de la biographie de Lowell, il apparaît que l'expérience de la locutrice de « "To speak of the Woe that is in Marriage" » s'inspire au moins autant de la vie de Stafford que de celle de Hardwick. Parmi les références à des faits connus de la vie de Lowell et exposés dans le poème comme expliquant l'éloignement des conjoints figurent les infidélités et la violence physique exercée par Lowell à l'encontre de ses compagnes. L'infidélité récurrente de Lowell envers Hardwick est évoquée par Mariani¹²⁸. En revanche, c'est Stafford qui subit la violence conjugale : Lowell lui brise le nez en 1940 et manque de l'étrangler en 1945¹²⁹. L'allusion à la contrition dans « This screwball might kill his wife then take the pledge »¹³⁰ peut aussi revêtir une portée autobiographique au sein de laquelle Stafford occupe une place centrale pour deux raisons. En premier lieu, la phrase est susceptible de faire référence à la succession de deux événements marquants dans la vie du couple. Le 25 décembre 1938, Stafford est grièvement blessée dans un accident de voiture tandis que Lowell, qui conduisait, s'en sort indemne. Deux ans plus tard, Lowell s'intéresse au catholicisme et il se convertit en 1941, exigeant ensuite de Stafford qu'ils se remarient selon le rite catholique. Lors de sa conversion, il insiste pour se confesser, ce qui n'est en rien une obligation puisque le baptême lave les péchés¹³¹. En second lieu, Lowell manque d'étrangler Stafford en 1945 alors même qu'il respecte le rite catholique de la confession et lit les *Confessions* de saint

¹²⁷ F. Bidart, « Afterword : On "Confessional Poetry" », *Collected Poems, op. cit.*, p. 1001.

¹²⁸ Voir, par exemple, P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 215: « [In] his illness he expects Lizzie to embrace his musical Giovanna ». Giovanna est une étudiante dont Lowell tombe amoureux en 1952. Citant une lettre de Hardwick, Mariani évoque aussi l'« injustice » des propos de Lowell en proie à la folie pendant l'été 1952 : « "Everybody," he tells her, « "has noticed that you've been getting pretty dumb lately" » (Lettre de Hardwick du 24 août 1952, citée par P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 216). Voir R. Lowell, *Life Studies, op. cit.*, p. 102: « It's the injustice...he is so unjust— ».

¹²⁹ P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 91 et p. 130. En 1948, Lowell attrape également par le cou sa maîtresse, Carley Dawson, et la plaque au sol avant qu'elle ne réussisse à le calmer. Voir P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 162.

¹³⁰ R. Lowell, *Life Studies, op. cit.*, p. 102.

¹³¹ Un témoin de la conversion de Lowell, lui-même catholique, décrit ainsi la scène : « It was the full ceremony and vows were taken. I'd never heard them before. It was a very forbidding, oppressive signing in. I'd never bothered to look up that bit of the ritual, and listening to it for the first time I felt overwhelmed at the magnitude of the promises made. I thought that was enough, but it then turned out that the neophyte had the opportunity to go to confession, which seemed to me almost untheological because, you see, baptism is a complete clearance of all your sins from birth on up. But Cal went to confession and he was in there half an hour, with Father Shexnayder. Meanwhile Jean and Peter Taylor and I were cooling our heels—it was all most embarrassing ». Voir I. Hamilton, *Robert Lowell: a Biography, op. cit.*, p. 79.

Augustin¹³². Mariani remarque que dans le récit inspiré par sa vie avec Lowell, Stafford effectue un lien entre infidélité, séparation et confession :

Then he and Jean locked up the house, took a taxi to the train station, and rode south together to New York. Jean would remember Cal sitting there, reading Augustine's *Confessions*, all the while knowing Gertrude was waiting for him in New York. One last time she confronted him about this on the train, only to have Cal tell her he was tired of wives and wanted a playmate¹³³.

La dernière phrase citée rappelle la référence aux prostituées dans « 'To speak of the Woe that is in Marriage' ». Le poème se réfère donc potentiellement à plusieurs fictions mais aussi à des faits avérés¹³⁴ sans qu'il soit possible d'établir avec certitude les référents qui sous-tendent le poème. Le parallélisme des situations dans les deux textes, souligné par l'écriture poétique, fait oublier que chaque poème est une unité au sein de laquelle se rejoue la relation entre fiction et vérité. D'ailleurs, « 'To speak of the Woe that is in Marriage' » est moins nettement référentiel que « Man and Wife » : on n'y trouve aucune référence explicite à des lieux ou à des événements clairement identifiables, contrairement à l'affichage de l'autobiographique dans la référence à la relation avec Hardwick dans « Man and Wife ». Là où le lecteur de « 'To Speak of the Woe that is in Marriage' » s'attend à un complément de vérité, il devrait plutôt considérer ce qui est fondamental pour déterminer la référentialité du discours et qui fait défaut, à savoir l'identité de celle qui témoigne. Qui parle donc à travers le témoignage de l'épouse ? Hardwick ? Stafford ? Ou un homme, comme dans le prologue de Chaucer ? En effet, il pourrait s'agir d'une réinterprétation par le locuteur de la version donnée par Stafford dans *An Influx of Poets*, un récit de fiction considéré par les biographes de Lowell comme largement autobiographique¹³⁵. Finalement,

¹³² Une lettre de Lowell à Peter Taylor écrite le 27 septembre 1945 fait référence aux *Confessions*. Voir R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 48.

¹³³ P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 141. Mariani fait référence au récit fait par Stafford dans *An Influx of Poets*.

¹³⁴ « On one occasion, in a hotel in New Orleans, Lowell hit her in the face and broke her nose for the second time. The incident was witnessed by Frank Parker and Blair Clark ». Voir I. Hamilton, *Robert Lowell: a Biography*, op. cit., p. 80.

¹³⁵ Mariani étaye sa biographie de Lowell en utilisant les faits narrés dans la nouvelle de Stafford, ce qui constitue d'ailleurs une démarche contestable. De son côté, Hamilton évoque à propos de la narratrice de « An Influx of Poets » : « a nakedly autobiographical narrator ». Voir I. Hamilton, *Robert Lowell: a Biography*, op. cit., p. 78). Concernant l'usage par Mariani du récit de Stafford, voir William Logan, « Lowell in the Shadows », *New Criterion* 13/4, pp. 61-67, 1994.

le locuteur implicite de « 'To speak of the Woe that is in Marriage' » rapporte peut-être le témoignage singulier d'une épouse qui, comme Hardwick et Lowell, habite Marlborough Street. Mais il livre aussi un témoignage fictif emblématique sur la relation de couple, comme le texte de Chaucer et celui de Catulle, avec une dimension autobiographique difficile à circonscrire. La seule certitude concernant le versant autobiographique est qu'il dépasse le cadre strict de la relation entre Lowell et Hardwick. En témoignant sur le témoin, « 'To Speak of the Woe that is in Marriage' » ne fait que témoigner de la suprématie de l'auteur comme ultime témoin. Introduire un témoin différent du locuteur autobiographique sert à démontrer que l'auteur est partout, y compris derrière le témoin apparemment extérieur à l'auteur. Mais la manipulation du lyrisme qui semble permettre une prise de distance du locuteur par rapport à son expérience personnelle renforce aussi l'expression du vécu : le témoignage de l'épouse peut faire figure de témoignage par procuration pour le locuteur incapable de témoigner de sa propre violence. Le locuteur s'approprie le témoignage d'autrui qui seul est apte à énoncer une vérité terrifiante. Par ce geste poétique, le témoignage d'autrui devient le seul discours autobiographique acceptable, peut-être précisément parce qu'il a partie liée avec la fiction.

Le « faux témoignage ».

L'introduction d'une dimension autobiographique est motivée chez Lowell et Sexton par la recherche d'un contact avec le lecteur afin de transmettre une expérience. Bien qu'ils soient fascinés par la fiction littéraire de la poésie comme forme, ils désirent également communiquer avec un public plus large que celui du lectorat érudit rompu aux analyses stylistiques. Le recours aux procédés du pacte autobiographique manifeste cette volonté d'une confession comme dévoilement de soi. En outre, Sexton poursuit un objectif d'exemplarité qui la rapproche de la confession littéraire plus nettement que Lowell, lequel se situe simplement dans une démarche autobiographique, ce qui signifie pour lui une modification de sa langue poétique auparavant chargée de symboles parfois inaccessibles au

plus grand nombre. Mais l'adoption d'un idiome plus proche de la langue vernaculaire n'est-elle pas se qui permet de masquer plus efficacement la fiction ? Selon Derrida, c'est le partage d'une langue commune qui rend possible le mensonge¹³⁶. En se rapprochant du lecteur, le poème se transforme en « faux témoignage » alors qu'en s'affichant comme fiction il n'était que « témoignage faux »¹³⁷. L'effacement de la fiction du travail sur la langue laisse le champ libre à la fiction de la manipulation du référentiel et le lyrisme devient le vecteur par excellence du faux témoignage. D'une part, l'identité du « je » est mouvante, ce qui sape le fondement de l'autobiographique, à savoir l'identité entre le « je » et l'auteur. D'autre part, les faits rapportés par le « je » le sont au sein de poèmes conçus comme « structures d'expériences 'inéprovées' ». Les poèmes sont témoignages autobiographiques dans la mesure où ils témoignent de l'expérience personnelle du fictif. Or, la frontière entre vérité et fiction au sein du témoignage du « je » n'est déterminable que par les auteurs, à supposer qu'eux-mêmes soient capables de dire où se situe la vérité. Sans « témoin pour le témoin », le témoignage du discours poétique entretient avec la vérité une relation potentiellement très ouverte. Les deux œuvres utilisent le faux-témoignage, ne serait-ce que pour être plus autobiographiques. La confession comme dévoilement passe par une fiction de soi qui est structure : le poème. Par la manipulation du lyrisme, des « vérités poétiques » apparaissent dans leur « structure d'expérience inéprovée ». Le lyrisme comme code compatible avec le témoignage est instrumentalisé et cette manipulation joue le premier rôle dans la fictionalisation de soi sous couvert de confession.

¹³⁶ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature, op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 27.

Chapitre 3 : surréalisme, confession et témoignage sur soi.

Dans la préface à la réimpression du Manifeste de 1924, Breton voit dans le surréalisme le moyen de générer les « rayons transfigurants d'une grâce »¹. Le surréalisme est défini plus loin comme « le nouveau mode d'expression pure »². Dans le Second Manifeste, Breton évoque une « conversion » réalisée par l'écriture surréaliste³. De plus, Breton précise la nature de l'entreprise surréaliste en termes proches de ceux employés pour signifier le cheminement vers la vérité typique de la confession littéraire. C'est le cas dans le Manifeste de 1924 : « Je crois en la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais »⁴. La démarche est à nouveau définie en soulignant avec encore plus de précision et d'insistance le rapprochement avec la confession dans le Second Manifeste :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point[...] ce lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour soi-même une périlleuse mais, pensons-nous, une suprême reconnaissance[...]. [Si le surréalisme] déclare pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la rendre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle, c'est assez pour qu'on ne le juge que sur ce qu'il fait et sur ce qui lui reste à faire pour tenir sa promesse⁵.

La recherche de la vérité surréaliste s'accompagne ici de l'engagement sous le sceau du serment et sous le regard du lecteur. Breton suggère aussi en termes bibliques

¹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 11. Breton compare, pour les opposer, cette grâce surréaliste avec la grâce divine.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 24. Les italiques sont de Breton.

⁵ *Ibid.*, *op. cit.* pp. 72-73.

l'absolution par la « méthode » surréaliste du péché que constitue le « servage » de la pensée. Cette formulation contribue à assimiler la quête surréaliste à la confession littéraire et Zambrano reconnaît la dimension confessionnelle de l'activité poétique initiée par Breton : « Ce projet, ainsi énoncé, apparente de façon très étroite le surréalisme à la confession »⁶. L'influence du surréalisme sur Lowell et Sexton n'est-elle pas à l'origine de la véritable dimension confessionnelle de leurs œuvres ?

A-Une « poésie du Je ».

Le surréalisme défini par Breton repose sur une imagination spontanée. Dans le Manifeste de 1924, Breton voit dans la psychanalyse une réhabilitation de l'imagination : grâce à Freud, « l'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits »⁷. Cette imagination brute relève du rapprochement « fortuit »⁸ et s'oppose à « l'esprit critique »⁹. L'image survenant hors de la censure de la raison s'oppose à l'image forgée « *a posteriori* »¹⁰. Au cœur de l'imagination surréaliste règne « la toute-puissance du rêve »¹¹.

1-Le réel onirique : la définition de soi par le rêve.

A la suite de la réhabilitation du rêve dans la définition de soi par Freud, les surréalistes « enregistrent » leurs rêves¹² : révélateur, le rêve est placé au cœur de l'entreprise poétique. S'adressant à son psychiatre, une locutrice de Sexton affirme :

You taught me
to believe in dreams ;

⁶ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 91.

⁷ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p.31.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 39: « Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent[...] ». Les italiques sont de Breton.

thus I was the dredger¹³.

Ces quelques vers résument l'attrait exercé sur Sexton par l'imaginaire onirique. En cela, elle rejoint les surréalistes pour qui l'expression dans le rêve de contenus inaccessibles à l'état conscient constitue une réserve extraordinaire de création poétique. Poursuivant cette voie, les œuvres de Lowell et de Sexton intègrent dans le dévoilement de soi des rêves, rêveries et moments de transition entre le conscient et l'inconscient, l'état de veille et le sommeil. Cette démarche est perceptible dès les premiers poèmes des deux auteurs. C'est le cas de « Suicidal Nightmare », publié dans *Land of Unlikeness*¹⁴, et de « Something Woke Me », le poème rédigé par Sexton en 1957 et mentionné précédemment¹⁵.

Dans *Lord Weary's Castle*, le rêve est révélateur de l'expérience mystique par l'intermédiaire du poème intitulé « Rebellion »¹⁶. Mais, chez Lowell, c'est surtout *The Mills of the Kavanaghs* qui explore le mécanisme du rêve. En effet, le recueil comporte diverses représentations des étapes de la descente onirique. Ainsi, dans le poème éponyme, il s'agit majoritairement d'une rêverie. Cependant, certains passages font référence au rêve d'Anne Kavanaugh tandis que d'autres décrivent subtilement la transition entre état de veille et rêve. Finalement, rêve et réalité se rejoignent sur un mode fantastique lorsqu'Anne voit simultanément son mari vivant et son mari mort entrer dans la tombe :

Listen, your mother's asking, *is it well?*
 Yes, very well. He died outside the church
 Like Harry Tudor. Now we near the sluice
 And burial ground above the burlap mill;
 I see you swing a string of yellow perch
 About your head to fan off gnats that mill
 And wail, as your disheartened shadow tries
 The buried bedstead, where your body lies—
 Time out of mind—a failing stand of spruce¹⁷.

¹³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 102.

¹⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 865.

¹⁵ Voir *infra* Partie 1 Chapitre 1.

¹⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

Le mari décédé revit dans la rêverie d'Anne Kavanaugh s'adressant à lui, tandis qu'une barque les emmène vers la tombe de Harry. Une logique fantastique s'installe selon laquelle rien ne s'oppose à ce que la locutrice assiste à cette démultiplication du personnage du mari. Est ainsi recréé un univers dans lequel le personnage du mari éclate en trois représentations : en premier lieu, l'individu dont le corps agit et, guidé par l'esprit raisonnable, déploie une technique pour chasser les moucherons ; en second lieu, le spectre du mari privé de sentiments par « disheartened » ; en troisième lieu, le corps déjà mort que le spectre rejoint dans la tombe. Grâce à cette logique, Anne Kavanaugh assiste à la deuxième mort de son mari, une mort spirituelle après la mort physique. L'expression « Time out of mind » est d'ailleurs mise en relief par l'inversion trochaïque qui seule rompt la régularité du pentamètre iambique employé dans le reste du passage. Finalement, « The Mills of the Kavanaughs » est un témoignage sur soi incluant la représentation d'une surréalité où rêve et réalité se rejoignent.

Au sein de l'œuvre, d'autres textes montrent que le rêve peut être une clé d'interprétation de soi. Dans *History*, la révélation onirique opère selon une perspective autobiographique : « As I sleep, our saga comes out clarified »¹⁸. Le pouvoir de redéfinition de soi du rêve apparaît également dans « Father in a Dream ». Le locuteur y rêve une relation idéale avec son père : « I haven't loved you so much in all my life »¹⁹. Parmi les poèmes de *History*, « Father in a Dream » est suivi d'un poème atypique adressé au père et intitulé « To Daddy ». Concrétisation de la communication établie à travers le rêve, « To Daddy » est une déclaration d'amour au père. Elle se déploie dans une phrase unique répartie sur trois vers. Le locuteur y reconnaît le rôle joué par le père alors que l'œuvre souligne par ailleurs l'effacement de la figure paternelle, en particulier face à la mère²⁰ :

To Daddy

¹⁸ R. Lowell, « Orestes' Dream », *Collected Poems, op. cit.*, p. 430.

¹⁹ *Ibid.*, p. 513.

²⁰ Voir, par exemple, la description du père dans « 91, Revere Street », *Collected Poems, op. cit.*, pp. 126-127 : « He was deep—not with profundity, but with the num depth of one who trusted in statistics and was dubious of personal experience [...]. In the twenty-two years Father lived after he resigned from the Navy, he never again deserted Boston and never became Bostonian [...]. Mother hated the Navy, hated naval society, naval pay, and the trip-hammer rote of settling and unsettling a house every other year when Father was transferred to a new station or ship. She had been married nine or ten years and still suspected that her husband was savorless, unmasterful, merely considerate ».

I think, though I didn't believe it, you were my airhole,
and resigned perhaps from the Navy to be an airhole—
that Mother not warn me to put my socks on before my shoes²¹.

L'appellation enfantine contraste affectueusement avec « Father » qui désigne en général le père dans le reste de l'œuvre. Elle témoigne de la tendresse révélée dans le rêve. L'image du trou d'air fait également écho à l'immatérialité du rêve. Mais cette immatérialité n'est plus absence et faiblesse : elle est libératrice pour l'enfant.

Comme l'œuvre de Lowell, celle de Sexton met en lumière le rôle de l'onirique dans la quête d'identité. Conformément aux vers cités plus haut²², le rapport entre le « je » et le psychiatre est souvent mis en avant, avec son corollaire : le récit de rêve. Par exemple, le rêve éclaire sur la volonté réitérée de la locutrice d'échapper à la classification des genres dans « *Consorting with Angels* » : « I was tired of being a woman » ; « But I was tired of the gender of things »²³. L'onirique apporte alors une réponse à travers la redéfinition de soi :

Last night I had a dream
And I said to it...
“You are the answer
You will outlive my husband and my father”²⁴.

Dans le rêve, la locutrice de « *Consorting with Angels* » découvre une cité d'où toute notion de genre est abolie. La ville onirique illustre le sentiment de la locutrice : « I was not a woman anymore »²⁵.

En outre, chez Sexton, la vie se confond souvent avec le rêve. C'est ce que tend à montrer « *The Fury of Sunrises* ». Le poème se compose d'une succession de groupes nominaux répartis sur deux phrases nominales et cinquante-six vers en général très courts. La première phrase s'étend sur cinquante-et-un vers, l'autre sur les cinq derniers vers. La longue première partie convoque une suite d'images qui s'enchaînent sans structuration grammaticale :

Darkness

²¹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 513.

²² Voir A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 102 et *infra* Partie 1 Chapitre 2.

²³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 111.

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

as black as your eyelid,
 poketricks of stars,
 the yellow mouth,
 the smell of a stranger,
 dawn coming up,
 dark blue,
 no stars²⁶,

Hormis la lune stylisée, le texte décrit aussi le lever du soleil sans recours à la métaphore. Par contre, la prosodie et la syntaxe éliminent la coordination des images dont certaines sont contradictoires, telles ici l'aube et l'obscurité. Le poème entame ainsi les fondements du discours logique et prépare le lecteur aux deux derniers vers de la première phrase :

breakfast like a dream
 and the whole day to live through,
 steadfast, deep, interior²⁷.

Puis survient le vers charnière évoquant la mort. C'est alors que le texte bascule dans le métaphorique et invite à une relecture :

After the death,
 after the black of black,
 this lightness—
 not to die, not to die—
 that God begot²⁸.

Le lever du soleil devient l'allégorie de l'accession au paradis et l'obscurité initiale caractérise l'état d'esprit du « je » auquel la journée semble interminable. L'ultime récurrence de la référence à la lumière et à la légèreté est ambiguë, comme souvent chez Sexton. S'applique-t-elle à l'espoir de s'extirper de la dépression ? Ou est-elle l'apposition qualifiant la mort ? L'au-delà rayonnant s'opposerait alors à la noirceur du jour. A l'instar du petit déjeuner, c'est toute la réalité qui est susceptible de se confondre avec l'irréel. L'onirique peut aussi définir la perte de contact de la locutrice avec la réalité du fait de son désarroi mental.

²⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 377.

²⁷ *Ibid.*, p. 378.

²⁸ *Ibid.*, p. 378.

Dans ces conditions, la confusion du rêve et de la réalité est déstabilisante. Elle ne concourt pas à construire le témoignage sur soi en définissant l'identité. Au contraire, elle brouille la perception de soi, ainsi que l'exprime « *The Fury of Sunsets* » :

And I wonder about
 this lifetime with myself,
 this dream I'm living. [...]
 why am I here ?
 why do I live in this house ?
 Who's responsible ?
 eh ²⁹?

Lorsque la frontière entre la réalité et le rêve est abolie et que la définition de soi devient difficile, le « je » est mis en danger. En outre, le rêve opère une redéfinition de soi pour le meilleur, comme dans « *To Daddy* », mais aussi pour le pire. L'expression poétique du rêve est l'occasion pour les deux auteurs de représenter une expérience inacceptable en dehors du mode onirique.

Cette expérience correspond pour beaucoup à ce que Philippe Forest définit comme le sujet du « Roman du Je », à savoir l'expérience réelle, par opposition à la réalité et au vécu : « la réalité est le travestissement du réel réintégrant l'impossible de l' « expérience » dans la texture pleine et sans défaut du « vécu » »³⁰. Dans cette perspective, le véritable témoignage sur soi passe par une écriture qui refuse de lisser l'expérience totale, celle qui inclut l'inacceptable réel. Sous la pression de ce-dernier, le « je » ne cesse d'être redéfini :

L'image de soi qu'est censée construire toute œuvre autobiographique se défait dans l'expérience de « revenance » qu'est le Roman du Je. L'écrivain fantôme n'y considère le défaut de son reflet dans le miroir nécessaire de la fiction qu'afin d'y interroger un autre visage que le sien et avec lui, la figure de ce « réel » qui le rappelle à la loi de son désir et donc à une forme impensable d'existence. Il n'est plus question de raconter sa vie mais de faire de ce Je le lieu de cette seule « expérience »³¹.

²⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 376.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

L'absence de certitude quant à la définition de soi entraîne un témoignage sur soi relevant du fantomatique ou du spectre. Elle fait s'éloigner la perspective d'une confession accomplie : l'écrivain rédigeant ses confessions ressent cette dérobade constante de l'identité du « je » avec d'autant plus d'acuité qu'elle remet en cause la réalisation du but de la confession. En effet, il semble impossible de faire table rase d'une identité passée si celle-ci est impossible à définir. Le passage des *Confessions* de saint Augustin sur les rêves charnels rend compte de cette irruption du réel négatif et de la nécessité de l'évacuer de l'expérience du « je ». Dans une certaine mesure, il « répond au réel »³². Mais saint Augustin inscrit ses confessions dans la « réalité » du « vécu » et, en refusant d'assumer les rêves charnels, il exclut comme « fictions »³³ ce qui représente pour lui « ce réel où persiste et insiste tout le négatif de la condition humaine »³⁴.

2-Le cauchemar lowellien.

Chez Lowell, le rêve est placé sous le signe de sa première expression dans l'œuvre : le cauchemar. En particulier, le cauchemar suicidaire est récurrent. Après « Suicidal Nightmare » dans *Land of Unlikeness*, *The Mills of the Kavanaughs* accorde une grande place à l'expérience onirique. Dans « Between the Porch and the Altar ; III- Katherine's Dream », le cauchemar est une expérience négative dont le rêveur peut être la victime :

Like someone in a dream who cannot stop
For breath or logic till his victim drop
To darkness and the sheets³⁵.

Par ailleurs, l'association entre le cauchemar et le suicide est déclinée dans « Thanksgiving's Over », poème dans lequel le narrateur entend en rêve les propos de sa femme suicidaire³⁶. Grâce à cet emboîtement de points de vue, le « je » du poème est donc, dans une large mesure, le personnage suicidaire. L'expérience cauchemardesque est également présente

³² Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 20.

³³ Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, pp. 231-232.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, pp. 104-107.

dans *History*, où « Window-Ledge I. The Bourgeois » est un récit de rêve dans lequel le locuteur prisonnier de son logement en flammes préfère mourir plutôt que de risquer la descente sur une « corde raide »³⁷. Le début du poème retranscrit l'expérience onirique dans un style paratactique, l'effet de juxtaposition mimant la succession des images qui s'imposent au rêveur :

Our house, forced, liberated, still on fire—
hand over hand on the noosed rope, the boy,
tanned, a cool crew haircut, nears my ledge³⁸,

Puis les deux plans de l'expérience du rêve et de l'écriture rétrospective du témoignage sur soi s'entremêlent :

I must go down the rope to save my life—
I am too big in the head. I solved this in my dream:
if forced to walk to safety on a tightrope,
if my life hung on my will and skill...better die.
The crowd in the street is cheering, when I refuse³⁹.

Comme dans d'autres textes précédemment cités, le cauchemar apporte la réponse à l'angoisse excessive du locuteur, ici par le suicide. Dans *Day by Day*, le cauchemar suicidaire est également sujet d'un poème intitulé « Suicide »⁴⁰. Là encore, la relation entre expérience onirique et expérience de l'écriture de soi est mise en exergue autant que l'expression du cauchemar lui-même.

Parmi les poèmes de *For the Union Dead*, « The Severed Head » fait basculer le texte dans le fantastique par l'intermédiaire du songe⁴¹. Dans le Manifeste de 1924, Breton loue le merveilleux comme élévation de l'esprit hors du réalisme. Il se produit alors une suspension de l'esprit critique grâce à laquelle s'instaure une autre logique, où les phénomènes surnaturels trouvent leur place : « Les apparitions y jouent un rôle logique, puisque l'esprit critique ne s'en empare pas pour les contester »⁴². Dans cette perspective se construit le réel

³⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 569.

³⁸ *Ibid.*, p. 569.

³⁹ *Ibid.*, p. 569.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 724-725.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 362-363.

⁴² A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 25.

du fantastique comme discours s'opposant au réalisme : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel »⁴³. La dualité entre la réalité et l'imagination, en particulier onirique, trouve sa résolution dans l'avènement du réel fantastique.

Comme « The Mills of the Kavanaughs », « The Severed Head » met progressivement à distance l'esprit critique du lecteur, créant les conditions dans lesquelles une apparition peut faire irruption sans que cela semble illogique. Au début du poème, le « je » s'enfonce dans la « nostalgie ». Par la suite, son ronflement témoigne d'une somnolence. Le locuteur semble toutefois percevoir son environnement, bien que celui-ci commence à se fondre dans le songe. Le locuteur entend ainsi la réalité de la personne qui effectue des travaux mais voit le lustre se transformer en créature menaçante. A ce stade toutefois, le songe n'est pas réel, comme le marquent le recours à la comparaison et la référence à l'imagination dans la description du lustre : « each branch was like a stocking-stretcher[...] What/ I imagined was a spider crab ». Puis s'efface le marquage de cette imagination qui « dissoud, diffuse, dissipe afin de re-crée »⁴⁴. Le texte privilégie ensuite une expression de l'imagination sur un mode plus proche de la « fancy » coleridgienne, hors du temps et de l'espace, régie par la libre association⁴⁵. La syntaxe devient elliptique et le fantastique entre en scène avec la description des fenêtres emmurées. Ce passage inaugure la rupture des liens avec la réalité extérieure au rêve :

[...] What

I imagined was a spider crab, my small
 chance of surviving in this room. Its shut
 windows had sunken into solid wall.
 I nursed my last clear breath of oxygen,
 there, waiting for the chandelier to fall,
 tentacles clawing for the jugular. Then
 a man came toward me with a manuscript,
 scratching in last revisions with a pen

⁴³ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 25.

⁴⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria: or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, volume 1, London, 1817, p. 296 : « It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create[...]».

⁴⁵ *Ibid.* : « But equally with the ordinary memory [the Fancy] must receive all its materials ready made from the law of association».

that left no markings on the page, yet dripped
 a red ink dribble on us, as he pressed
 the little strip of plastic tubing clipped
 to feed it from his heart[...]⁴⁶.

De même que la prosodie souligne la métamorphose du lustre sous l'effet de l'imagination, elle met en relief l'apparition de l'homme. Le poème offre aussi des similitudes avec l'expérience surréaliste racontée par Breton dans le Manifeste de 1924. En effet, dans le songe de Breton, une phrase évoquant « un homme coupé en deux par la fenêtre » est accompagnée de l'image « d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe du corps »⁴⁷.

Dans le poème de Lowell, l'intérêt de l'apparition tient au fait qu'elle représente un écrivain ayant de nombreux points communs avec des locuteurs des poèmes lowelliens et avec l'auteur lui-même. On note la pression artérielle élevée, à prendre à la fois au sens propre et au sens figuré, comme pathologie, figuration de la folie maniaque ou référence à la fièvre de l'écriture⁴⁸. Les autres similitudes concernant le rapport à l'art incluent la tendance à réviser et la recherche d'une écriture autobiographique, faite littéralement ici de la chair et du sang de l'auteur, sans intermédiaire. En posant sa main sur celle du locuteur, l'apparition scelle leur proximité et devient symboliquement le double fantastique du locuteur. Lowell introduit avec le double un témoignage sur soi fantastique : « “Severed Head”—like “Caligula,” he is my *debased* alter ego—he really existed tho, before I Hawthornized him into allegory »⁴⁹. Soulignant l'allégorisation de soi, Lowell tient aussi à insister sur sa perception très forte de la réalité du personnage. L'explication contenue dans la lettre citée ci-dessus répond implicitement aux interrogations de l'homme du poème :

“Sometimes I ask myself, if I exist,”—
 he grumbled, and I saw a sheet of glass
 had fallen inches from us, and just missed

⁴⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 362.

⁴⁷ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁴⁸ Dans une note à propos de la succession des images qui lui sont suggérées, Breton mentionne l'association entre le sang et l'œuvre lorsqu'il cite Knut Hamsun recueillant avec sa plume une semblable « révélation » : « C'était comme si une veine se fût brisée en moi[...] ». Voir A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁹ R. Lowell, lettre à Richard Tillinghast d'août 1969, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 520.

halving our bodies,[...] ⁵⁰

L'interrogation de l'homme rappelle les interrogations existentielles de la locutrice de « The Fury of Sunsets » ⁵¹. Les doutes de l'homme sur sa réalité sont précisément associés à l'image surréaliste de l'homme coupé en deux par la vitre. Mais, dans le poème de Lowell, l'homme n'est pas coupé en deux, ce qui semble accréditer la réalité de son existence : il sort du fantastique et reprend contact avec la réalité. Or, dans cette réalité, l'art s'affirme comme fiction. L'écrivain ne crée plus à partir de son sang mais à partir du papier qu'il découpe en formes géométriques. Seule la forme compte. Quand il représente sa femme, il fabrique un corps et élabore celui-ci à partir de morceaux de papier en forme de carrés : « Square head, square feet, square hands, square breasts, square back » ⁵². Il compose une représentation inerte et abstraite dont la blancheur s'oppose au rouge du sang. C'est alors que l'apparition s'éclipse. Le locuteur reprend sa lecture mais devient lui-même image de scission, le poème s'achevant par la victoire de l'écriture de soi fantastique.

3-Sexton et la sorcellerie de l'écriture.

Au cœur du témoignage sur soi, le « je » sextonien revêt des caractéristiques magiques dès l'origine de l'œuvre. La locutrice renoue avec « ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère » et « brave » ainsi le dictat de la raison dénoncé par Breton ⁵³. Le « je » est au contact de forces occultes potentiellement maléfiques et la locutrice prend d'emblée les traits de la sorcière :

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night ;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light :

⁵⁰ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 363.

⁵¹ Voir A ; Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 376 et *infra* Partie 1 Chapitre 3.

⁵² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 363

⁵³ A. Breton, *Manifestes de Surréalisme*, op. cit., p. 20.

lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
 A woman like that is not a woman, quite.
 I have been her kind⁵⁴.

Dans « Her Kind », la dimension magique du poème est accentuée par la structure régulière des rimes : ababcbc-dedecdc-fgfgcgc. Le retour de la rime en /aïnd/ scande le texte et souligne la répétition du dernier vers cité ci-dessus à la fin de chaque strophe. L'épiphore instaure d'autant plus efficacement le rapprochement entre le « je » et la sorcière qu'elle instaure une tonalité incantatoire et dessine une structure circulaire. Plus discrètement, le poème repose sur des chiffres à forte valeur ésotérique puisqu'il est composé de trois strophes contenant sept vers. Dans « Her Kind », le témoignage concernant la relation aux forces occultes participe du témoignage sur la folie qui est renforcé ailleurs dans *To Bedlam And Part Way Back*. Par exemple, la locutrice malade de « Music Swims Back to Me » effectue un cercle en dansant: « The night I came I danced a circle/and was not afraid »⁵⁵. Toute sa vie, Sexton marque son attachement à cette définition en entamant ses lectures publiques par la lecture de « Her Kind ». L'impact du poème est alors accru par sa voix rauque et sa diction envoûtantes, augmentant l'identification entre la poétesse et la sorcière⁵⁶.

Or, l'image de la sorcellerie définit l'écriture pour Sexton. On se souvient qu'elle assimile l'écriture poétique à un tour de magie⁵⁷. Dans *All My Pretty Ones*, elle relie folie, écriture et magie noire grâce aux vers de « The Black Art » : « A woman who writes feels too much/those trances and portents! »; « She thinks she can warn the stars »⁵⁸. A la fin de la première strophe, « I am that girl »⁵⁹ fait écho à « I have been her kind ». Le témoignage du « I » est ici effrayant: « Our eyes are full of terrible confessions »⁶⁰. Inclus à la fin du recueil suivant *To Bedlam And Part Way Back*, « The Black Art » approfondit le personnage de la sorcière en réaffirmant sa négativité et en soulignant sa dimension métapoétique. Le « je » écrivain comporte beaucoup de similitudes avec l'artiste surréaliste. Son activité relève d'un

⁵⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 15.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶ Voir enregistrement dans *Anne Sexton Reads*, Harper Collins, 1974.

⁵⁷ Voir *infra* Partie 1 Chapitre 1 et l'entretien avec Patricia Marx dans J.D. McClatchy, *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 40 : « all form is a trick in order to get at the truth ».

⁵⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 88.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89.

« art magique »⁶¹ qui emmène dans l'« au-delà »⁶² et fréquente la mort⁶³. Se livrant à la fois à la sorcellerie et à l'écriture, il se rapproche des occultistes auxquels Breton compare les surréalistes⁶⁴.

Par la suite, Sexton assoit la présence de la sorcière. Ainsi, le « je » se définit au début de *Transformations*: « a middle-aged witch ». La sorcière détient le pouvoir magique de communiquer avec les animaux, par exemple dans « The White Snake »: « There was a day/when all animals talked to me »⁶⁵. Là encore, témoignage, désordre mental et sorcellerie sont liés:

And then I knew that the voice
of the spirits had been let in—
as intense as an epileptic aura—
and that no longer would I sing alone⁶⁶.

Dans le même ouvrage, « The Wonderful Musician » exprime également la capacité de l'artiste à entrer en communication avec les animaux et, dans le reste de l'œuvre, la locutrice fait souvent appel à ce don⁶⁷. Par exemple, un poème de *The Awful Rowing Towards God* intitulé « The Fish That Walked » est l'occasion pour le « je » de s'entretenir avec un poisson. Celui-ci est sorti de l'eau et dresse un bilan sans appel du monde terrestre :

It is without grace.
There is no rhythm
in this country of dirt⁶⁸.

⁶¹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, p. 43 : « l'art magique surréaliste ».

⁶² *Ibid.*, pp. 111-113 : L'écriture automatique et les récits de rêves doivent « permettre un reclassement général des valeurs lyriques » et « proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple, quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieurement fermées de l'« au-delà » ».

⁶³ *Ibid.*, p. 44: « Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète ». Voir aussi la provocation au début du Second Manifeste *Ibid.*, p. 74 : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 229.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 264-267. Dans l'édition américaine des Contes de Grimm, le bûcheron est « comme ensorcelé » par la musique du violoniste. Voir « bewitched », *The Complete Grimm's Fairy Tales*, New York, Pantheon Books, 1944, p. 58.

⁶⁸ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 429

Quant à elle, la locutrice aspire à fuir la terre afin de rejoindre l'eau. Mais le poisson la renvoie à sa condition maudite de poétesse :

You must be a poet,
 a lady of evil luck
 desiring what you are not,
 longing to be
 what you can only visit⁶⁹.

La sorcellerie appliquée aux mots permet au « je » d'entrer en contact avec une autre réalité, comme la sorcière de « Her Kind » parcourant les cieux à la nuit tombée. C'est par ce moyen que la sorcière peut transmuier les contes de Grimm en textes poétiques incluant le réel négatif : « I feel my *Transformations* needs an introduction telling of the value of my (one could say) rape of them[...]. They are small, funny and horrifying. Without quite meaning to I have joined the black humorists »⁷⁰. De fait, les poèmes de *Transformations* étoffent l'horreur incluse dans les contes originaux et introduisent la négativité dans les personnages initialement positifs. A la fin de la version originale de *Hansel et Gretel*, la mort de la sorcière est brièvement décrite : « the godless witch was miserably burnt to death »⁷¹. Dans le texte de Sexton, l'agonie de la sorcière est exprimée avec plus de détails : « Her blood began to boil up[...] . Her eyes began to melt »⁷². De plus, Hansel et Gretel héritent du cannibalisme impie de la sorcière⁷³. L'effet est amplifié par la façon dont Sexton se réfère au nazisme pour forcer le trait de l'anthropophagie, ainsi que le montre Werner Reinhart⁷⁴. On retrouve un même procédé avec « Snowwhite and the Seven Dwarfs ». En effet, la fin du poème montre une Blanche Neige qui, munie d'un miroir, reprend la posture et la vanité de

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 429-428

⁷⁰ A. Sexton, lettre à Kurt Vonnegut, Jr. du 17 novembre 1970. Voir L. G. Sexton, *Anne Sexton : a Self-Portrait in Letters*, *op. cit.*, p. 367.

⁷¹ *The Complete Grimm's Fairy Tales*, New York, Pantheon Books, 1944, p. 93.

⁷² A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 289.

⁷³ *Ibid.*, p 290.

⁷⁴ Werner Reinhart, « "It is but one turn in the road and I would be a cannibal": The Theme of Hansel and Gretel in Contemporary American Poetry by Women », *Pioneering North America : Mediators of European Culture and Literature*, dir. Andreas Hau, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 206 : « In "Hansel and Gretel" Sexton transforms Fairy Tale Poetry into Holocaust Poetry ».

la reine défunte⁷⁵. La locutrice sorcière de *Transformations* affirme la persistance du réel négatif contre la morale positive des contes.

Le « je » adopte la même attitude concernant le témoignage sur lui-même. Non content d'apparaître sous les traits d'une sorcière se faisant l'intermédiaire de la présence du mal dans le réel, la locutrice des textes de Sexton se définit par des rêves procédant de la criminalisation de soi. Cette caractéristique se développe dans les recueils succédant à *Transformations*. Dans « Dreaming the Breasts », la locutrice dévore sa mère⁷⁶. Dans « Bayonet », elle tue son amant⁷⁷. La représentation du rêve comme négativité atteint son paroxysme lorsque le rêve tue le moi. Dans « Dreams », premier poème de la séquence intitulée « The Death Baby », la locutrice de Sexton vit sa propre mort telle qu'elle a été rêvée par sa sœur⁷⁸. Mais l'horreur en vient à dépasser celle du rêve initial. La locutrice surenchérit dans l'évocation de son agonie et elle se voit déchiquetée par les chiens :

I was at the dogs' party.
I was their bone.
I had been laid out in their kennel
like a fresh turkey⁷⁹.

Le rêve est associé à une dislocation du moi représentée métaphoriquement dans « The Death Baby » et énoncée explicitement dans « The Lost Lie » : « The bed itself is an operating table/where my dreams slice me into pieces »⁸⁰. Le rêve est d'autant plus dangereux qu'il est proche de la réalité. Dans « The Lost Lie », la locutrice commence par se définir comme mort-vivante morcelée, décrivant successivement les parties inertes de son corps.

Finalement, la présence de l'onirique dans les œuvres de Lowell et de Sexton participe pour beaucoup d'une représentation du « je » témoignant des expériences sombres des locuteurs. Dans sa forme extrême, le témoignage sur soi abolit la frontière entre le rêve et le réel dans toute sa négativité.

⁷⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 229.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 314-315.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 515-516.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 354-355.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 354.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 533.

4-« Réel et imaginaire » dans « The Neo-Classical Urn » et « Psychosis ».

La prise en compte du contenu des rêves permet à Breton d'ouvrir grandes les portes de l'écriture poétique à l'imagination spontanée. L'objectif du surréalisme est d'atteindre « un certain point de l'esprit » où se trouve résolue la contradiction entre « le réel et l'imaginaire »⁸¹. Certains vers de Lowell semblent évoluer dans cette direction. Par exemple, « The Neo-Classical Urn » impose d'emblée une image surréaliste du « je » :

I rub my head and find a turtle shell
stuck on a pole,
each hair electrical
with charges, and the juice alive
with ferment[...]⁸².

Ici, la métaphore *in praesentia* et le parallélisme prosodique du premier vers expriment conjointement le réel et l'imaginaire. Puis se développe l'image surréaliste, le crâne étant métonymique de l'esprit où se focalisent réel et imaginaire. Outre le rapprochement incongru du crâne et de la carapace, l'image convoque aussi la mort par les images associées de l'électrocution et de la putréfaction. La puissance de ce réel fantastique est renforcée grâce à l'usage du présent. Le mouvement du poème ne mène pas de la réalité vers l'onirique en passant par l'imagination : c'est à partir de l'image surréaliste que se développe le poème. Un certain réalisme reprend ses droits après les premiers vers à travers le récit au passé d'un souvenir d'enfance. Au final, les tortues symbolisent l'angoisse de la mort ressentie par le locuteur s'identifiant à leur calvaire et à leur impuissance :

[...] What pain ? A turtle's nothing. No
grace, no cerebration, less free will
than the mosquito I must kill—
nothings ! Turtles ! I rub my skull,
that turtle shell,⁸³

⁸¹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 72.

⁸² *Ibid.*, p. 358.

L'évocation des tortues agonisant apporte un sens à la métaphore initiale qui revient à la fin du texte : « I rub my skull,/ that turtle shell ». Par ailleurs, l'ensemble des vers cités ci-dessus reprend la thématique de l'image de départ et « No cerebration » fait écho à la référence aux décharges électriques. Dans le contexte d'angoisse existentielle suscitée par le poème, l'expression peut évoquer les électrochocs subis par l'auteur. De même, la faiblesse de la volonté semble étoffer l'image latente du « juicehead », suggérée par association d'idées dans les premiers vers. La carapace dessine finalement l'enfermement dans la souffrance psychique annoncée déjà par la prosodie dans le vers initial, avec le parallélisme phonologique des sons voyelles. La régularité du pentamètre iambique utilisé en ouverture contraste avec la grande diversité métrique employée dans le reste du poème et semble fixer l'équivalence métaphorique entre le « je » et la tortue. C'est également un pentamètre iambique qui clôt le poème, soulignant la marche difficile des reptiles dont la lente et douloureuse progression a acquis à travers le poème une dimension mythique.

En 1969, Sexton écrit un texte reprenant des images proches de celles utilisées par Lowell dans « The Neo-Classical Urn » et « The Severed Head ». Le poème ne sera pas publié mais il montre l'effort de l'écriture pour retranscrire la double ambiguïté du réel. D'une part, il y a le réel dans la solitude et l'imaginaire psychotique. D'autre part, l'imaginaire est positif ou négatif, inoffensif ou très dangereux. Ce double balancement mine la définition de soi. En tentant de témoigner sur elle-même, la locutrice ne peut que mentir :

PSYCHOSIS

“Psychosis is better
than loneliness”, I said.

Dear Doctor, let no
loneliness speak to me lest I die.
I am a shell, hard as a turtle.
Let me be the General among the corn rows.
Let me be the privileged over the Prudential Tower.
Let me be so clean that I wash off phone booths.
My world is full of wise firemen who give me

⁸³ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 359.

small white pearls to hold in my mouth.
 Danger is minimal.
 In the plane I ride I see small plane islands
 where the natives smile and split coconuts.
 No attendants follow them around with lists.
 Dear Doctor, I am too sick to cry for you.
 Tears are someone else's abortion.

And yet...and yet,
 I see the face of a lawyer on Mount Sinai.
 We both know ---it's part of my history---[sic]
 that I lie.
 Danger is maximum.
 There is a drug pushing at my neck.
 I cannot swallow the Prudential Tower.
 Certainly there is no privacy here.
 There are bad firemen in every toilet.
 There is a spy in the library
 and he is writing me all down.
 There are hate beads hidden
 in every light fixture.
 The coconuts are severed Jew heads.
 And my safe psychosis,
 my little illustrated armor, my hard, hard shell cracks so simply
 if you hold my hand. Yes, Doctor,
 touch is difficult. Touch is the revolution.

No tears run down me like Campbell's soup.
 Now the Lord hath given me my petition.
 Your hand is the outrageous redeemer⁸⁴.

⁸⁴ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas 10 dossier 6.

« Psychosis » n'associe pas la tortue à la souffrance existentielle et à la mort mais à la folie détachée du contact avec la réalité : la carapace est le symbole de l'enfermement étanche. Lorsque Sexton inclut l'image de la tortue et celle de la tête coupée dans « Psychosis », elle ne peut ignorer les deux poèmes de Lowell publiés quatre ans plus tôt dans *For the Union Dead*. Ici, la carapace de la tortue symbolise à la fois la locutrice psychotique et sa psychose, hermétique à la réalité. De surcroît, cet isolement est créatif, contrairement à la solitude ressentie par le dépressif que détruit la vacuité. Sexton rejoint Breton valorisant l'expérience de la folie : « Cette imagination qui n'admet point de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire[...]. Reste la folie. »⁸⁵. Dans la première strophe, la locutrice semble se réjouir d'être habitée par un monde intérieur riche, telle Breton vantant les ressorts de l'imaginaire du fou⁸⁶. Le poème met en lumière la nature protéiforme de l'imagination de la psychotique susceptible de percevoir deux réalités différentes pour un même environnement de référence. Une telle ambivalence de l'imaginaire peut être source d'angoisse. En effet, la créativité de l'imagination psychotique est redoutable, passant d'une vision inoffensive et rassurante dans la première strophe, à une vision menaçante dans la deuxième strophe. Par exemple, les noix de coco sont d'abord associées à un environnement souriant, loin de l'hôpital et de ses aides soignants munis de listes. Puis, elles surgissent à nouveau sous l'aspect de têtes juives tranchées telles des hallucinations cauchemardesques, réminiscences de Saint-Jean Baptiste, de Sisora ou du locuteur de « The Severed Head ». De même, le sens de la métaphore des pompiers s'inverse. Dans la première strophe, la métaphore semble désigner les médecins donnant avec sagesse des cachets pour soigner la locutrice. Dans la deuxième strophe, les pompiers sont malfaisants. Entre ces deux relations au monde, laquelle désigne la réalité ? L'usage du verbe « être » dans la deuxième strophe inscrit le texte dans la réalité, alors que l'impératif de la première strophe marque un plus fort degré d'irréalité. L'imaginaire négatif semble devenir le réel du « je ».

⁸⁵ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., pp. 14-16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

B-Lowell et le maintien à distance de l'inconscient : l'image « *a posteriori* »⁸⁷.

1-« Myopia : a Night » et la « torsion » métaphorique.

En dépit de son intérêt pour le surréalisme, Lowell est attaché à une écriture guidant nos pas vers son imaginaire. L'œuvre lowellienne témoigne des « profondeurs » de l'inconscient mais montre le travail de « filtration »⁸⁸. Elle esquivé la confrontation brutale du texte avec l'imaginaire spontané et se nourrit de la tension entre le référentiel et le métaphorique. C'est pourquoi « Myopia : a Night » semble typique de l'utilisation de l'image dans le témoignage sur soi de l'œuvre lowellienne.

Dans « Myopia : a Night »⁸⁹, l'appropriation personnelle du décor par la métaphore témoigne de la souffrance du locuteur tout en maintenant la tension entre référentiel et métaphorique. Le titre place le poème sous le signe de deux facteurs de dégradation de la vue : l'un est inhérent au sujet, l'autre est extérieur et agit comme un révélateur. Les yeux du « I » sont devenus inutiles et le locuteur porte son regard vers lui-même. Il lève alors la voile sur la véritable myopie dont il souffre : celle dans laquelle l'enferme l'existence. Dès la première strophe, l'écriture véhicule l'image d'une vision perturbée et sans cohérence en préférant la juxtaposition plutôt que la coordination. La description de l'environnement opère par la généralisation, comme en témoigne l'usage du pluriel dans la deuxième strophe. Le pluriel délaye les couleurs pour mener à l'indénombrable « color ». L'affaiblissement progressif de la faculté visuelle du sujet semble se doubler d'un endormissement de la conscience perceptible dans le caractère aléatoire du passage de « blurred titles » à « fields ». Le locuteur se situe là au moment de prédilection des expérimentations surréalistes, celui de l'« extrême détente »⁹⁰. Les vers reposent largement sur l'association phonétique, avec l'allitération, et sur l'association d'idées, selon une esthétique surréaliste. Prolongeant cette évocation d'une perception consciente alanguie, la troisième strophe marque une étape supplémentaire dans l'engourdissement de la

⁸⁷ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20 et p. 39.

⁸⁹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 345-346.

⁹⁰ Voir *infra* Partie 1 Chapitre 3.

conscience. Elle fait décoller le texte de la réalité avec la mise en parallèle, renforcée par une allitération, de « departure trip » et « dream-road ». Le parallélisme établit l'équivalence entre le départ et le rêve, développant la métaphore freudienne du rêve comme « voie royale de la connaissance de l'inconscient »⁹¹. Les décalages typographiques des vers initiaux des trois premières strophes renforcent l'impression de glissement. Le lecteur est invité à quitter ici les références réalistes tandis que le texte introduit un univers stylisé : au fil des nombres, des mots et des flèches laissés sur cette route simplifiée s'instaure la notion de message codé caractéristique du rêve. Comme Breton, le locuteur pourrait être celui qui a cherché à « remonter aux sources de l'imagination poétique » et grâce auquel « une flèche indique maintenant la direction de ces pays »⁹². Mais la chute humoristique que constitue l'explication toute prosaïque proposée pour expliquer le caractère rudimentaire de la « route du rêve » invite à chercher le sens dans une tension entre le référentiel réaliste et sa transformation métaphorique par le « je » bercé entre conscience et inconscient. Il n'y a pas d'envol définitif dans l'onirique pur. Là s'arrête l'exploration des contrées surréalistes. La suite du poème montre que le locuteur est le siège d'une perception amoindrie mais toujours présente, quoique cédant la place à une vision métaphorique. Elle se double d'une vision qui est jugement.

Cette complexité de la vision apparaît dans la quatrième strophe. Une vision métaphorique de la chambre s'y substitue à une vision physiquement déficiente qui ne perçoit plus que la tuyauterie. La chambre devient le lieu du malaise—« dull and alien »—et le métal se fait objet corrélat d'un « I » malade. De même, ce ne sont plus les objets concrets que perçoit le locuteur mais son savoir tout entier—« learning »—dont il est devenu prisonnier. Enfin, cette vision métaphorique est placée sous le signe du blanc qui définit la chambre de façon récurrente, faisant écho au monde incolore de la deuxième strophe mais accordant aussi à la blancheur un puissant pouvoir purificateur : « burn » élimine la myopie simplement représentée par « blur ». L'autre aspect de la vision présente dans cette quatrième strophe est celui de la vision comme jugement porté sur la réalité. Manifestation d'une conscience encore active, elle contribue à maintenir une tension entre le

⁹¹ S. Freud, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*, op. cit., p. 36.

⁹² A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 29.

métaphorique et le référentiel qui rappelle l'état transitoire dans lequel se trouve la conscience du locuteur, plus tout à fait éveillée mais pas complètement endormie :

And yet my eyes avoid that room.
 No need to see.
 No need to know I hoped
 its blank, foregoing whiteness
 would burn away the blur,

Les vers tissent un lien entre l'œil et l'esprit grâce au parallélisme syntaxique et prosodique reliant « to see » et « to know ». Ce lien est renforcé en fin de strophe à travers les positions similaires de mise en relief final qu'occupent « thought » et « eye ». L'œil qui voit est associé au « je » qui sait ou, plutôt ici, l'œil qui refuse de voir représente le sujet qui refuse de savoir et de faire face à l'espoir déçu d'une libération des chaînes de la myopie. L'allégorisation du « I » inclut une double myopie. Le monostiche renferme ensuite l'ambiguïté typique du poème. Apparemment, il opère un brusque retour au référentiel interrompant le flux métaphorique. Cependant, en toute logique, un myope sans ses lunettes ne peut contempler Vénus. L'apparition de l'étoile est le fruit de l'imagination et l'astre guidant voyageurs et marins surgit tel un jalon dans la métaphore filée du voyage.

Après ce monostiche dans lequel persiste un référentiel presque plausible, la cinquième strophe plonge dans l'expression totalement métaphorique de la souffrance du locuteur⁹³. Reposant sur la symbolique biblique, la strophe pose le savoir comme péché originel qui ne saurait réduire la myopie. Le mal-être du « I » est lié à l'aveuglement dans lequel l'enferme sa quête de savoir. Cette myopie métaphorique caractérise l'allégorisation du « je » par la métaphore avec l'œil. Ayant construit avec force l'expression de la myopie métaphorique dans les deux strophes les plus longues, le poème montre dans ses deux dernières strophes une prise de distance du locuteur vis-à-vis du métaphorique. Ce recul correspond au retour du jour.

L'interrogation ouvrant la sixième strophe intègre la myopie du « I » incapable de comprendre dans une mise à distance du métaphorique. Mais la référence aux proches

⁹³ Ce passage est une des nombreuses variations du thème du serpent biblique dans l'œuvre lowellienne. Le serpent fait souvent irruption dans l'imaginaire du locuteur. Ainsi, dans un poème de *The Dolphin* intitulé « The Serpent », le locuteur se rêve en serpent. Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 648.

confirme que la myopie physique correspond métaphoriquement à une myopie de l'esprit dépassant le cadre des activités intellectuelles et touchant à l'intime. Une ébauche d'introspection pudiquement masquée par l'emploi de « we » en remplacement du « I » allégorisé achève le voyage intérieur. L'affirmation de la vulnérabilité du locuteur atteint son paroxysme dans un vers qui s'envole sur les points de suspension et dont la légèreté est mimétique de « feather ». Ensuite, la dernière strophe reprend le témoignage sur soi à partir du référentiel physique. Le locuteur met à distance ses états d'âmes et se concentre sur ses activités physiologiques : « The things of the eye are done ». Toutefois, si l'emploi du prétérite signifie l'achèvement complet de cette nuit dans laquelle le « I » a été révélé, il est remarquable que le poème s'enferme dans cette nuit-myopie qui le clôt de même qu'elle l'avait ouvert. L'allégorisation du « I » a montré la myopie existentielle qui le définit dans son aliénation et explique son insomnie : « I breathe and cannot sleep ».

Avec « Myopia : a Night », Lowell consacre un poème entier au témoignage sur soi par l'intermédiaire de l'allégorisation du « I » fondée sur la métaphore liant « I » et « eye ». La métaphore de la myopie a une dimension autobiographique et Lowell l'utilise à plusieurs reprises dans ses conversations ou ses lettres. Myope lui-même, c'est le douloureux manque de discernement provoqué par les désordres psychiques qu'il considère pourtant comme sa véritable myopie dans une lettre adressée à Bishop :

I see clearly now that for the last few days I have been living in a state of increasing mania—almost off the rails at the end. It almost seems as if I couldn't be with you any length of time without acting with abysmal myopia and lack of consideration. My disease, alas, gives one (during its seizures) a headless heart⁹⁴.

La citation évoque la myopie comme une rupture avec l'esprit lors des crises maniaques. Cette expérience terrible contribue peut-être à expliquer l'attachement de Lowell au maintien du lien entre l'image poétique et le travail raisonné de l'esprit. Lowell privilégie l'imagination coleridgienne, contrairement à une image fantastique qui serait plus proche de ce que Coleridge nomme « fancy ». Lowell signale ce travail de construction en jalonnant ses reconstitutions poétiques d'expressions telles « I imagine » ou « I remember ». De plus, la métonymie de la myopie parcourt son œuvre et elle est typique de l'image lowellienne

⁹⁴ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 9 août 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 282.

maintenant la tension entre le référentiel et le métaphorique. Le texte lowellien ne laisse pas le lecteur démuni face à un message codé semblable au récit de rêve : il fournit les clés d'interprétation. Pour reprendre les termes de Ricœur, l'écriture lowellienne se situe au moment de la « torsion » métaphorique : « L'autodestruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par « torsion » du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive »⁹⁵.

2-Surréalisme et « irréalisme ».

Dans une certaine mesure, *Notebook* relance pourtant une écriture surréaliste, ne serait-ce qu'à travers le concept formel présidant à sa rédaction. Auparavant, *Life Studies* s'efforce de montrer la supériorité de l'esprit critiquant la folie, ainsi que l'analyse Williamson : « [In] *Life Studies* we essentially heard the poet's sane self telling us about his mad self »⁹⁶. Inversement, Williamson souligne à juste titre que *Notebook* procède par juxtaposition pour faire entendre successivement le « je » malade et le « je » sain d'esprit. Certains sonnets explorent le psychisme tourmenté ; d'autres textes émanent d'un locuteur plus détaché. Le travail de maîtrise du réel négatif semble alors moins apparent : « we now hear both (or perhaps many) selves, and are even allowed to share in an honest doubt as to which is which »⁹⁷.

Dans la postface de *Notebook 1967-68*, Lowell précise :

I lean heavily to the rational, but am devoted to *surrealism*. A surrealist might not say, "The man entered a house," but, "The man entered a police-whistle," or "Seasick with marital happiness, the wife plunges her eyes in her husband swimming like vagueness on the grass". Or make some bent generalization: "Weak wills command the gods". Or more subtly, words that seem right, though loosely in touch with reason: "Saved by my

⁹⁵ P. Ricœur, *La Métaphore Vive*, op. cit., p. 289.

⁹⁶ Alan Williamson, *Pity the Monsters: the Political Vision of Robert Lowell*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 161.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 161

anger from cruelty." *Surrealism* can degenerate into meaningless clinical hallucinations, or worse into rhetorical machinery, *yet it is a natural way to write our fictions*⁹⁸.

Lowell prête allégeance à l'écriture surréaliste et, comme Breton dans le Manifeste de 1924, il dresse un petit catalogue des pratiques surréalistes. Mais Lowell diverge du surréalisme concernant l'objectif confessionnel. Selon lui, l'écriture surréaliste héritée de l'introspection freudienne est marquée par le « relâchement » de sa logique et, éventuellement, par l'« absurdité » de ses représentations. Il reprend les caractéristiques de l'écriture automatique comme discours « sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement » ou du surréalisme comme « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »⁹⁹. Il souligne la dévalorisation du « mécanisme logique de la phrase »¹⁰⁰. Mais ces caractéristiques participent bien à l'élaboration de fictions littéraires plutôt qu'à la révélation de la vérité. Cette divergence avec le surréalisme explique peut-être la révision de la postface pour l'édition de 1970 :

I lean heavily to the rational, but am devoted to *unrealism*. An unrealist must not say "The man entered a house," but, "The man entered a police-whistle," or "Seasick with marital happiness, the wife plunges her eyes in her husband swimming like vagueness on the grass". Or make some bent generalization: "Weak wills command the gods". Or more subtly, words that seem right, though loosely in touch with reason: "Saved by my anger from cruelty." *Unrealism* can degenerate into meaningless clinical hallucinations or rhetorical machinery, but *the true unreal is about something, and eats from the abundance of reality*¹⁰¹.

En rejetant l'étiquette surréaliste liée à une démarche ontologique, Lowell pourrait assumer plus librement la dimension fictive de l'œuvre poétique. Or, il met plutôt en relief l'ancrage des textes dans la « réalité ». Lowell s'oppose au réalisme comme mode de représentation de la réalité mais il ne rompt pas avec la réalité pour viser le point de non contradiction de la surréalité. Il substitue un autre mode de représentation issu des techniques surréalistes afin de mieux rester au contact de la « réalité » et du concret exprimé par « something ».

⁹⁸ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, *op. cit.*, p. 159. Les mots et expressions en italiques sont soulignés par nos soins.

⁹⁹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 33 et p. 36.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰¹ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, p. 262. Les mots et expressions en italiques sont soulignés par nos soins.

L'« irréalisme » comme témoignage est plus « vrai » que le surréalisme prétendant accéder à la vérité. En niant la recherche d'une surréalité, l'« irréalisme » défini par Lowell reprend la méthode du surréalisme sans poursuivre son but mystique¹⁰². Lowell rejoint donc Zambrano pour laquelle l'intérêt du surréalisme réside dans sa méthode, similaire à la confession, et non dans son résultat, témoignage « malgré lui » : « Le surréalisme vaudra toujours plus pour ce qu'il a cherché que pour ses réussites ; pour son programme que pour sa réalisation »¹⁰³. C'est dans cette démarche testimoniale plutôt que confessionnelle que se situe le rapport de Lowell à l'inconscient. Les poèmes lowelliens contiennent des images surréalistes, des associations qui semblent absurdes. Mais ils restent dans la logique de la réalité.

Lowell semble illustrer les deux méthodes de création dans « Law », un poème énigmatique construit autour de l'image d'un pont relevant de deux lois de construction, celle du rêve et celle de l'élaboration symbolique *a posteriori* :

Under one law,
 or two,
 to lie unsleeping,
 still sleeping on the battlefield...
 [...]
 The same. The same.
 Then once, in a flash,
 fresh ground though trodden,
 a man-made landscape.

A Norman canal

¹⁰² Lowell souligne aussi le rapport du rêve, non plus à la réalité, mais à l'invention et en particulier à la poésie, par exemple dans « Window-Ledge 2. Gramsci in Prison » : « What I dreamed is not designed to happen-» (R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 570). Voir aussi R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 651:

Is there an ur-dream better than words, an almost
 Work of art I commonplace in retelling
 through the fearfulness of memory,
 my perfunctory, all-service rhythms?...

et p. 742:

Dreams, they've had their vogue,
 so alike in their modernist invention,
 so dangerously distracted by commonplace,
 their literal insistence on the letter,

¹⁰³ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 93.

Shot through razored green lawns;
 Black reflecting water arched
 Little sky-hung bridges of unhewn stone—

outside the law:
 black, gray, green and blue,
 water, stone, grass and sky,
 and each unique set stone¹⁰⁴!

Les deux dernières strophes proposent deux représentations du pont. L'une semble sortir d'un rêve avec lequel elle partage la fluidité de l'enchaînement des images et la rupture logique : l'eau ne peut pas faire se courber le pont de pierre. Par ailleurs, les ponts sont faits de pierre brute, ce qui contraste avec le raffinement des pierres serties de la strophe suivante. Celle-ci n'est que construction symbolique. Chaque élément du décor est d'abord réduit puis mis en correspondance prosodique avec sa couleur. En fait, Lowell revendique un processus relevant des deux procédés que Breton oppose. D'une part, il y a la conception surréaliste et, d'autre part, la conception coleridgienne de l'imagination créatrice dont relève l'œuvre de Reverdy, à en croire Breton. Dans la deuxième démarche, l'image est création de l'esprit :

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés »[...]. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.¹⁰⁵

Pour Lowell, l'hybridité évoquée par Breton apparaît tel un point extrême, comme si Lowell n'envisageait pas de passer totalement dans la pratique surréaliste. L'explication de Lowell sur la conception du poème rend compte de cette dualité : « its image half remembered, half composed in my mind that haunted me—this time I may really have meaning I am

¹⁰⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 340.

¹⁰⁵ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, pp. 48-49.

largely unaware of »¹⁰⁶. Lowell indique qu'il pense avoir préservé dans « Law » ce qu'il « ne pensait pas avoir à dire et que cependant il a dit », « à l'abri » du « torpillage de l'idée au sein de la phrase qui l'énonce », pour reprendre les termes de Breton¹⁰⁷. Le reste de l'œuvre lowellienne confirme l'impression laissée par la remarque sur « Law » attribuant au poème une place marginale.

Globalement, l'utilisation testimoniale de l'image dans l'œuvre lowellienne affirme la primauté de l'image comme construction de l'esprit témoignant sur soi aux dépens de l'image spontanée purement surréaliste. La démarche typique consiste en une reformulation de la réalité environnant le locuteur sous l'action de l'imagination. Ce n'est pas l'image gratuite s'imposant à Breton grâce à la métaphore :

L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de l' « image poétique ». On sait qu'il y a vu le moyen d'obtenir, dans des conditions d'extrême détente bien mieux que d'extrême concentration de l'esprit, certains traits de feu reliant deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport et qu'il faut s'être défait définitivement de tout esprit critique pour leur permettre de se confronter[...]. On n'insistera jamais trop sur le fait que la métaphore, bénéficiant de toute licence dans le surréalisme, laisse loin derrière elle l'analogie[...]¹⁰⁸.

Très peu de poèmes de Lowell relèvent exclusivement du mode métaphorique au sens où l'entend Breton¹⁰⁹. Sur ce point, la distinction opérée par Ricœur entre la métaphore et le métaphorique dans la Troisième Etude de *La Métaphore Vive* est éclairante :

Nous dirons donc que la métaphore est une phrase, ou une expression du même genre, dans laquelle certains mots sont employés métaphoriquement tandis que d'autres sont employés non métaphoriquement. Ce trait fournit un critère qui distingue la métaphore

¹⁰⁶ R. Lowell, lettre à Richard Tillinghast d'août 1969, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 520.

¹⁰⁷ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 170-171.

¹⁰⁹ On sait que pour Aristote dans la *Poétique*, le rapport d'analogie définit la métaphore. Voir *Poétique*, 1457 b, op. cit., p. 118 : « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie[...]. J'entends par « analogie » tous les cas où le deuxième terme entretient avec le premier le même rapport que le quatrième avec le troisième ; le quatrième sera mis à la place du deuxième, ou bien le deuxième à la place du quatrième—et l'on ajoute parfois le terme à la place duquel est mis celui qui entretient ce rapport avec lui ».

du proverbe, de l'allégorie, de l'énigme, où tous les mots sont employés métaphoriquement[...]»¹¹⁰.

Là où Breton semble revendiquer un texte relevant de l'énigme, Lowell a recours à la métaphore en tant qu'elle fait coexister le métaphorique et le non métaphorique. L'exemple de « Window-Ledge I. The Bourgeois » illustre le rapprochement de *Notebook* avec le surréalisme. Auparavant, *The Mills of the Kavanaghs* explore également cette veine. Cependant, cet opus est le seul qui suggère avec insistance la volatilité de la frontière entre réalité et rêve. Le rêve s'éclipse dans *Life Studies*. Pour reprendre les catégories de Forest, *Life Studies* et les poèmes de *Notebook* regroupés dans *For Lizzie and Harriet* relèvent du témoignage poétique de soi sans la lignée de l'autobiographie. Dans *Life Studies*, le témoignage sur soi est dévoilement du vécu qui n'a pas pour sujet principal le réel négatif défini par Forest en opposition à la réalité, contrairement à *For the Union Dead*. Mais *For the Union Dead* ne livre pas pour autant le contenu inconscient de façon abrupte.

Dans « The Neo-Classical Urn », l'image surréaliste partage le texte avec la mise en relief de l'action de la mémoire bannie par Breton¹¹¹. En effet, le locuteur mêle imagination présente et souvenirs d'enfance : « How its skinny shell once hummed » ; « In that season of joy », « as the month wore on ». De même, « The Severed Head » renferme toute l'ambiguïté lowellienne concernant la tension entre suggestions de l'inconscient et travail poétique de l'image, entre image surréaliste spontanée et remémoration construite. Ainsi, le rêve passe par le « filtre »¹¹² de l'acte de remémoration : « I let nostalgia drown me » ; « I imagined ». De ce fait, l'image surréaliste est incorporée dans une logique réaliste, contrairement à ce que préconise Breton¹¹³. En effet, l'apparition de l'image surréaliste est intégrée dans le contexte logique réaliste de l'assoupissement du locuteur. Lowell passe par deux étapes pour construire le personnage de l'apparition: il montre d'abord l'image s'offrant au « je » puis il la retravaille pour en faire une image construite par l'esprit, l'allégorie mettant en rapport l'apparition avec le poète confessionnel. Ce travail sur l'image d'origine apparaît dans la versification. Au sein de *For the Union Dead*, des poèmes ayant

¹¹⁰ P. Ricoeur, *La Métaphore Vive*, op. cit., p. 110.

¹¹¹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 21.

¹¹² *Ibid.*, p. 38.

¹¹³ Voir, par exemple, A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 16 : « Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit ».

une forme souple côtoient un petit groupe de poèmes rimés constitués exclusivement de vers décasyllabiques dans lesquels le rythme iambique domine. C'est probablement à ce groupe que fait allusion Lowell dans son entretien avec Hamilton: « In the Union Dead, I modified the style of *Life Studies*—free verse stanzas, each poem on its own and more ornately organized. Then came metrical poems, more plated, far from conversation, metaphysical »¹¹⁴. Dans « The Severed Head », décasyllable et terza rima confèrent au texte une régularité formelle contrastant avec l'expression de la scission, comme pour tenter de la nier. Le poème est d'ailleurs inspiré d'un texte de Tate, ainsi que le rappelle Lowell dans une lettre à Richard Tillinghast en revenant sur l'interprétation des poèmes faite par le critique :

Next wave, winter of 61-62, the metrical poems[...]. « Severed Head » also a metrical exercise, started in spring chipped at interminably during the summer ; it's influenced by Tate, even a bow to him—he rather naturally thought it the best thing I'd written, but I have always found it a gloom of toil, much better if the last short section went¹¹⁵.

Lowell insiste ici sur la somme de travail fournie lors de la rédaction de « The Severed Head ». Associé au remplacement de l'image dans une logique réaliste, le travail sur la forme participe d'une négation de toute surréalité. Cela éclaire sur les hésitations de Lowell quant à l'emploi du terme « surréalisme » dans les postfaces des éditions successives de *Notebook*. Une autre indication est fournie par les remaniements des sonnets publiés dans *Notebook 1967-1968*. Ceux-ci sont retravaillés préalablement à leur publication dans *Notebook* en 1970. Certains sont à nouveau remaniés pour leur parution dans *History* en 1973. Les évolutions révèlent les fluctuations dans le rapport de Lowell à l'image poétique à la fin des années soixante.

Le poème intitulé « Father in a Dream »¹¹⁶ est en fait l'un des avatars d'un sonnet paru dans *Notebook 1967-1968* puis dans *Notebook* sous le titre : « My Death ; 2 »¹¹⁷. La comparaison des versions met en lumière une progression de la distanciation. Dans la version de 1967-1968, la syntaxe elliptique situe le rêve hors de la logique rationnelle :

¹¹⁴ R. Lowell, « A Conversation with Ian Hamilton », *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁵ R. Lowell, lettre d'août 1969 à Richard Tillinghast, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 519. Axelrod rappelle que le poème de Tate auquel Lowell fait référence est « The Buried Lake ». Voir S. G. Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 513.

¹¹⁷ Il s'agit de la deuxième partie d'un dyptique. Voir R. Lowell, *Notebook 1967-1968*, *op. cit.*, p. 78 et *Notebook*, *op. cit.*, p. 129.

The dream of changing costume, set and cast,
 all working more for character than life—
 it is a sort of Cambridge for the arts¹¹⁸,

Puis, la version de 1970 transforme la phrase nominale en phrase verbale et reporte l'ellipse à une place respectant la continuité syntaxique :

The dream is changing costume, set and cast,
 all working more in character than life—
 It is a sort of Harvard of the arts¹¹⁹,

Enfin, la version de *History* opère un changement radical dans le traitement du rêve. Le titre clarifie d'emblée la référence au récit de rêve. Surtout, il annonce la présence de la figure paternelle alors que les versions précédentes la traitent comme une apparition onirique : « talking to someone presently my father »¹²⁰.

Les différentes versions de « Window Ledge 1. The Bourgeois » trahissent une même démarche de clarification *a posteriori*, suggérant la « filtration » dénoncée par Breton¹²¹. La version parue dans *Notebook 1967-1968* s'appelle « The Petit Bourgeois ». Le poème semble consigner une vision ou un songe au sein d'une séquence dont le titre sonne comme l'entrée d'un journal : « April 8, 1968 ». Le locuteur prisonnier d'un immeuble en feu observe le reflet du bâtiment dans les vitres :

Our building from here, a tapered, swaying rope,
 fat in the head and narrow at the base,
 face mirrored pear-shaped in a silver spoon¹²².

Comme dans « My Death ; 2 », la syntaxe repose sur des groupes nominaux juxtaposés au détriment de la coordination logique. Le texte nous apprend plus loin qu'il s'agit d'une « hallucination » suicidaire. La troisième version, celle de *History*, mentionne un rêve : « in my dream ». Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture se situe dans le cadre de l'imaginaire

¹¹⁸ R. Lowell, *Notebook 1967-1968*, op. cit., p. 78

¹¹⁹ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 129.

¹²⁰ Voir *Notebook 1967-1968*, op. cit., p. 78 et *Notebook*, op. cit., p. 129.

¹²¹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 39.

¹²² R. Lowell, *Notebook 1967-1968*, op. cit., p. 88.

spontané ayant les faveurs du surréalisme. Une seule modification intervient dans la version de 1970, avec la référence à Louis-Philippe :

Our building from here, a tapered, swaying rope,
fat in the head and narrow at the base—Louis Philippe’s
face mirrored pear-shaped in a silver spoon¹²³.

L’addition atténue l’effet de contraste provoqué par la personnification de l’immeuble dans la première version. Dans *History*, « Window-Ledge 1. The Bourgeois » intègre une phrase verbale et ajoute des explications rationnelles pour comprendre l’image de la tête en forme de poire :

Looking down, our building is a tapered rope,
fat head, small base—Louis Philippe, his pear-face
mirrored upside-down in a silver spoon¹²⁴.

Le texte s’attache à fournir le lien entre métaphorique et référentiel. Lowell affirme la suprématie de l’écriture poétique qui met à distance le matériau fourni par l’imaginaire spontané. Une telle volonté de se détacher du rêve apparaît également dans « Window-Ledge 2. Gramsci in Prison ». Pour constituer cette suite à « Window-Ledge 1. The Bourgeois », Lowell reprend un sonnet écrit pour l’édition de 1970 de *Notebook*. Dans l’ouvrage, « A Second Plunge, a Dream » occupe une place à part entière, hors de toute séquence. Dans le sonnet, le « je » est double : il peut s’agir ou non d’Antonio Gramsci. Et les derniers vers ne lèvent pas l’ambiguïté :

The only sun I get is off these windows,
3-3.30: direct reflected sun
man in prison—Gramsci in Rome reflecting
*optimism of will, pessimism of intelligence*¹²⁵.

Le tiret introduit-il une explication ou une mise en équivalence ? Il est difficile de le déterminer. La chute vertigineuse du locuteur semble se confondre avec celle du militant

¹²³ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁴ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 569.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 570.

italien. Par contre, « Window-Ledge 2. Gramsci in Prison » exclut dès les premiers vers que Gramsci soit le locuteur :

The only light I saw was sun reflected
 off other windows from 3 p.m. to 4—
 like Gramsci in a Roman prison reflecting
*pessimism of intelligence, optimism of will...*¹²⁶.

L'introduction de la comparaison entame l'équivalence métaphorique entre le locuteur et Gramsci. Plus qu'une simple révision, le texte semble répondre à la première version dont il repousse tout éventuel pouvoir de révélation onirique : « What I dreamed is not designed to happen »¹²⁷.

C-Sexton et l'accueil de l'imaginaire spontané.

Sexton revendique plus franchement une écriture qui serait le réceptacle des images en prise directe avec l'inconscient, « les produits de cette activité spontanée ou *plus* spontanée, directe ou *plus* directe, comme ceux que lui offre de plus en plus nombreux le surréalisme »¹²⁸.

1-L'imaginaire spontané.

Dans les poèmes de Sexton se retrouve parfois un témoignage sur soi intégrant une représentation de l'inconscient procédant par glissement, comme chez Lowell. C'est le cas de « And That's the Way it Was », publié en 1958. La contemplation du sapin de Noël amène la locutrice à imaginer son suicide :

AND THAT'S THE WAY IT WAS

¹²⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 570.

¹²⁷ R. Lowell, *Notebook, op. cit.*, p. 182.

¹²⁸ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, p. 101. Les italiques sont de Breton.

Watching the marvelous Yule tree,
 a triumph of light-spot colors,
 I thought of violence
 or an unknown murder
 or better a simple death
 by this complicated spruce;
 a sudden forest,
 child-sweet as it spindled out
 our Christmastide.

Hi-ho for the hay and the tinsel
 when I took an old hunting rifle
 and pulled it at my head.
 Blasted among the store wrapped presents,
 my brain stuff lay ;
 an eyeball lost in the hairy silver
 and my light out,
 there,
 in the marvelous sing-a-ling tree...
 a complicated death
 and a complicated tree¹²⁹.

Les premiers vers montrent que la réalité visible recèle pour la locutrice un réel caché inconscient : « an unknown murder ». Le poème met ensuite en relief la superposition entre l'environnement initial et le décor modifié par le fantasme : la première strophe est consacrée à la description de la situation initiale, la deuxième strophe expose la situation finale ; presque chaque vers de la première strophe rime avec un vers de la deuxième strophe. Le texte expose l'imaginaire activé par la contemplation de l'arbre de Noël. Il fait exploser l'image d'Épinal. En fait, le poème porte déjà la problématique défendue plus tard par Sexton dans « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further » : l'écriture poétique en dévoilant l'imaginaire du « je » vient « complexifier » la réalité¹³⁰. Le poème de *To Bedlam*

¹²⁹ A. Sexton, « And That's The Way It Was », *Audience*, 5 / 4, 1958, p. 35.

¹³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 35.

and Part Way Back mentionne « a complicated lie ». Ici, la pulsion de mort fait irruption dans la conscience. Elle se projette littéralement sur la réalité et vient complexifier l'objet poétique qu'est le sapin. Moins attachée que Lowell au maintien de la tension entre référentiel et métaphorique, Sexton focalisera plus tard sa démarche sur cette réalité qui est « compliquée » par la prise en compte de l'inconscient. L'exemple de « Law » et de sa production d'un sens échappant à la conscience de l'auteur semble isolé parmi les textes de Lowell. Or, c'est cette voie que Sexton privilégie au fur et à mesure que son œuvre avance. Ainsi, dans *The Death Notebooks*, le début de « The Death Baby » signifie la difficulté du « je » à distinguer entre l'imagination onirique et la réalité :

1-*Dreams*

I was an ice baby.
 I turned to sky blue.
 My tears became two glass beads.
 My mouth stiffened into a dumb howl.
 They say it was a dream
 but I remember that hardening¹³¹.

L'onirique clarifie une sensation réellement éprouvée et, dans les deux derniers vers cités, le « je » insiste pour intégrer dans la réalité de son expérience l'inconscient, révélé par le rêve. Par conséquent, le « je » onirique s'inscrit dans la continuité du « je » réel et enrichit le témoignage sur soi. Dans ce poème publié à la fin de sa vie, Sexton exprime un point de vue développé au fil des recueils.

Plus Sexton écrit, plus elle s'engage franchement dans une démarche centrée sur l'inconscient. Après une première étape au cours de laquelle l'écriture de soi s'est développée dans la confrontation entre la valorisation de la forme, agissant comme surmoi, et le dévoilement de soi, provenant d'une écoute de l'inconscient, Sexton inverse les priorités et veut partir de l'inconscient. Autour de l'année 1962, elle oriente son écriture vers une plus grande prise en compte de l'inconscient qui la rapproche de la démarche confessionnelle de la poésie surréaliste. En 1968, il semble que ce ne soit plus la forme mais

¹³¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 354.

le lecteur qui joue le rôle de l'analyste dans cette introspection idéale que devient l'écriture poétique :

Sometimes, my doctors tell me that I understand something in a poem that I haven't integrated into my life. In fact, I may be concealing it from myself, while I was revealing it to the readers. The poetry is often more advanced, in terms of my unconscious, than I am. Poetry, after all, milks the unconscious. The unconscious is there to feed it little images, little symbols, the answers, the insights I know not of.¹³²

L'expression : « insights I know not of » rappelle le commentaire de Lowell à propos de « Law » : « meaning I am largely unaware of »¹³³. Sexton se place clairement dans la perspective surréaliste de préservation de ce qu'elle « ne savait pas avoir à dire et que cependant [elle] a dit »¹³⁴. La pratique poétique serait l'analyse idéale, sans retenue critique, permettant une révélation totale. Selon Sexton, l'analysant peut mentir au moins par défaut. Ceci le rapproche du confessé qui, dans la réflexion freudienne, cache au prêtre une partie de la vérité :

Notre rôle ne sera-t-il pas celui d'un confesseur mondain ? Non, car la différence est considérable. Nous ne demandons pas seulement au patient de dire ce qu'il sait, ce qu'il dissimule à autrui, mais aussi ce qu'il ne sait pas[...]. Nous lui imposons d'obéir à *la règle fondamentale* analytique qui doit désormais régir son comportement à notre égard. Le patient est obligé de nous révéler non seulement ce qu'il raconte intentionnellement et de bon gré, ce qui le soulage comme une confession, mais encore tout ce que lui livre son introspection, tout ce qui lui vient à l'esprit, même si cela lui est *désagréable* à dire, même si cela lui semble *inutile*, voire *absurde*¹³⁵.

Concernant la démarche de Sexton, on ne peut toutefois pas parler d'introspection au sens freudien. En effet, il n'y a pas de lâcher prise total. Alors que Lowell accommode surréalisme et raison en mettant à distance le surréalisme à travers l'« irréalisme », Sexton garde la raison opérant par le moi mais privilégie l'inconscient. Il s'ensuit une importance fondamentale des images en tant qu'expression de l'inconscient et Sexton déclare en 1970 : « Images are the heart of poetry. And this is not tricks. Images come from the unconscious.

¹³² Barbara Kevles, « The Art of Poetry : Anne Sexton », *The Artist and her Critics*, op. cit., p.5.

¹³³ R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 520.

¹³⁴ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 108.

¹³⁵ S. Freud, *Abrégé de Psychanalyse*, op. cit. p. 41-42. Les italiques sont de Freud.

Imagination and the unconscious are one and the same. You're not a poet without imagery »¹³⁶. Comme Breton, Sexton oppose images et raison en utilisant « tricks ». Le terme signifie aussi la fictionnalisation. Sexton renie le trucage formel¹³⁷. Elle cherche toujours un chemin vers la vérité, cette fois en partant des images spontanées qu'elle considère comme des émanations de l'inconscient.

2-Le tournant de *Live or Die*.

C'est *Live or Die* qui marque un tournant dans la recherche par Sexton d'une écriture témoignant de l'inconscient. Auparavant, l'écrivaine considère qu'elle a besoin d'une forme métrique stricte, en particulier pour évoquer la folie. A ce sujet, elle rappelle en 1968 avoir été plus attachée que Lowell à la structuration par l'écriture : « I've noticed that Robert Lowell felt freer to write about madness in free verse, whereas it was the opposite for me »¹³⁸. Cependant, en écrivant « Flee on Your Donkey », elle découvre les possibilités du vers libre : « I found myself to be surprisingly free without the form which had worked as a kind of superego for me. The third book I used less form »¹³⁹. Par ailleurs, Sexton précise les nouvelles priorités. Une étape d'écriture automatique doit nécessairement précéder la rédaction du poème, ce qu'elle exprime en termes psychanalytiques comme la présence de l'inconscient sur le travail du texte par le moi :

When writing formal verse, she explained, "your ego and your unconscious are working at the same time. When you write the other way, your unconscious writes and your ego comes in and destroys. It's got to: there's too much, it's got to select. Nevertheless, if

¹³⁶ W. Packard, « Craft Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton: the Artist and her Critics*, op. cit., p 47.

¹³⁷ L'usage de ce terme par les deux poètes au cours des années est intéressant. Dans l'entretien de 1961, Lowell relie le nom à l'élaboration formelle : « I think there's a trick to formal poetry ». En 1965, alors même qu'elle a entamé la rédaction de *Live or Die*, Sexton assigne au trucage formel le rôle de révélateur : « I think all form is a trick in order to get at the truth ».

¹³⁸ B. Kevles, « The art of Poetry: Anne Sexton », *Anne Sexton: the Artist and her Critics*, op. cit., p. 14.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 14.

you let it all come out unconsciously, you've shaped it, right then, your ego didn't shape it, your unconscious shaped it, and that's what makes the difference"¹⁴⁰.

Live or Die affiche une démarche chronologique : à la fin de chaque poème figure une date allant de janvier 1962 à février 1966. Chaque poème se présente donc comme un aperçu de l'état d'esprit de la locutrice à un moment donné, la succession des poèmes permettant de mesurer le cheminement du « je », ainsi que le souligne Caroline King Barnard Hall : « making the volume appear to serve as a chronological record of the speaker's thoughts, feelings, and insights »¹⁴¹. A l'intérieur du recueil, deux modes coexistent. D'une part, la remémoration de faits proches ou lointains s'effectue grâce à la tonalité narrative et à l'emploi du passé. D'autre part, le texte poétique livre au présent les fantasmes du « je ». L'alternance entre ces deux modalités joue d'un poème à l'autre. Ainsi, « One For My Dame » est principalement un récit de souvenirs relatifs au père :

A born salesman,
my father made all his dough
by selling wool to Fieldcrest, Woolrich and Faribo¹⁴².

Puis « The Sun » repose sur l'usage du présent et rapporte une image surgie à l'esprit du « je » :

I think of flies
who come from their foul caves
out into the arena¹⁴³.

Le troisième poème du recueil est « Flee On Your Donkey ». Il superpose la narration au passé et l'expression des fantasmes de la locutrice, majoritairement au présent. Les réflexions de Sexton concernant l'élaboration de ce texte permettent de cerner dans quelle mesure elle entend faire une place à l'imaginaire spontané issu de l'inconscient dans *Live or Die*. Bien entendu, il ne s'agit pas d'écriture automatique. La chronologie affichée retrace peut-être la succession d'expériences ou d'humeurs mais elle ne coïncide pas avec le temps de la rédaction des poèmes. En particulier, « Flee On Your Donkey » est rédigé sur une

¹⁴⁰ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., pp. 179-180.

¹⁴¹ C. K. B. Hall, *Anne Sexton*, Boston, Twayne, 1989, p. 59.

¹⁴² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 95.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 97.

période de quatre années. Sexton veut y donner à lire l’imaginaire de la folie : « One poem, “Flee on Your Donkey”, I wrote in 1962 in the nut house and rewrote 98 765 432 times until this spring »¹⁴⁴. La nouvelle stratégie poétique adoptée par Sexton facilite l’expression de la folie considérée comme principe d’une existence obéissant à l’imagination révélatrice de l’inconscient, au sens où l’entend Breton :

[Le] profond détachement dont ils témoignent à l’égard de la critique que nous portons sur eux[...] permet de supposer qu’ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu’ils goûtent assez leur délire pour supporter qu’il ne soit valable que pour eux[...]. Les confidences des fous, je passerais ma vie à la provoquer. Ce sont des gens d’une honnêteté scrupuleuse, et dont l’innocence n’a d’égale que la mienne¹⁴⁵

Sexton cherche à propulser la folie sur le devant de la scène poétique : « as a writer one has to take the chance on being a fool »¹⁴⁶. En reprenant la métaphore culinaire de Lowell, on pourrait avancer que Sexton s’enfonce dans une écriture crue de la folie alors que Lowell préserve un niveau de « cuisson » plus élevé : « In the third [book] I was daring to be a fool again—raw, “uncooked”, as Lowell calls it, with a little camouflage »¹⁴⁷. Sexton entend recueillir les suggestions de l’inconscient :

Sexton writing in reworking spontaneous poems like “Flee on Your Donkey” was, first, to take “what my unconscious offers me.” Writing, she pointed out in an interview, was not at all like verbalizing in a therapy session. “Writing is much more unconscious. Even though therapy itself should be, should have a whole lot of unconscious stuff, you’re aware of [your thoughts]—they become conscious. Not all my poems become conscious¹⁴⁸.

Dans « Flee on Your Donkey », le « je » témoigne d’images brutes s’imposant à son esprit. Celles-ci interrompent le récit de l’hospitalisation, comme si la locutrice avait conservé des

¹⁴⁴ A. Sexton, lettre à Philip Legler du 4 mai 1966, L. G. Sexton, *Anne Sexton : a Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 295.

¹⁴⁵ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁶ B. Kevles, « The Art of Poetry: Anne Sexton », *The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 6. Sexton évoque ici le lien entre l’exploration des profondeurs de son psychisme à travers l’écriture, avec toute l’« horreur » que cela suscite.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁸ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 180.

« enregistrements »¹⁴⁹ d'hallucinations ou de fantasmes. Le « je » suggère sa parenté avec le personnage de la sorcière en situant à minuit le retour à l'hôpital psychiatrique. En outre, le poème est fondé sur une base narrative opérant à plusieurs niveaux temporels. L'usage du prétérite ou de marqueurs tels « once » souligne le travail de remémoration. Parallèlement, des passages au présent viennent interrompre la narration en introduisant la représentation des fantasmes. Surviennent ainsi l'image des frelons, celle du couteau ou la personnification des rideaux¹⁵⁰. La locutrice inclut également le souvenir d'une vision perçue lors d'un évanouissement :

Above my head
chains cracked along like teeth
digging their way through the snowy street¹⁵¹.

La confusion dans laquelle est pris le « je » affecte le temps et l'espace. C'est ce que met en exergue un autre poème du recueil : « Three Green Windows ».

Au début de « Three Green Windows », la locutrice se trouve dans un état de somnolence similaire au relâchement préconisé pour les expériences surréalistes. Dans ce contexte apparaissent les fenêtres vertes, sans que l'on sache si la vision est suggérée par la réalité de la pièce dans laquelle se repose le « je » :

Half awake in my Sunday nap
I see three green windows
in three different lights—
one west, one south, one east.¹⁵²

Après la description abstraite du deuxième vers, la référence aux points cardinaux ancre la vision dans la réalité concrète. Cependant, les vers suivants s'empressent de couper les liens du « je » avec la réalité grâce à l'anaphore : « I have forgotten »¹⁵³. De fait, une autre image remplace déjà celle des fenêtres : « I see three wet gargoyles covered with birds./ Their skins

¹⁴⁹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 39.

¹⁵⁰ Voir respectivement A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 98, p. 102 et p. 103.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵² *Ibid.*, p. 105.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 105.

shine in the sun like leather »¹⁵⁴. Dans la strophe suivante s'impose l'image des feuilles personnifiées, comme souvent chez Sexton :

I see leaves—
 leaves that are washed and innocent,
 leaves that never knew a cellar,
 born in their own green blood
 like the hands of mermaids¹⁵⁵.

Le tiret suivi de la répétition de « leaves » reproduit la croissance de l'image par étapes. L'objet apparaît d'abord à la locutrice comme à une voyante. Puis sa définition est enrichie tandis que le texte semble suivre l'inconscient pas à pas dans ses associations. Les six premiers vers de la strophe suivante sont un commentaire sur l'expérience de la vision. En fait, la réalité y est introduite pour être niée par trois fois. Le texte exclut désormais le maintien d'un lien entre l'expérience du « je » et la réalité : « I do not remember the real trunks of the trees »¹⁵⁶. La locutrice est ensuite transformée en personnage de conte :

I turn like a giant,
 secretly watching, secretly knowing,
 secretly naming each elegant sea¹⁵⁷.

Le « je » occulte redéfinit la réalité en « nommant » et il énonce en procédant par associations de l'esprit. Ainsi, l'irruption de la référence à la mer est en décalage avec le contexte. Elle ne semble motivée que par son rattachement lexical à « wet », dans la première strophe, et à « mermaids », dans la deuxième strophe.

La dernière strophe consacre l'abolition des repères spatio-temporels. La négation de l'espace est absolue, à la fois sur le plan macrocosmique et sur le plan microcosmique. De même, la négation du temps est affirmée grâce à la coexistence du passé et du présent :

I am the child that I was,
 living the life that was mine.
 I am young and half asleep.

¹⁵⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

It is a time of water, a time of trees¹⁵⁸.

Le « je » somnolent résout la contradiction du passé et du présent en conviant le retour de l'enfance, de l'eau et de la végétation primordiales. Les gargouilles humides, le géant, les sirènes, la mer, les arbres et les feuilles : toutes ces images jalonnent l'itinéraire menant à ce « point » de non-contradiction¹⁵⁹.

C-Deux écritures de « Water ».

La comparaison entre les explorations poétiques du terme « Water » par les deux auteurs montre aussi le rapport différent à l'inconscient. Le poème de Sexton est publié en 1962 dans *All My Pretty Ones*. Une ébauche nommée « Animal » est datée du 9 mai 1960¹⁶⁰; une version plus avancée est datée du 13 novembre 1961. Le poème est achevé courant 1962, peut-être parallèlement à l'élaboration de « Flee on Your Donkey » et aux réorientations esthétiques qu'elle suscite¹⁶¹. Le poème de Lowell est publié en 1964 dans *For the Union Dead*, recueil dont on a vu qu'il représentait le point culminant de l'esthétique fantastique chez Lowell. Les deux poèmes ont une dimension testimoniale centrée sur le thème de la relation homme-femme. Dans le cas de Lowell, il s'agit d'une évocation de sa relation avec Bishop, à laquelle le poème est dédié¹⁶². Concernant Sexton, c'est une référence à la nymphomanie. Les titres des deux poèmes donnent le terme « water » comme un objet poétique à définir. Chaque poème se compose de trois parties.

Dans le poème de Lowell, les trois premières strophes situent les protagonistes dans un plan vertical, entre la colline et la mer, c'est-à-dire hors de l'eau. L'eau est d'ailleurs absente jusqu'au neuvième vers. Les termes à connotation marine sont vidés de leur connotation aquatique au profit d'une connotation de rigidité. Par exemple, « lobster » est

¹⁵⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 106.

¹⁵⁹ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., pp. 72-73.

¹⁶⁰ Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, BMS 1805, dossier 3.

¹⁶¹ La rédaction de « Flee on Your Donkey » commence en juin 1962 et *All My Pretty Ones* est publié en octobre 1962. Voir D.W. Middlebrook, *Anne Sexton*, op. cit. pp. 175-176 et p. 172.

¹⁶² Dans une lettre à Richard Tillinghast écrite en août 1969, Lowell affirme la référence : « The heroine of "Water" is Elizabeth Bishop ». Voir R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 520.

incorporé dans « lobster town » et « inland » est contaminé par « granite ». Quant à « oyster », il est réifié et n'apparaît que pour qualifier « shell », lui-même n'étant utilisé que pour la comparaison des coquillages avec les habitations. C'est un décor déshumanisé dont la rigidité est soulignée par le retour des phonèmes /st/ et /k/. Il est ponctué par « rock » qui va ensuite rythmer le poème, réapparaissant dans la même position de mise en relief finale, emblème de la rigidité minérale dominante. La troisième strophe introduit des personnages et une eau faiblement agitée qui, au lieu de briser la rigidité réifiante, la renforce et piège la vie. « Lapped » rime avec « trapped » et l'eau est envahie par l'animal et le végétal morts sous la forme du barrage à poissons, « match-stick » et « weir » faisant écho à « frame houses ». Les monosyllabes qui hachent le rythme du dernier vers de la strophe miment l'interruption de la vie doublement représentée par les poissons capturés : pris au pièges, ils serviront aussi à piéger.

Comme le poème de Lowell, la première strophe du poème de Sexton suit une trajectoire verticale. Cependant, celle-ci plonge d'emblée le lecteur sous l'eau. Au-dessus de l'eau, tout est plat. La définition de l'eau passe par la révélation de ce qu'elle cache. La signification de l'eau va donc être de l'ordre de l'imaginaire, contrairement au poème de Lowell où l'eau va être assimilée au monde visible qui l'environne. L'interrogation finale invite à faire le « saut dans l'inconnu » dont le saut dans l'eau est, selon Gaston Bachelard, « la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre[...]. Il n'y a pas d'autres sauts *réels* qui soient des sauts « dans l'inconnu ». Le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau »¹⁶³. Ce « réel » est ici le « réel » fantastique. Dès cette première strophe se construit en fait une définition fantastique de l'eau. C'est une eau pénétrée par le soleil, pleine de vie et de possibles, comme le suggèrent les interrogations. Les poissons y sont bien vivants. Or, la description du monde sous-marin contient trois éléments incongrus qui ébranlent la logique de la raison et placent le texte hors « de tout contrôle exercé par la raison »¹⁶⁴. D'une part, le troisième vers est absurde : un poisson ne s'habillant pas, le lien logique repose sur l'évocation du sentiment amoureux. Mais une relation avec les poissons est elle-même absurde. D'autre part, l'instance énonciatrice du discours admet l'existence de salles au fond de l'eau. A ce stade, le texte semble comporter « un très haut degré d'absurdité

¹⁶³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1991, p. 222.

¹⁶⁴ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 36.

immédiate », pour reprendre les termes de Breton¹⁶⁵. Or, les trois éléments absurdes peuvent être reliés en considérant un conte : *Les Souliers au Bal Usés*. La nudité évoque la sexualité, tandis que le sol est celui sous lequel disparaissent les princesses pour aller dans les salles de danse. Le texte se situe alors dans le merveilleux surréaliste¹⁶⁶.

Dans le poème de Lowell, les quatrième, cinquième et sixième strophes consolident les deux dimensions métaphoriques de l'eau établies précédemment : la rigidité et le pouvoir destructeur. L'apostrophe introduit un interlocuteur fictif lié au locuteur par l'expérience commune du lieu et injecte une charge émotionnelle humanisant brusquement le contexte. L'imagination rétrospective du locuteur tente de reformuler la description du rocher mais elle se heurte à la connaissance de la réalité objective : selon cette-dernière, l'action de l'eau est immuable. Le rapport de l'eau à la roche s'oppose donc au rapport du locuteur à la roche. Dans la sixième strophe, la faculté destructrice de l'eau est mise à nouveau en exergue. Par un renversement syntaxique, l'érosion est soulignée : « the usual gray rock[...]/when drenched by the sea./ The sea drenched the rock »¹⁶⁷. Le chiasme ainsi suscité renforce l'impression d'inexorable retour du même. Seul élément d'évolution, l'érosion du rocher associée au couple annonce la relation conflictuelle entre le « we » et l'eau telle qu'elle sera formulée à la fin du poème.

La deuxième strophe du poème de Sexton reproduit un mouvement de descente dans l'imaginaire parallèlement à la description de la descente du plongeon du ciel vers les eaux, qui se révèlent être celle d'un lac. Étrangement, le lac est jaune mais ceci peut être attribué à son association au soleil dans la strophe précédente. La dynamique du poème repose sur l'image de la pénétration du mystère de l'eau : la course du plongeon prolonge celle des rayons du soleil s'enfonçant dans le lac. Sexton emprunte à Henry David Thoreau l'oiseau dont l'écrivain a immortalisé les courses aquatiques et la résistance. Mais l'oiseau de Thoreau est également doué de raison et joue d'égal à égal avec l'homme qui le poursuit¹⁶⁸. En outre, il est en contact avec le surnaturel, que ce soit par son cri « démoniaque » ou par

¹⁶⁵ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., pp. 34-35.

¹⁶⁶ Sur le merveilleux, voir *ibid.* pp. 24-28.

¹⁶⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 321.

¹⁶⁸ Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, New York, Norton, 1966, p. 156: « While he was thinking one thing in his brain, I was endeavoring to divine his thought in mine. It was a pretty game, played on the smooth surface of the pond, a man against a loon. Suddenly your adversary's checker disappears beneath the board, and the problem is to place yours nearest to where his will appear again ». Le terme « checker » ressurgit dans le poème de Sexton sous la forme de l'adjectif « checkered ».

sa capacité à commander aux forces de la nature : un cri de sa part et le vent lui vient en aide pour perturber la chasse lancée par le narrateur¹⁶⁹. Sexton accentue la dimension de sorcellerie grâce à la comparaison avec le bossu. Elle développe la sagesse du plongeon et imagine ce qu'il rencontre lors de ses longues épopées aquatiques, mentionnées par Thoreau en termes matériels :

[He] had time and ability to visit the bottom of the pond in its deepest part. It is said that loons have been caught in the New York lakes eighty feet beneath the surface, with hooks set for trout,—though Walden is deeper than that. How surprised must be the fishes to see this ungainly visitor from another sphere speeding his way amid their schools!¹⁷⁰.

Dans le poème de Sexton, le dernier vers de la strophe pose le plongeon comme témoin. Il est le guide clairvoyant susceptible de révéler ce que recèle l'eau. La typographie met en relief le don de clairvoyance et la rime avec « scene » souligne l'opposition entre le visible et l'invisible sujet de la révélation annoncée.

La fin du poème de Lowell opère une rupture qui, comme la répétition de « I have seen », fait basculer le poème hors de la réalité. Le texte plonge dans l'onirisme et la compagne du locuteur devient une sirène¹⁷¹. Le rêve est le lieu de la fluidité s'opposant à la rigidité de la réalité. C'est aussi le lieu de l'imaginaire poétique puisque l'image semble empruntée à Montale, dont Lowell adapte des poèmes dans *Imitations*¹⁷². La métaphore

¹⁶⁹ H.D. Thoreau, *Walden, op. cit.*, p. 157: « [he] uttered one of those prolonged howls, as if calling on the god of loons to aid him, and immediately there came a wind from the east and rippled the surface, and filled the whole air with misty rain, and I was impressed as if it were the prayer of the loon answered, and his god was angry with me; and so I left him disappearing far away on the tumultuous surface ».

¹⁷⁰ H. D. Thoreau, *Walden, op. cit.*, p. 156. La rencontre du plongeon avec les poissons est aussi thématifiée par Sexton, au début du poème.

¹⁷¹ Selon les dires de Lowell, l'image est empruntée à un rêve qu'aurait fait Bishop. En effet, il commente en ces termes le poème intitulé « The Riverman » dans une lettre à Bishop datée du 28 avril 1960 : « I wouldn't worry about the Amazon poem—it's the best fairy story in verse I know. It brings back an old dream of yours, you said you felt you were a mermaid scraping barnacles off a wharf-pile. That was Maine, not Brazil ». Voir R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 363. Dans le poème de Bishop, le locuteur est un guérisseur qui s'immerge dans les eaux de la rivière où il communique avec les esprits : « In fact, I'm not sure where I went,/but miles, under the river ». Voir Elizabeth Bishop, *The Complete Poems 1927-1979*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p. 106.

¹⁷² Les deux extraits ci-dessous révèlent aussi l'influence de Montale sur l'écriture de « Water » :

It was where a plank pier
pushed from Porto Corsini into the open sea;
a handful of men, dull as blocks, drop,
draw in their nets. With a toss

n'est pas réel fantastique et elle est clairement répertoriée par le locuteur comme appartenant au registre onirique : le merveilleux reste dans le rêve, il ne devient pas réel comme dans le poème de Sexton. Au lexique de la rigidité succède celui de la légèreté et de la mobilité dont fait aussi partie « gulls ». Mais comme « mermaid », l'existence de « gulls » n'est que virtuelle et elle est anéantie par l'eau froide qui est l'agent destructeur empêchant le retour au rocher. Ce souhait de retrouver le rocher opère un retournement du sens métaphorique de « rock » qui, d'un symbole négatif du minéral inerte entourant la relation « I »-« you », devient le symbole positif d'une époque regrettée. Il est alors possible de réinterpréter l'érosion du rocher exprimée dans la sixième strophe comme une métaphore de la détérioration de la relation « I »-« you ». Le lien de ressemblance permettant ce transfert métaphorique est fourni par l'ultime vers du poème : l'action destructrice de l'eau sur le « we » fait écho à la dégradation imposée par la mer au rocher qui devient alors objet corrélat de l'union du locuteur et de sa compagne ; tout comme la roche sur laquelle il demeurait assis, le couple s'est érodé sous l'action de l'eau. Il a fallu tout l'espace métaphorique du poème pour construire, par la juxtaposition des mots, ce sens métaphorique de « rock », de même qu'il a fallu tout l'espace du poème pour construire le sens métaphorique de l'eau froide qui signifie rigidité et destruction. Certes, le couple tente de défier cette froideur, de la dépasser et d'imposer la mobilité symbolisée par la mouette : « L'eau froide, quand on en triomphe courageusement, donne une sensation de chaude circulation », dit Bachelard¹⁷³. Mais l'adverbe « too » signifie le caractère insurmontable du froid dont la rigidité contamine le couple incapable de voler vers le rocher regretté.

La dernière strophe du poème de Sexton est consacrée aux révélations de l'oiseau guide. Le blanc typographique séparant les strophes représente la plongée sous l'eau. Le

of your thumb, you point out the other shore,
invisible, your true country.

(R. Lowell, « Dora Markus », *Collected Poems*, op. cit., p. 283).

Here barnacles and old mortgages
keep chiseling at the river-piles—
and no one, ahi, now is blameless!

The sirens and the tolling bells...

(R. Lowell, « Hitlerian Spring », *Collected Poems*, op. cit., p. 288).

Dans une lettre à Bishop datée du 28 avril 1960, Lowell mentionne un rêve de Bishop qui semble être à l'origine de l'image de la sirène : « It brings back an old dream of yours, you said you felt you were a mermaid scraping barnacles off a wharf-pile ». R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 363.

¹⁷³ G. Bachelard, *L'eau et les Rêves*, op. cit., p. 225.

premier vers de l'ultime strophe énonce la redéfinition de l'eau. Comme dans le poème de Lowell, il s'agit d'une eau maléfique. Tandis que chez Lowell cette négativité se construit par la description réaliste du référentiel, chez Sexton elle se construit par l'imaginaire fantastique. La référence au conte se fait plus précise, avec la référence aux princesses. L'absurdité du troisième vers du poème s'explique si on considère le lien métaphorique de l'eau avec les étreintes des couples. Il s'agit d'un retournement du récit d'origine, puisque ce sont ici les hommes qui vont rencontrer les princesses¹⁷⁴. Le fantastique est installé, avec l'oiseau qui raconte et l'eau peuplée de princesses qui, telles les sirènes, attirent les hommes dont on ne sait s'ils reviennent vivants avec leur trophée à la bouche¹⁷⁵. L'encadrement par « water » des vers consacrés à l'évocation des profondeurs suggère l'emprisonnement. Le pouvoir maléfique de l'eau qui « vide » les hommes s'exprime littéralement à la fin avec la synecdoque expressionniste réduisant les garçons au cercle de leur bouche. Certains brouillons sont plus explicites sur le sort des garçons. Dans l'un d'eux, l'eau travaille pour l'au-delà céleste : « It acts all day for the sky »¹⁷⁶. Dans un autre, la descente sous l'eau est assimilée à un naufrage : « I have sung all night/for the last cargo sinking under the oil »¹⁷⁷. Le plongeur est celui qui est en contact avec l'imaginaire. Il est celui qui voit ce qui advient dans les ténèbres de la nuit et dans les profondeurs du lacs. Il est aussi celui qui chante : sa dimension orphique le rapproche du poète. Son chant est d'ailleurs isolé par la typographie dans la version publiée, contrairement aux versions antérieures conservées. Le chant constitue un poème à l'intérieur du poème, rythmé par l'anaphore de « I have » qui n'est pas sans rappeler celle de la poétesse sorcière dans « Her kind ». En particulier, « I have known water » résonne comme un écho de « I have been her kind »¹⁷⁸. Non seulement il a vu mais il a « connu », c'est-à-dire fait l'expérience de l'eau, car le plongeur est avant tout l'oiseau de l'eau plus que celui du ciel. De même que le narrateur de *Walden* est surpris de trouver un égal, le plongeur du poème est l'égal de la poétesse. Le plongeur est un témoin. Du fait de sa proximité avec le poète, la nature de sa connaissance de l'eau est ambiguë. N'est-il pas

¹⁷⁴ Une version antérieure porte la trace du schéma narratif du conte. Ce sont les princesses qui vont danser puis s'en reviennent. L'eau est alors bénéfique : « Water is better than woman ». Voir Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1805, dossier 3.

¹⁷⁵ Dans une version, Sexton introduit un vers avant l'évocation explicite des princesses : « A city of women ». Voir Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, bMSAm 1805, dossier 3.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, bMSAm 1805, dossier 3.

¹⁷⁸ A. Sexton, « Her Kind », *The Complete Poems, op. cit.*, p. 15.

proche de l'humain au point d'avoir lui-même fait l'expérience de l'étreinte avec les princesses ? Le témoignage sur soi peut être porté à la fois par le plongeur et par les princesses : comme l'oiseau, Sexton est poète ; comme les princesses, elle a beaucoup d'amants et son exaltation tend à les épuiser¹⁷⁹. Ainsi que dans le poème de Lowell, définir l'eau c'est définir la relation à l'eau. Une version probablement très précoce du poème, datée du 9 mai 1960, est exclusivement focalisée sur le discours d'un « je » inclus dans le « nous ». Au-dessus du titre, Sexton a souligné deux fois « no », indiquant son insatisfaction. Mais l'ébauche permet toutefois de saisir comment Sexton, dans la version finale, construit l'oiseau comme métaphore du poète :

Animal

We are fishermen in a flat scene. It's queer to meet
 the loon falling in across the top of the yellow lake
 like a checkered hunchback dragging its big feet,
 Only its head and neck can breathe. It yodels
 like a drunken sailor and goes under like a submarine.
 The fish are naked. The fish are always awake.
 They are the color of old spoons and caramels.
 The sun reaches down but the floor is not in sight.
 The water is softer than lips. The rocks are green.
 Under us perhaps twelve princesses dance all night.
 « ho[sic] knows what goes on inside the halls below?
 A loon, some fish, what more?
 Let's chuck our shoes

¹⁷⁹ Sexton est une amoureuse exaltée et très pressante, comme le montre le récit par Middlebrook de sa relation avec W.D. Snodgrass ou encore avec Anthony Hecht : « Sexton met [Hecht] on a trip to New York. Recently separated from his wife, he was touched by Sexton's abundant interest in his poetry, in his children, in his divorce, and in his attraction to her. Immediately upon returning to Boston, Sexton began showering him with notes and letters. His cautious replies groped for just the right note of gallantry ». Selon Middlebrook, Sexton ressent ce comportement comme une maladie qu'elle décrit en termes presque mystiques, utilisant le terme « aura » pour décrire son emprise : « 'It's not that I'm beautiful ; it's just that I can make some men fall in love with me, » she explained. 'The aura of this thing is more strong than alcohol. Not just sleeping with them : it's a ritual. If I want to push it I just say 'I need you'...I've been thinking, well, I'm going to die of this, it's a disease ; it will destroy the kids, axe my husband and anyone else's opinion of me[...]. A fine narcotic, having people in love with me' ». Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton : a Biography, op. cit.*, pp. 148-149.

and jackets in the boat and fall down this soft well.
 Let the old woman who cooks our fish enjoy the news
 with her scrawny man. This is the story he would tell...

« The boat was empty, but for shoes, jackets and tackle.
 Might have been that old bull Moose. I've seen him go
 out further. T'was an animal of sorts. That much we know. »¹⁸⁰

Dans la version ci-dessus, les pêcheurs s'identifient au plongeon, « a drunken sailor », qui stimule leur imaginaire et les incite à aller explorer les profondeurs à la recherche de l'amour tout en sachant qu'ils ne reviendront pas. Mais le rôle de l'oiseau comme témoin des pouvoirs de l'eau n'est pas présent, ni la proximité de l'oiseau avec le poète. C'est l'inclusion de l'expérience dans le conte qui est mise en avant. L'histoire de la disparition des pêcheurs se transmet par tradition orale populaire dont le narrateur ne peut pas être confondu avec l'auteur des poèmes.

Au final, la comparaison des deux poèmes intitulés « Water » montre comment le témoignage sur soi s'exprime par des rapports différents à l'image. Alors que Lowell sculpte le sens métaphorique de « water » à partir d'un référentiel réaliste, Sexton investit le terme avec un imaginaire fantastique. Chez Lowell, la description de l'environnement du locuteur respecte une logique rationnelle réaliste par laquelle, au fil du poème, une transposition métaphorique complexe construit le sens de « water »¹⁸¹. Le rêve y occupe une place circonscrite ; il fournit une version idéalisée de l'eau dont l'irréalité est soulignée. L'eau devient le temps qui passe inexorablement et détruit la relation du locuteur avec sa compagne comme elle détruit la roche, emblème de la relation du couple¹⁸². Elle devient une forme hostile au « we » qui unissait « I » et « you » ; elle se charge de rigide et d'inerte pour finalement devenir l'eau froide représentant la mort du « we ». A l'instar du poème de Lowell, celui de Sexton définit l'eau comme le lieu de l'amour piègeant les hommes. Toutefois, il s'agit pour Sexton d'une métaphore de la relation entre le poète et l'imaginaire.

¹⁸⁰ Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, bMSAm 1805, dossier 3.

¹⁸¹ Cette construction progressive d'une représentation de l'eau contraste avec la représentation de la mer dans « The Quaker Graveyard in Nantucket ». Dans ce poème, l'eau est d'emblée chargée de mort grâce au lexique explicite employé dans la première strophe. La signification initiale est ensuite confirmée dans le reste du poème.

¹⁸² Dans *Imitations*, l'adaptation d'un poème de Montale intitulée « News from Mount Amiata » affirme explicitement : « Time is water ». Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 295.

Ce lien est du même ordre que la quête de savoir sous-tendant la satisfaction du désir. Le plongeon, « loon » en anglais, symbolise aussi la folie de celui ou celle qui voyage au bout de ses fantasmes. Chez Sexton, la description de l'eau obéit à une logique autre que celle de l'enchaînement syntagmatique. C'est celle du transcendantalisme de Thoreau, celle du fantastique ou celle du rêve. La signification de l'eau repose d'ailleurs sur la référence au merveilleux du conte plus que sur le référentiel réaliste : le poème de Sexton emmène le lecteur dans le rêve de la campagne du locuteur lowellien¹⁸³.

Divergences dans l'approche de la confession surréaliste.

Lowell et Sexton sont tous les deux influencés par le surréalisme et leurs œuvres rendent compte d'une vérité de soi accessible par le rêve. Cette vérité peut aussi être celle de la folie, manifestation de l'imaginaire libéré de l'emprise de la raison, ainsi que l'évoque Breton. Alors que les poèmes ne sont pas confession comme révélation de la vie c'est-à-dire comme dévoilement des « faits relevant étroitement de notre expérience »¹⁸⁴, cette place accordée à l'expression de l'inconscient, c'est-à-dire à une version élargie de l'expérience, constitue peut-être la véritable confession des poèmes. Or, force est de constater que Sexton s'aventure plus loin dans cette voie que ne le fait Lowell. Chez Sexton, le témoignage sur soi tend vers la confession en recueillant de plus en plus volontiers l'imaginaire spontané.

La réticence de Lowell peut s'expliquer par une plus grande méfiance vis-à-vis de l'expression de la folie. C'est ce que semble indiquer son évocation de Mary MacCarthy : « Who can doubt that Mary really *lives* in her books. If she ever loses her mind, she'll never know which parts of her life she lived and which she wrote. She is somehow rather immense

¹⁸³ Un des premiers poèmes de Sexton, intitulé « Torn Down From Glory Daily » et publié dans *To Bedlam and Part Way Back*, a pour sujet une situation proche de celle du poème de Lowell : sur la côte, un couple observe les mouettes. La lecture de ce poème plus conforme à la démarche poétique lowellienne permet de mesurer l'évolution de Sexton entre ses débuts poétiques et la rédaction de « Water ». Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁴ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, p. 20.

without her books being exactly good form or good imagination »¹⁸⁵. Lowell oppose perte de la raison et imagination artistique qui recrée à partir de l'imaginaire débridé. Au contraire, Sexton veut pénétrer le matériel inconscient. Dans un entretien de 1968, elle déclare : « You need courage to overcome the little inherent deceits in yourself and stamina to bring the truth alive in a poem. That is what I mean by *truth*—there is a lot of unconscious truth in a poem »¹⁸⁶.

¹⁸⁵ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 29 décembre 1955, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁸⁶ A. Sexton, « With Brigitte Weeks », *No Evil Star*, *op. cit.*, p. 114.

II

***Le Témoignage de la Folie Coupable, Origine d'une
Confession ou Fiction de Soi.***

Au-delà de l'aveu ?

Les deux œuvres entrent en conflit avec le pacte autobiographique car elles relèvent du testimonial et de son lien constitutif avec la fiction. En même temps, du fait de sa dimension autobiographique, le témoignage participe d'un jugement : puisque le témoignage est « promesse de faire la vérité, selon l'expression d'Augustin »¹, il accuse ou innocente. Le témoignage sur soi peut donc se faire aveu et rejoindre la confession dans son sens moral et religieux. Les deux œuvres partagent-elles cette caractéristique du testimonial ? C'est ce que semble indiquer leur représentation de la folie coupable.

La critique est unanime pour considérer le rôle majeur de la représentation de la folie dans l'œuvre de Sexton et Middlebrook considère à juste titre que la folie est « le point de référence » de la pratique poétique sextonienne². Concernant l'œuvre de Lowell, la mise en exergue d'une représentation des désordres psychologiques est moins constante dans la critique. Cela tient sans doute à l'engagement plus fort de Sexton dans la quête confessionnelle surréaliste relevée précédemment. De plus, le témoignage lowellien sur l'Histoire vient contrebalancer le témoignage sur l'expérience privée. MacClatchy sous-estime certainement l'importance du politique chez Lowell lorsqu'il éprouve des difficultés à concéder la place faite dans les poèmes au monde extérieur : « The pressure of public events, of the world outside the skin, is rarely felt, except perhaps in Robert Lowell's work »³. Il est indéniable que les sujets politiques sont beaucoup plus affirmés chez Lowell que chez Sexton. Néanmoins, MacClatchy met judicieusement en lumière un discours sur la sphère publique qui est avant tout l'émanation d'une subjectivité en souffrance et lui est subordonné. Dans *Pity the Monsters*, Williamson montre précisément comment la vision politique de Lowell est informée par une subjectivité en proie à la démesure des pulsions⁴. Il en va de même pour les locuteurs fous et leur relation aux figures tyranniques. En fait,

¹ J. Derrida, « Demeure », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 22.

² D. W. Middlebrook, « Poet of Weird Abundance », *Critical Essays on Anne Sexton*, dir. Linda Wagner-Martin, Boston, Hall, 1989, p. 73.

³ J. D. McClatchy, « Anne Sexton: Somehow to Endure », *Sexton: Selected Criticism*, dir. Diana Hume George, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 33.

⁴ A. Williamson, *Pity the Monsters: the Political Vision of Robert Lowell*, New York, Yale University Press, 1974.

Lowell thématise la folie jusque dans ses derniers poèmes et *Day By Day*, l'ultime recueil, est crucial dans la définition par le locuteur du moi meurtri.

Comme celle de Sexton, l'œuvre poétique de Lowell est traversée par une révélation de la folie qui relève de la « confession, mais désespérée »⁵. Dans *Life Studies*, le discours poétique s'affiche clairement comme discours sur la folie, grâce aux poèmes sur l'hospitalisation. L'évocation de la folie emprunte aux concepts contemporains de la rédaction des poèmes : les deux auteurs se familiarisent avec les théories freudiennes. Sous l'influence de la psychanalyse qui centre son approche du désordre psychique sur l'articulation entre l'intimité du psychisme et l'extériorité du symptôme, l'écriture de la folie est confession de l'intime dans les deux œuvres. Les récits autobiographiques de Lowell, dont certains servent de matrice à « 91, Revere Street » puis aux poèmes de *Life Studies*, sont écrits sur les conseils des médecins. De même, Sexton commence à écrire sur les recommandations de son psychiatre. Dès son premier recueil, l'internement et le désordre psychique occupent une place centrale. Du fait de l'influence de la psychanalyse, la représentation de la folie ne se contente pas de montrer la démesure des symptômes. En effet, la thématisation de la folie va de pair avec la volonté d'inscrire la folie dans la rationalité d'un déterminisme. Cette démarche rappelle la mise en exergue par Freud d'un lien de cause à effet entre l'histoire du patient et ses symptômes⁶. Mais la question de la responsabilité se pose alors : si le désarroi psychique procède d'un enchaînement causal sur lequel le locuteur malade ne peut plus agir, les textes évacuent-ils pour autant la culpabilité ?

Dans sa contribution intitulée « Robert Lowell and the Poetry of Confession », Rosenthal raccorde le mode confessionnel de Lowell à la faute morale et donc à une écriture de ce qu'on qualifierait en français d'aveu⁷. Ce mode serait la révélation d'un rapport au péché qu'il circonscrit aux recueils précédant *Life Studies*. Selon lui, la conscience du péché dans les œuvres qui précèdent *Life Studies* est un « masque » cachant le poète alors que *Life Studies* dévoile le poète fautif. Les « confidences honteuses » agissent comme un révélateur faisant apparaître *a posteriori* le sentiment de culpabilité individuelle du poète dans ses

⁵ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 98.

⁶ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1965, p. 239 : « les symptômes névrotiques ont donc leur sens, tout comme les actes manqués et les rêves et, comme ceux-ci, ils sont en rapport avec la vie des personnes qui les présentent ».

⁷ M.L. Rosenthal, *The Modern Poets*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 225-244

premiers recueils. Ce dévoilement est étroitement lié à la folie, il opère dans la « tonalité de l'hystérie »⁸. Dans un article dédié à la mémoire de Lowell en 1979, Rosenthal écrit encore : « He wrote like a neurotic angel ». Il écrit aussi à propos de Lowell : « He did not lie to himself about his guilt and miseries » mais aucune mention n'est faite de la place de la faute dans l'œuvre elle-même⁹. Les efforts que semble déployer Lowell pour maîtriser la folie dans l'écriture trahissent-ils une culpabilité ? Inversement, la recherche par Sexton d'une écriture plus en prise avec l'inconscient signe-t-elle un plus grande acceptation de la part de folie qui hante son expérience ? Dans quelle mesure les témoignages sur la folie sont-ils des aveux ? Pour les poètes en proie au réel négatif de la folie, une confession sur le modèle de celle de saint Augustin n'est-elle pas susceptible d'offrir une issue salvatrice ?

⁸ M.L. Rosenthal, « Our Neurotic Angel : Robert Lowell », *Robert Lowell: a Tribute*, dir. Rolando Anzilotti, Pisa, Nistri-Lichi, 1979, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

Chapitre 1 : confession de la folie et déterminisme.

Les œuvres poétiques de Lowell et de Sexton expriment le lien entre folie et culpabilité. Si la familiarité des auteurs avec la psychanalyse influence la représentation de la folie dans leurs œuvres, c'est, dans une large mesure, parce que les désordres psychiques s'y trouvent inscrits dans une chaîne de causalité semblant exclure la possibilité d'une culpabilité du fou. Dans « The Double Image », une métaphore médicale réalise la synthèse du déterminisme médical et de la faute. Elle rapproche culpabilité et folie, la première trahissant la deuxième : « I gather /guilt like a young intern/ his symptoms »¹. De même, le poème de Lowell intitulé précisément « Symptoms » évoque comment la bipolarité suscite la culpabilisation quasi-obsessionnelle du locuteur :

I feel my old infection, it comes once yearly:
lowered good humor, then an ominous
rise of irritable enthusiasm...
[...] I soak
examining and then examining
what I really have against myself².

Chez Lowell comme chez Sexton, la folie est située dans un déterminisme. L'enfance et les relations familiales s'y étant nouées sont placées au cœur de l'écriture. Mais une telle approche peut-elle être compatible avec le sentiment de culpabilité susceptible d'accompagner la folie ? Les locuteurs fous peuvent-ils être « déterminés et coupables », selon l'expression de Foucault ? Chez Lowell et Sexton, la faute n'est pas exclue de la folie car un déterminisme religieux culpabilisant se greffe sur la causalité psychique. Quelles sont alors les stratégies poétiques mises en œuvre pour faire se côtoyer dans les œuvres l'expression de la culpabilité et celle du déterminisme psychique ?

¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 40.

² R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 648.

A-L'influence de la psychanalyse et le déterminisme psychique.

La poésie confessionnelle se développe dans les années cinquante, parallèlement à l'essor de la psychanalyse aux Etats-Unis. Lowell et Sexton, tous les deux internés à plusieurs reprises, sont confrontés à l'évolution des méthodes thérapeutiques sous l'influence de cette nouvelle approche de la psychiatrie. Aucun n'effectue de véritable cure psychanalytique mais leurs thérapeutes sont influencés par l'engouement pour l'application des théories freudiennes et les deux poètes lisent des ouvrages qui en exposent les principes. Lowell se consacre principalement à Freud et écrit en 1953 : « I've been gulping Freud and am a confused and slavish convert »³. Une dizaine d'années plus tard, il raconte avoir emporté avec lui à l'hôpital les œuvres de Freud parmi ses « classiques »⁴. En 1969, dans une lettre à Richard Tillinghast à propos de *Life Studies*, il affirme : « Maybe I throw in too much Freud »⁵. De son côté, Sexton lit des ouvrages de psychanalyse parmi les livres de psychologie qu'elle consulte parallèlement à sa thérapie. Selon sa biographe, Sexton a deux motivations : comprendre son traitement psychothérapeutique et assouvir sa soif de lecture et de culture⁶. Au final, le contact des deux poètes avec la psychanalyse joue un rôle fondateur dans l'avènement d'œuvres qui seront qualifiées de confessionnelles. Par l'intermédiaire des locuteurs, les poèmes de Lowell et de Sexton font entrer le lecteur dans l'intimité de psychismes tourmentés.

Pour Freud, les symptômes, comme les actes manqués et les rêves, « sont en rapport avec la vie des personnes qui les présentent »⁷. La représentation de la folie dans les poèmes de Lowell et Sexton est informée par ce postulat du déterminisme psychique. Dans le poème de *Life Studies* dédié à Delmore Schwartz, Lowell suggère une génération de poètes maudits :

You said :

³ R. Lowell, lettre du 10 septembre 1953 à Elizabeth Hardwick, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 200.

⁴ R. Lowell, lettre du 25 février 1964 à Adrienne Rich, *ibid.*, p. 444.

⁵ *Ibid.*, p. 521.

⁶ D.W. Middlebrook, *Anne Sexton: a Biography*, op. cit., p. 53-54.

⁷ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 239.

*“We poets in our youth begin in sadness;
thereof in the end come despondency and madness;
Stalin has had two cerebral hemorrhages!”*⁸

Ce passage illustre la juxtaposition, récurrente dans l'œuvre lowellienne, de la folie du tyran avec celle du locuteur. En outre, Lowell transforme la citation de Wordsworth en substituant « sadness » à « gladness » et en omettant le « but » qui marque l'opposition entre la jeunesse et la maturité dans le poème de Wordsworth⁹. Ces changements ont pour effet d'insérer la dépression et la folie dans la continuité de la jeunesse qui les engendre, tout comme Zambrano qui inscrit le poète maudit dans une perspective tragique dictée par le « moi original et originaire ». Une telle malédiction témoigne en réalité d'une autre particularité commune à cette génération de poètes : l'écriture est structurée par la recherche de l'inscription de la folie dans une causalité susceptible de l'expliquer. La représentation de la folie s'accompagne de stratégies poétiques visant à exposer les origines du désordre mental. Le déterminisme est mis en relief par des effets de structure à l'intérieur des deux œuvres. L'enfance comme genèse du moi douloureux joue un rôle important dans cette approche : le rapport de causalité entre vie et symptômes est souligné dans les poèmes qui dressent le portrait d'une enfance traumatique.

1-Effets de structure.

Rejoignant Rosenthal dans l'affirmation du lien constitutif entre l'écriture de *Life Studies* et la folie, Doreski estime que l'explication de la désapprobation initiale de Tate est peut-être le rejet d'une écriture émanant de la folie comme déraison, c'est-à-dire comme étant incompatible avec le degré d'élaboration nécessaire à la production d'une œuvre de qualité :

⁸ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 157-158.

⁹ « We Poets in our youth begin in gladness,
But thereof come in the end despondency and madness. »
(« Resolution and Independence », VII, *Works*195)

It may be that Tate, who was not prone to displays of private emotions, equated such displays with irrationality[...]. Perhaps Tate believed that only derangement could explain such an extreme self-exposure¹⁰.

Or, *Life Studies* inscrit au contraire la folie dans la rationalité. Comme ailleurs dans l'œuvre, les paradigmes de la folie s'expriment selon l'axe syntagmatique de la causalité psychique.

Le récit autobiographique en prose inclus dans *Life Studies* a pour titre l'adresse d'une maison d'enfance de l'auteur. « 91, Revere Street »¹¹ campe les premières années de son narrateur et reflète l'effort de Lowell pour se retourner sur son passé suite à une crise de folie. Pour un Lowell, la notion de filiation n'est bien sûr pas un vain mot mais, par delà sa connotation sociale, elle est aussi un outil central dans la méthode psychanalytique. Le dossier médical de Lowell montre que la réflexion autour de la généalogie fait partie du suivi psychiatrique entamé dans les années trente. On y trouve, entre autres, un article découpé par Merrill Moore et portant sur les armoiries de la famille Lowell¹². En janvier 1956, Lowell fait part à plusieurs correspondants de son projet de récit autobiographique¹³. Ses lettres de l'époque montrent qu'il entreprend même une recherche généalogique parallèlement à l'écriture du récit. Le 13 février, il confie à sa tante : « I had a little ancestor worshipping spree the other day, and read up all we had in the house written by ancestors, and even worked out on four type-written pages my family-tree »¹⁴. Le récit de « 91, Revere Street » apparaît donc comme une ramification du récit des recherches généalogiques. Lowell se lamente d'ailleurs sur le peu d'informations laissées à propos de la personnalité des ancêtres : « How quickly it runs into the sands of the unknown. What sort of man was my Grandfather Lowell, who died in his twenties[...]? »¹⁵. La généalogie qui l'intéresse est celle des hommes et non celle des familles illustres dont il fait partie. La description de la filiation doit être une clé pour comprendre l'humain avec ses déchirements et dans une autre lettre, Lowell place « 91, Revere Street » dans une perspective psychanalytique de travail autour de

¹⁰ W. Doreski, *The Years of Our Friendship: Robert Lowell and Allen Tate*, op. cit., p. 124.

¹¹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 121-150.

¹² Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 20 dossier 5.

¹³ Voir lettre à Flannery O'Connor du 16 janvier 1956, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 253: « Lately, I have been working at an autobiography ». Voir lettre du 31 janvier à Harriet Winslow, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 254: « I can document the Washington Potomac school part of my autobiography ».

¹⁴ R. Lowell, lettre à Harriet Winslow du 13 février 1956, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 254.

la relation aux parents : « [I] am in the middle of what I hope will be a murderous and urbane autobiography. However, I am beginning to see my parents with a new and beaming eye »¹⁶. Ce qu'il mentionne dans cette lettre n'est ni plus ni moins que le meurtre symbolique et freudien, à travers l'écriture, non seulement du père mais aussi de la mère¹⁷. La volonté de Lowell de définir le locuteur comme un être déterminé apparaît dans la construction de *Life Studies*. En effet, le recueil juxtapose « 91, Revere Street » , une séquence intitulée « Life Studies » et d'anciens poèmes qui contextualisent l'histoire privée du locuteur. Le lien entre le narrateur de « 91, Revere Street » et le locuteur des poèmes de « Life Studies » est indéniable. Ils partagent une même filiation, entre un père faible et une mère sclérosante. Ainsi, l'adjectif « sheepish » est associé au père dans le récit et dans « For Sale » par métonymie¹⁸. De même, le tempérament dominateur et hystérique de la mère est récurrent. L'adjectif « hysterical » est employé dans « 91, Revere Street » et dans « Commander Lowell », où il précède l'allusion à la mère castratrice : « new /caps on her teeth »¹⁹.

En fait, c'est toute la structure du recueil qui met en relief un principe de filiation. Après le récit de l'enfance, il y a la filiation artistique et intellectuelle dans la troisième partie dont les quatre poèmes sont des hommages à Ford Madox Ford, George Santayana, Delmore Schwartz et Hart Crane. Puis c'est la filiation familiale qui est soulignée dans « Life Studies ». Cette dernière séquence reprend chronologiquement les étapes de la vie : aux poèmes sur le décès des aïeux succèdent les poèmes sur la mort des parents, puis les troubles psychologiques du locuteur et enfin ses problèmes conjugaux. Contrairement au récit, les poèmes sur l'enfance énoncent explicitement la folie du locuteur à travers, en particulier, l'adjectif « manic ». Avec son locuteur voyeur dont le lien à l'amour est perverti, « Skunk Hour » clôt le recueil en réaffirmant l'emprise de la folie : « my mind's not right »²⁰. Il semble alors que tout « Life Studies » retrace le chemin amenant le locuteur de son enfance à l'hospitalisation et à la nuit miltonienne : « I myself am hell »²¹. Ce déterminisme

¹⁶ R. Lowell, lettre à J. F. Powers du 16 mai 1956, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 257.

¹⁷ Un tel crime n'est pas sans conséquence et l'optimisme radieux de « beaming » n'est pas le sentiment caractérisant le mieux la relation aux figures parentales dans l'œuvre poétique de Lowell.

¹⁸ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 133 et p. 178.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128 et p. 172.

²⁰ *Ibid.*, p. 191.

²¹ *Ibid.*, p. 192. Concernant Milton, voir *Paradise Lost*, Livre IV, vers 75 : « Which way I fly is Hell; myself am Hell », *The Works of John Milton*, Ware, *The Wordsworth Poetry Library*, p. 183. Plusieurs critiques signalent

tragique déjà relevé dans *The Mills of the Kavanaughs* par Williams²² n'est pas spécifique à *Life Studies* ; il s'affirme dans l'œuvre entière. L'utilisation des Atrides comme allégorie du déterminisme tragique de la folie est caractéristique.

A l'instar de Freud, Lowell s'appuie sur la tragédie des Atrides pour signifier le poids d'une filiation désastreuse. Les manuscrits indiquent que Lowell envisage un lien entre la représentation de sa mère et Clytemnestre dès les essais de prose autobiographique préliminaires à *Life Studies*. Après avoir montré que le mobilier du foyer familial est à l'image de la mère, Lowell lui attribue une double signification, telle un masque de Janus dont une face serait Clytemnestre et l'autre serait Oreste. Puis il utilise une dénégation pour renforcer le « parallèle » entre sa propre mère et Clytemnestre :

Now to get back to my subject, I am writing about one person and not two, and it would be stupidity overstepping myself to call this person Clytemnestra and empty out a whole picture book of far-fetched parallels, such as the only child who held the center of the stage till the age of five, the just-chinned sister of the platic[sic] Helen, the grave ignorant pride of the unknown great king and so on and so on down to, God help us, matricide²³.

Lowell semble hésiter entre le rejet du recours au mythe des Atrides et la tentation très forte de peindre sa mère sous les traits de Clytemnestre. Au passage, il établit indirectement un lien entre Freud et l'utilisation artistique du mythe des Atrides :

I feel that my reference to the Greeks and particularly Orestes is bad manners and perhaps a blind alley. Paul Valery has stated that the old poetry prior to Mallarme[sic] is as arithmetic to algebra. But over half a century ago Freud was cautioning Hoffmanstall and Strauss that classical myths (particularly Orestes and his mother) were as simpliste[sic] and useless to the modern dramatist as algebraic formulae²⁴.

également la résonance avec le Méphistophélès de Marlowe. Voir par exemple : P. Hobsbaum, *A Reader's Guide to Robert Lowell*, op. cit., p. 92 ; S. G. Axelrod, *Life and Art*, op. cit., p. 128 ; Sandra M. Gilbert, « Mephistophilis in Maine: Rereading "Skunk Hour" », *Robert Lowell: Essays on the Poetry*, dir. S. G. Axelrod et H. Deese, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp; 70-79.

²² W.C. Williams, « In a Mood of Tragedy », *The New York Times Review of Books*, 22 avril 1951, p. 6.

²³ Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 2230.

²⁴ *Ibid.*

En 1973, il inclut avec quelques modifications dans *History* les poèmes suivants de *Notebook* : « Agamemnon : A Dream », « The House in Argos » et « The Next Dream »²⁵. Le premier poème a pour thème le ressentiment d'Oreste contre sa mère. L'animosité est ravivée par le souvenir de l'infidélité de Clytemnestre et du meurtre d'Agamemnon. Le deuxième poème décrit, sans citer nommément les protagonistes, la scène du meurtre d'Agamemnon. Dans le troisième poème, une femme raconte sa solitude après le départ de son mari pour un voyage en mer, elle-même restant seule avec un jeune enfant. Cette femme pourrait être Clytemnestre. C'est ce que suggère la séquence de poèmes et ce que confirme une relecture de *Notebook*. En effet, celle-ci met en évidence une inversion dans l'ordre des deuxième et troisième poèmes. Les textes ainsi replacés dans *History* sont respectivement rebaptisés « Orestes' Dream », « Clytemnestra I » et « Clytemnestra 2 »²⁶. Un « Clytemnestra 3 » est ajouté ; il met en scène le meurtre de Clytemnestre par Oreste qui, selon la légende, met fin à la tragédie des Atrides²⁷. Oreste y apparaît comme un assassin fou et sadique dont le geste est l'expression du plus pur arbitraire :

Orestes, the lord of murder and proportion,
 saw the tips of her nipples had touched her toes—
 population problem and bad art.
 He knew the monster must be guillotined.
 He saw her knees tremble and he enjoyed the sight,
 knowing that Trojan chivalry was shit²⁸.

Oreste n'est pas ici un héros mais un mercenaire. Ses actes ne procèdent d'aucun raisonnement et de simples perceptions –« saw » – dictent à sa conscience –« knew », « knowing » – une conduite et une règle morale : « the monster must be guillotined », « Trojan chivalry was shit ». La raison avancée pour décider du meurtre de Clytemnestre est ironiquement dérisoire. Elle exprime à la fois l'ampleur de la folie d'Oreste et le déterminisme de la fatalité tragique : peu importe la raison que se donne Oreste, le meurtre de Clytemnestre est la conséquence inéluctable du meurtre d'Agamemnon, lui-même perpétré en représailles de celui d'Iphigénie. Pour le lecteur des trois poèmes précédents, le

²⁵ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, pp. 41-42.

²⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, pp. 430-431.

²⁷ *Ibid.*, p. 432.

²⁸ *Ibid.*, p. 432.

geste n'a rien d'arbitraire, de même que pour Freud l'acte le plus inexplicable a une explication :

[Le] psychanalyste se distingue par sa foi dans le déterminisme de la vie psychique. Celle-ci n'a, à ses yeux, rien d'arbitraire ni de fortuit ; il imagine une cause particulière là où d'habitude on n'a pas l'idée d'en supposer²⁹.

La folie meurtrière d'Oreste est ainsi le résultat des crimes précédents³⁰.

Sans recourir aux Atrides, Sexton exprime elle aussi la filiation tragique du désordre mental. Dans *Live or Die*, « Flee on Your Donkey » construit par exemple une filiation de l'hospitalisation sur trois générations tandis que dans *The Book of Folly*, « The Wifebeater » fournit une explication généalogique à la violence cannibale du mari lui-même autrefois battu par sa mère³¹.

Comme celle de Lowell, l'œuvre de Sexton combine, dans son exploration de la folie, une approche paradigmatique mettant en avant la répétition de symptômes et une approche syntagmatique susceptible d'expliquer la folie en soulignant les mécanismes du déterminisme psychique. Dans cette deuxième perspective, le positionnement des poèmes à l'intérieur des recueils est signifiant, comme chez Lowell. Dans *The Book of Folly*, la juxtaposition de « Anna Who Was Mad » et de « The Hex » forme une séquence construite sur le principe du déterminisme freudien selon lequel les symptômes sont les conséquences de la vie de ceux qui les présentent³². La séquence est complétée par une des trois nouvelles insérées dans le recueil : « Dancing the Jig »³³. Dans « Anna Who Was Mad », le « je » s'adresse à la défunte Anna afin que celle-ci lui révèle si la locutrice est à l'origine de sa folie et de sa mort. Mais les questions réitérées restent sans réponse, soulignant le vide causé par l'absence. La défunte est présentée comme une présence réconfortante sur les genoux de

²⁹ S. Freud, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*, op. cit., p. 43.

³⁰ Il faut noter aussi que cette symbolique est cohérente avec l'approche génétique du trouble bipolaire. Contrairement à la tragédie grecque, et contrairement à la psychanalyse lorsqu'elle est perçue comme culpabilisante par les ascendants, la génétique fournit une généalogie innocente et Marc-Louis Bourgeois écrit à ce propos : « Cette vérité maintenant bien établie devrait évacuer toute honte, toute culpabilité et toute stigmatisation ». Voir M-L. Bourgeois, *Manie et Dépression*, Paris, Odile Jacob, 2007, pp. 223-226.

³¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 97-105 et pp. 307-308.

³² A. Sexton, *The Book of Folly*, Boston, Houghton Mifflin, 1972, pp. 22-25.

³³ *Ibid.*, pp. 65-71. Sexton écrit « Dancing the Jig » au mois d'octobre 1959. La nouvelle est publiée en 1960. Voir A. Sexton, « Dancing the Jig », *New World Writing* 16 (1960). Concernant la rédaction et la publication du texte, voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 103 et p. 120.

laquelle la locutrice pourrait se réfugier, comme un repère aussi car elle est celle qui peut définir le « je » :

Give me a report on the condition of my soul.

Give me a complete statement of my actions³⁴.

Cependant, le texte suggère dès le début que la locutrice est elle-même en proie à la folie , à travers l'image de la crucifixion. Plus loin, le désir d'être avalée par Anna montre la démesure du sentiment de filiation et l'actualité de la présence d'Anna, susceptible d'attirer la locutrice jusque dans la mort : « Eat me »³⁵. La juxtaposition des deux premiers vers insinue déjà un rapport de causalité entre la folie d'Anna et celle de la locutrice délirante :

Anna who was mad,

I have a knife in my armpit³⁶.

Ensuite, la folie de la locutrice s'exprime par le recours à un langage redondant qui s'épuise, faute de réponse à ses questions. Les fins de strophes et leur prosodie en suite décroissante en sont la meilleure illustration. La forme du discours semble indiquer que c'est l'impossibilité de communiquer et d'obtenir des réponses qui génère la folie. Les seules situations de prédication dans lesquelles le « I » est inclus se situent au début et à la fin du poème et elles ont trait à l'investissement de la locutrice dans un processus de communication. Dans le reste du poème, le « I » est le sujet de phrases interrogatives, signes de son désarroi. En vérité, elle recherche la négation de ses sentiments de culpabilité mais cela passe par la parole d'Anna qui est finalement implorée, quelle qu'elle soit :

Did I tell you to climb out the window?

Forgive. Forgive.

Say not I did .

Say not.

Say³⁷.

³⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 312.

³⁵ *Ibid.*, p. 312.

³⁶ *Ibid.*, p. 312.

³⁷ *Ibid.*, p. 312.

En l'absence de réponse, dans l'espace qui sépare la question du vers suivant, la locutrice s'accuse de la mort d'Anna, d'où la demande de pardon. Puis il apparaît qu'elle se refuse à affronter la vérité ainsi entrevue avant finalement de se raviser, soit qu'elle considère que l'affirmation de la faute est nécessaire au pardon, soit qu'elle ne puisse supporter l'incertitude. Le désespoir culmine à la fin du poème dans l'appel à un contact écrit qui est voué à l'échec. Le stylo est aussi une façon d'exprimer l'enfermement dans la folie puisqu'il rappelle le couteau planté sous le bras au début du texte :

You are nothing but ashes but nevertheless
 pick up the Parker Pen I gave you.
 Write me.
 Write³⁸.

« For Anna Who was Mad » forme un diptyque avec « The Hex », poème suivant immédiatement dans le recueil. Dans « The Hex », la locutrice objective et nomme l'expérience dont elle était le sujet dans le poème précédent : « Every time I get happy/ the Nana-hex comes through »³⁹. Elle est victime d'hallucinations auditives à travers lesquelles Anna, ici Nana, lui reproche d'être complice de son internement, ce qui génère des idées suicidaires :

all for the Nana-song,
 sour notes calling out in her madness:
 you did it. You are the evil⁴⁰.

Bien que la locutrice soit dans une démarche de prise de recul par rapport aux faits, une séquence du poème fait surgir comme dans un flash une description de la scène traumatisante:

Sitting on the stairs at thirteen,
 hands fixed over my ears,
 the Hitler-mouth psychiatrist climbing
 past me like an undertaker,
 and the old woman's shriek of fear:

³⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 312-313.

³⁹ *Ibid.*, p. 313.

You did it. You are the evil.
 It was the day meant for me.
 Thirteen for your whole life,
 just the masks keep changing⁴¹.

Relatant l'événement traumatique à l'origine de son obsession et des voix qu'elle entend, la locutrice n'établit aucune culpabilité. Dans un passage marqué par l'absence de coordination grammaticale et la succession des groupes nominaux, une succession d'images traumatisantes et un cri proféré s'inscrivent durablement et figent la locutrice dans le moment du traumatisme. La dernière strophe souligne le déterminisme de ses troubles psychologiques en les historicisant :

It's all a matter of history.
 Brandy is no solace.
 Librium only lies me down
 Like a dead snow queen⁴².

Le déterminisme tragique des événements provoque une triple aliénation par la folie, l'alcool et les médicaments et mène la locutrice qui a perdu le contrôle d'elle-même –« lies me down »– vers une mort symbolique.

Plus loin dans le recueil, la nouvelle « Dancing the Jig » constitue une étape supplémentaire dans l'exploration du traumatisme⁴³. Alors que dans « The Hex » le temps du récit de l'événement est le passé, la nouvelle a recours au présent de narration pour enchaîner le récit des impressions ressenties par la narratrice homodiégétique. Le récit se divise en trois scènes. Dans la première, la narratrice participe à une soirée. Dans la deuxième, elle est une enfant et prend son repas en famille. Ce flashback introduit Nana et culmine avec le départ de celle-ci pour l'asile psychiatrique. Puis, la troisième partie marque le retour à la soirée. L'usage des connecteurs est réduit au minimum et le lecteur suit la rhapsodie des pensées de la locutrice, dans cette variation sur la technique du flux de conscience rappelant la cure psychanalytique. D'un point de vue formel, cela rapproche aussi la nouvelle de la scène du départ de Nana dans « The Hex ». Toutefois, la narratrice

⁴⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 313.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 313-314.

⁴² *Ibid.*, p. 314.

focalise deux points de vue. D'une part, il y a celui de l'enfant qu'elle était vers dix ou douze ans, égrenant les bons moments passés en compagnie de Nana et livrant la profondeur de l'attachement qui les lie : « I wish Mother would smile.[...] Maybe if I could think of something else – something nice—then I would feel better. Nana! I am thinking of Nana. Nana is nice »⁴⁴. Nana est un substitut de mère pour la locutrice, ce qui explique l'ampleur du traumatisme causé par son absence. D'autre part, il y a le point de vue de l'adulte mettant en perspective les événements de l'enfance : « She is crazy but I don't know it. I just know that she is different »⁴⁵. Entre ces deux perceptions de la réalité, il existe un écart dû à l'ignorance dans laquelle se trouve l'enfant : le décalage des deux points de vue est au cœur du traumatisme. Son expression est réitérée à la fin de la deuxième partie : « They are talking about Nana, about sending Nana away. I do not understand what they mean. I do not understand why people change »⁴⁶. La scène traumatique n'est pas évoquée mais sa préparation et la désignation des responsables est mise en position de relief final dans les dernières lignes de la deuxième partie. La locutrice est exclue de l'action et de la compréhension du monde. La nouvelle achève ainsi la remontée dans le temps que réalise l'œuvre de Sexton, du symptôme à la scène traumatisante puis aux moments qui l'ont précédée et ont vu se tisser les relations et les non-dits, lesquels, une fois révélés, deviennent pour le lecteur autant d'explications à la folie hallucinatoire de « Anna Who Was Mad ». L'enfance apparaît comme le point de départ de cet enchaînement douloureux.

2-Enracinement du « je » dans l'enfance traumatisante.

L'accent mis sur l'enfance est une spécificité de *Life Studies* par rapport aux poèmes précédents de Lowell. Par la suite, le retour sur l'enfance émaille la représentation de la causalité psychique dans ses poèmes. Il en va de même dans ceux de Sexton. Les œuvres reflètent l'influence de la quête psychanalytique des origines du moi en révélant les

⁴³ A. Sexton, *The Book of Folly*, op. cit., pp. 65-71.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

traumatismes vécus dans leur jeunesse par les locuteurs qui font alors figures de victimes. Parmi les traumatismes, le motif de l'enfant non aimé ou mal aimé est récurrent et c'est le rapport à la mère qui est particulièrement douloureux. L'œuvre de Sexton contient également une représentation érotisée de la relation au père suggérant l'exposition de la locutrice au traumatisme de l'inceste.

Outre la séquence composée de «Anna Who Was Mad », « The Hex » et « Dancing the Jig » dans *The Book of Folly*, la séquence comprenant « The Double Image » suivi de «The Division of Parts » dans *To Bedlam and Part Way Back* montre comment s'installe l'image obsédante de la mère à partir d'un manque d'amour maternel⁴⁷. Après l'échec de la relation à la mère et son lien avec la folie évoqués dans « The Double Image », l'envol métaphorique retrace la naissance de la folie obsessionnelle à partir de la situation d'héritage dans « The Division of Parts ». Initialement, la relation à la mère se caractérise par le manque d'amour :

[...] Fool ! I fumble my lost childhood
for a mother and lounge in sad stuff
with love to catch and catch as catch can⁴⁸.

Puis il y a indifférence à la mort de la mère: « but not with grief » et rejet de la mère: « I cursed you »⁴⁹. Mais, parallèlement, la locutrice affirme le rôle fondateur de la mère virginale, y compris dans le langage: « my Lady of my first words »⁵⁰. Finalement survient l'obsession: « you come, a brave ghost, to fix/ in my mind without praise »⁵¹. En fait, le personnage de la mère et les sentiments ambivalents de la locutrice partagée entre amour et haine hantent toute l'œuvre. Dans « Dreaming the Breasts », un autre poème de *The Book of Folly*, la locutrice est enfermée dans une problématique de violence ayant pour alternative l'agression contre la mère ou le retournement de la violence contre elle-même⁵². Au début de « Christmas Eve », publié dans *Live or Die*, le diamant est métaphore de la mère. Il brille et attire mais, très dur, il est capable de trancher et de tuer :

⁴⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 42-46.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵² *Ibid.*, pp. 314-315.

Oh sharp diamond, my mother !
 I could not count the cost
 Of all your faces, your moods—
 That present that I lost.
 Sweet girl, my deathbed,
 [...] ⁵³.

Le poème synthétise la fascination mortifère ressentie par la locutrice. La relation à la mère se nourrit du sentiment de rejet, mais aussi du fait d'être associée au conflit parental et d'avoir subi des expériences traumatisantes telles, en particulier, les intrusions de la mère dans l'intimité de la locutrice. Le poème intitulé « Those Times... » exprime l'aliénation ressentie par la locutrice dès son plus jeune âge –« avoiding myself », « I was the exile »⁵⁴ – avant de souligner la responsabilité de la mère :

I will speak of the little childhood cruelties,
 [...]
 of the nightly humiliations when Mother undressed me,
 of the life of the daytime, locked in my room—
 being the unwanted, the mistake
 that Mother used to keep Father
 from his divorce⁵⁵.

Cette mère omnipotente qui manipule et rabaisse se retrouve chez Lowell. Dans l'œuvre de ce-dernier, la mère est hystérique – « hysterical even in her calm » – et capable d'une froideur meurtrière – « murderous coolness »⁵⁶. Toutefois, il faut attendre l'ultime recueil de Lowell pour en trouver l'expression la plus étoffée, alors que l'expression la plus complète de la relation à la mère se situe à l'origine de l'œuvre poétique chez Sexton. Ainsi, dans le poème de Lowell intitulé « Unwanted », un locuteur dont les inhibitions semblent levées par l'alcool envisage les événements traumatiques qui ont déterminé son malheur. On retrouve le thème de l'enfant non désiré, comme chez Sexton dans « Those Times... ». Mais cette fois

⁵³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 139.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 128.

l'impact déterminant de cet élément est le point focal du poème. Le locuteur y accède selon une démarche conforme à l'approche psychanalytique :

causes for my misadventure, considered
for forty years too obvious to name,
come jumbling out⁵⁷

Se trouve clairement énoncé le rapport de causalité entre des événements de l'enfance et les désordres psychologiques de l'adulte. Des versions antérieures du poème ont d'ailleurs pour titre : « Unwanted (causes and defects) »⁵⁸. Le jeu de mots inclus dans la parenthèse semble indiquer que Lowell entend insister sur une causalité pathogène. Comme dans la cure psychanalytique, l'accent est mis sur l'extériorisation par le langage, sur la capacité retrouvée de nommer. Le manque d'affection maternelle est signifié par un texte grâce auquel le locuteur s'identifie à John Berryman⁵⁹ :

“ Though his mother loved her son consumingly,
she lacked a really affectionate nature;
so he always loved what he missed.”⁶⁰

Le pastiche de rubrique mortuaire agit tel un révélateur laissant craindre un destin funeste pour le locuteur. A l'instar des cris proférés par Nana, la mère de substitution, c'est le verbe maternel qui détruit le fils par deux fois dans « Unwanted ». Tout d'abord, il révèle que le fils est un enfant non désiré : « I must not blame you for carrying me in you/[...]/ Unforgivable for a mother to tell her child— »⁶¹. Ensuite, il véhicule le jugement de l'autorité médicale :

That year Carl Jung said to mother in Zurich,
“If your son is as you have described him,
he is an incurable schizophrenic.”⁶²

L'anecdote autobiographique insérée ici met en relief le poids d'un double déterminisme psychologique : d'une part, le diagnostic sans appel attache le sort du locuteur à sa

⁵⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 831.

⁵⁸ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 13.

⁵⁹ John Berryman se suicide en 1972, cinq ans avant la publication de « Unwanted » dans *Day by Day*.

⁶⁰ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 831.

⁶¹ *Ibid.*, p. 832.

pathologie ; de l'autre, le renvoi de la parole de Jung par la mère à destination du locuteur crée une blessure elle-même pathogène⁶³. Dans la suite du poème, la pyromanie du locuteur paraît découler des traumatismes et de son désir inassouvi d'être aimé : symboliquement, il brûle un Christ et esquisse le sourire du diable. Le rôle déclencheur de la mère dans les désordres psychiques criminels du fils n'est pas sans rappeler les poèmes autour d'Oreste. Les nouveaux titres donnés dans *History* excluent Agamemnon et thématisent la confrontation entre Oreste et sa mère en introduisant Clytemnestre avec force. Ils manifestent ainsi la volonté de l'auteur de mettre en exergue le rôle à proprement parler déterminant de la mère dans la naissance de la folie meurtrière du fils.

Contrairement à celle de la mère, la figure paternelle se caractérise par la faiblesse. Chez Sexton, le père est alcoolique et, si le père est traumatisant chez Lowell, c'est bien par son manque d'envergure face à la mère et par l'inversion des rôles que cela provoque. « A mother, unlike most fathers, must be manly » énonce l'aphorisme de « Another Summer », dans *The Dolphin*⁶⁴. La valeur du modal est équivoque : s'agit-il d'une injonction du locuteur ou de l'expression d'une réalité inévitable ? Dans *Life Studies*, le locuteur dédie à son père « Commander Lowell », poème où il le dépeint avec un mélange de honte et de pitié. D'un côté, le père n'est source d'aucune fierté :

Having a naval officer
for my Father was nothing to shout
about to the summer colony at 'Matt'⁶⁵.

De l'autre, il n'est que faiblesse : :

Poor Father, his training was engineering!
Cheerful and cowed
among the seadogs at the Sunday yacht club,
he was never one of the crowd⁶⁶.

⁶² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 832.

⁶³ Par l'entremise de Merrill Moore, la mère de Lowell rencontre Jung en 1939 à l'occasion d'un voyage en Europe. Le diagnostic de Jung concernant Lowell est ensuite rapporté au poète par sa mère. Cette affirmation repose sur les seuls dires de Lowell. Voir I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, op. cit., p. 63 et P. Mariani, *Lost Puritan : a Life of Robert Lowell*, op. cit., p. 80.

⁶⁴ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 693.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 172.

Dans le même recueil, « For Sale » a pour sujet la vente de la maison par la mère après la mort du père. Comme la locutrice de Sexton dans « The Division of Parts », le thème de l'héritage est l'occasion de dépasser le niveau matériel pour estimer la valeur du parent disparu : « my Father's cottage at Beverly Farms/ was on the market the month he died./Empty[...] »⁶⁷. La vente stigmatise l'inconsistance du père en s'empressant d'effacer toute trace de présence paternelle.

En réalité, le locuteur lowellien regrette que le père ne soit jamais en position de force, ce qui dresse le portrait d'un contexte familial marqué par un effacement paternel très freudien. L'œuvre de Sexton est plus ambivalente quant à la représentation du père. En effet, on y trouve une érotisation de la description du père suggérant l'accès du père à la toute-puissance par la sexualité incestueuse. C'est ainsi que se dessine le plus grave traumatisme de l'enfance de la locutrice. Tout d'abord, certaines images se rapportant au père sont ambiguës. L'une d'elles se trouve au détour d'un vers de « The House » dans *All My Pretty Ones* : « His mouth is as wide as his kiss »⁶⁸. Ce vers rappelle un vers de la strophe précédente décrivant les baisers de l'amant : « Kisses that stick in the mouth »⁶⁹. Surtout, certains poèmes portant sur la relation entre la locutrice et son père ne se contentent pas d'images isolées et tissent une allégorie de l'inceste. Il s'agit d'abord de « Briar Rose (Sleeping Beauty) » dans *Transformations*. A la fin de ce poème, la locutrice voit son père ivre se pencher au-dessus de son lit. Puis, il est allongé sur elle : « my father thick upon me »⁷⁰. Qui-plus-est, le père est dans une relation de prédation : « circling the abyss like a shark »⁷¹. En fait, la locutrice de « Briar Rose (Sleeping Beauty) » est victime d'épisodes de dissociation, désignés par « transe » dans le poème⁷².

Dans son recueil suivant, Sexton inscrit nettement la relation incestueuse au père dans le déterminisme de la folie, à côté des poèmes sur Nana. Telle est la signification de l'insertion de « The Death of the Fathers » dans *The Book of Folly*⁷³. Diana Hume George

⁶⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 171-172.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 72.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 294.

⁷¹ *Ibid.*, p. 294.

⁷² *Ibid.*, p. 294. Voir *supra* Partie III Chapitre III pour une analyse plus approfondie de « Briar Rose (Sleeping Beauty) ».

⁷³ A. Sexton, *The Book of Folly*, op. cit., pp. 41-53.

souligne à juste titre que le poème évoque la figure paternelle en s'appuyant sur la sensualité des images et leur connotation sexuelle. Toutefois, elle voit dans « The Death of the Fathers » l'initiation bienveillante d'une fille par son père⁷⁴. Or le poème multiplie les suggestions de l'inceste comme traumatisme fondateur d'une maladie mentale. La sensualité avec laquelle la relation au père est décrite participe de l'impression de malaise ressentie à la lecture, avec le goût des huîtres, l'écoute de la musique, l'odeur du whisky ou du pyjama, le toucher des baisers. Quant à la vue, elle métamorphose les huîtres ou les oreilles et s'avère fort trompeuse, par exemple au moment de Noël lorsque le père revêt l'habit du Père Noël. La première partie de « The Death of the Fathers » énonce la fin de l'enfance lors du partage d'un repas d'huîtres avec le père : « there was a death/ the death of childhood »⁷⁵. Le repas d'huîtres symbolise pour la locutrice âgée de quinze ans l'entrée dans la féminité : « The woman won »⁷⁶. Mais, effectué dans le contexte du huis clos avec le père, il annonce l'évolution de la représentation de la relation au père vers celle de l'inceste. Dans la deuxième partie, intitulée « How We Danced », la locutrice décrit le couple qu'elle forme avec son père tandis qu'ils dansent, tels avec un couple d'amants :

And you waltzed me like a lazy Susan
and we were dear,
very dear.
Now that you are laid out,
useless as a blind dog,
now that you no longer lurk, the song rings in my head.
[...]
You danced with me never saying a word.
Instead the serpent spoke as you held me close.
The serpent, that mocker, woke up and pressed against me

⁷⁴ Diana Hume George, *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*, University of Illinois Press, 1987, pp. 42-43. George, qui s'inscrit dans le « féminisme psychanalytique », ne voit pas une transgression mais plutôt une complicité permettant à la locutrice de s'épanouir dans le passage à l'âge adulte : « The unspoken understanding between them, one the poem itself articulates, is that the father has introduced his daughter not only to adulthood but to the sexual ripeness of womanhood[...]. "How We Danced" is the swan song of a fiction of sexless familial love, a demise that by the end of the poem compels the daughter's complicity ». Concernant la référence au « féminisme psychanalytique », voir *Oedipus Anne : the Poetry of Anne Sexton*, *op. cit.*, chapitre xv.

⁷⁵ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 323.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 323.

like a great god and we bent together
like two lonely swans⁷⁷.

La locutrice, âgée à cet instant du poème de dix-neuf ans, est entraînée par le père dans la valse, danse sensuelle et étourdissante. L'érotisation de la relation est d'abord sous-entendue grâce à la connotation sexuelle de « Susan » qui, de fait, place la locutrice dans une logique d'avalissement total. Puis, la proximité entre les danseurs est mise en relief à la fois par la sémantique et par la prosodie, comme pour mieux la dénoncer. « Lurk » implique finalement la position prédatrice du père. L'image phallique et maléfique du serpent suggère l'érection accompagnant le pas de danse.

Dans la quatrième partie du poème, intitulée « Santa », la révélation du subterfuge du déguisement de Noël sous lequel se cache le père symbolise la destruction de l'image paternelle idéale associée à l'alcoolisme :

The year I ceased to believe in you
is the year you were drunk.
My boozy red man,
your voice slithery like soap⁷⁸,

L'adjectif « slithery » rappelle le serpent biblique trompeur déjà relevé dans « How We Danced ». Plus haut dans le poème, une face inquiétante du Père Noël s'insinue dans « the thick crimped wool/that used to buzz me on the neck »⁷⁹, tel le prolongement de la proximité malsaine de « How We Danced ». Le malaise est renforcé par l'affirmation sibylline de la peur de l'enfant : « Mother could hug you/ for she was not afraid »⁸⁰.

Dans la cinquième partie, nommée « Friends », l'image du père se dédouble par l'intervention d'un deuxième père potentiel. Cela amène la locutrice à s'interroger sur l'identité de l'auteur des atteintes sexuelles. Ce faisant, elle réitère la description des agressions :

And then he'd buzz,
on the cheek,

⁷⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 323-324.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 326.

on the buttocks.
 Or else he'd take a car
 and run it up my back.
 Or else he'd blow some whiskey
 in my mouth, all dark and suede.
 [...]
 And his tongue, my God, his tongue,
 like a red worm and when he kissed
 it crawled right in⁸¹.

« Buzz,/ on the cheek » rappelle alors « buzz me on the neck » relevé dans « Santa » et confirme que cet élément participe dans « Santa » de la représentation poétique de l'inceste. L'association entre l'agresseur et l'alcool fait écho à nouveau aux nombreuses représentations du père alcoolique dans l'œuvre de Sexton, tel le père alcoolique incestueux de « Briar Rose (Sleeping Beauty) ».

La sixième et dernière partie s'achève avec une ultime évocation du viol tragique de l'intimité de la locutrice par le père alcoolique :

Those times I smelled the Vitalis on his pajamas.
 Those times I mussed his curly black hair
 and touched his ten tar-fingers
 and swallowed down his whiskey breath.
 Red. Red. Father, you are blood red⁸².

Une dernière fois, la locutrice fait part du souvenir gardé par les sens. L'anaphore de « Those times » associe la fin du texte au poème intitulé « Those Times... », comme un ajout. Or, « Those Times... » souligne justement le poids déterminant des traumatismes de l'enfance⁸³.

Finalement, par sa longueur et par son inclusion dans un recueil conçu comme un éclairage sur la folie, « The Death of the Fathers » suggère bien l'importance de l'inceste pour la locutrice. Lorsque celle-ci atteint l'âge adulte, la remise en cause de l'identité du père perturbe encore davantage sa perception d'elle-même. La locutrice se retrouve alors piégée. D'une part, le texte affirme l'importance des traumatismes de l'enfance liés au premier père

⁸¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 327-328.

⁸² *Ibid.*, p. 332.

dans le déterminisme psychologique : « He is my history »⁸⁴. D'autre part, le « je » exprime ses doutes quant à la filiation :

Where was I begat ?

[...]

I ask this.

I sicken⁸⁵.

Comme dans « Anna Who Was Mad », la « maladie » mentale signifiée ici par « sicken » découle d'une absence de réponse que le texte poétique tente au contraire de pallier dans sa tentative de reconstitution de l'enchaînement des événements. L'écriture se fait écho de l'expérience personnelle de Sexton. En effet, un ami de ses parents du nom d'Azal Mack revendique en 1970 la paternité de l'écrivaine⁸⁶.

Le besoin de filiation apparaît dans les œuvres de Lowell et de Sexton tandis qu'elles mettent en relief le déterminisme de la folie. En effet, les actes démesurés trouvent leur explication dans le passé appréhendé par le prisme des relations familiales. A l'origine du moi, l'enfance est désignée par le texte comme une clé permettant d'accéder à la compréhension de la condition psychique des locuteurs.

B-Le déterminisme religieux.

Considérée dans la perspective du déterminisme psychique, il semble que la folie exclue la culpabilisation du fou. L'origine de la folie, comme dans la tragédie d'Oreste, se

⁸³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 118-121. Voir aussi *infra* Partie II Chapitre 1.

⁸⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 331.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁸⁶ Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p 342: « During the holiday season in 1970, Sexton received a shocking piece of news from an old family friend, Azal Mack[...]. Mack decided it was time to tell Anne about a secret he had kept for over forty years: he and her mother had been lovers, and he believed that Anne was his daughter. He brought "proof": a lock of her baby hair and a fancy studio portrait taken when she was sixteen (Mary Gray had covertly ordered an extra print for him). "I don't want to die with this proof on me," he told her. Sexton was dumbfounded. Could it be true that her "real" father was still alive? Or was this tale the product of an old man's fantasy?[...] Azal Mack eventually succeeded in convincing Sexton that he was in fact her biological father[...]. Voir aussi le courrier d'Azal Mack daté du 7 avril, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas : « Dear Anne, The other night while very much alone, I was going over some things that I had not looked at for ages and came across the enclosed. Thought you might like to see them ».

situe en-dehors du moi présent, dans le passé de l'enfance où il n'était pas encore constitué. Pris dans l'enchaînement causal qui s'ensuit, les actes ne sont-ils pas dédouanés de toute responsabilité pour la faute commise sous l'emprise de la folie ? Dans son *Esthétique*, Friedrich Hegel estime que :

Si l'on admet que l'homme n'est coupable que, lorsque, pouvant choisir, il se décide pour ce qu'il aurait pu éviter, on est obligé de reconnaître que les figures tragiques sont innocentes⁸⁷.

Les actes des héros tragiques en font donc à la fois des coupables, par les conflits générés, et des innocents, du fait de l'inévitabilité des crimes. L'ambivalence notée par Hegel se retrouve dans le regard porté sur la folie par les locuteurs des poèmes de Lowell et de Sexton. En effet, ceux-ci sont pris dans un double discours car l'affirmation du déterminisme psychique déresponsabilisant va de pair avec la confession de la nature fautive de la folie. C'est dans le contexte du déterminisme psychique que le témoignage sur soi, comme dévoilement de la folie, est témoignage qui accuse. Le témoignage sur la folie se fait aveu. Il utilise une rhétorique religieuse par laquelle un déterminisme mystique se superpose à l'expression du déterminisme psychique, elle-même influencée par la psychanalyse. Les locuteurs fous se trouvent ainsi pris dans une logique de la culpabilité qui se calque à la fois sur celle des mécanismes de la folie et sur celle du déterminisme théologique.

1-Lowell et la folie comme chute.

La relation aux parents.

Dans l'œuvre de Lowell, la relation aux parents est traitée de façon récurrente en associant rhétorique freudienne et rhétorique du péché originel pour signifier l'offense. En particulier, l'offense contre le père revêt deux formes associant le déterminisme freudien et

un déterminisme chrétien dans la représentation de la folie. D'une part, il y a la violence physique comme expression de la colère. D'autre part, il y a le blasphème.

Dans le poème « Eye and Tooth », l'offense contre la mère relève du voyeurisme⁸⁸ et le texte la présente selon une symbolique freudienne. Le voyeurisme entraîne le désordre mental mais il est aussi décrit tel une faute apparentée au péché originel. Le locuteur souffre des yeux et le lien métaphorique entre « eye » et « I » invite à considérer le moi souffrant comme véritable sujet du poème. Au milieu de cette souffrance reviennent des images, dont l'une est celle de la mère observée nue et à son insu par le locuteur lorsqu'il était enfant. Le voyeurisme culpabilisant est souligné par l'image sexuelle ambivalente du trou de serrure, à la fois cavité et « télescope » phallique. Cette image est obsessionnelle : « Nothing can dislodge »⁸⁹. Elle est d'autant plus culpabilisante qu'elle participe du désordre psychologique provoquant l'hostilité de l'entourage : « Everyone's tired of my turmoil »⁹⁰. Par effet de juxtaposition, le texte suggère une causalité freudienne entre le spectacle de la sexualité d'un parent dans l'enfance et les troubles psychologiques. Le lien entre désordre mental et contemplation de la nudité relie également la folie au péché originel. En fait, « Eye and Tooth » montre un locuteur malade frappé de régression. Ainsi, l'œil métonymique du « je » est meurtri et il est placé sous le signe du rouge tragique. Il est également relié au déterminisme implacable de la justice divine résumé dans l'énoncé de la loi du talion. Cette suggestion d'une culpabilité de l'individu se concrétise à la fin du poème dans la remémoration de la scène de voyeurisme. Celle-ci fait écho à Freud citant l'observation de la toilette de la mère comme exemple de manifestation de l'attachement œdipien⁹¹. Mais dans le poème, la scène de la toilette est l'origine sexuelle de la maladie du locuteur. D'ailleurs, un réseau de jeux de mots associe déterminisme théologique et déterminisme psychique puisque la scène du voyeurisme matérialise le lien entre l'œil et la dent présent dans le mot « eyetooth ». Parallèlement, un lien se construit également avec la loi du talion : « an eye for an eye, a tooth for a tooth ». La loi du talion s'applique au locuteur dont le voyeurisme ne

⁸⁷ G.W.F. Hegel, *Cours d'Esthétique, volume 5*, Charles Bénard (trad.), Paris, Ladrance, 1852, p. 183.

⁸⁸ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 334-335.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁹¹ Voir S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1965, p. 313 : « Lorsque l'enfant manifeste à l'égard de la mère une curiosité sexuelle peu dissimulée, lorsqu'il insiste pour dormir la nuit à ses côtés, lorsqu'il veut à tout prix assister à sa toilette [...], la nature érotique de l'attachement à la mère paraît hors de doute ».

provoque que douleur et désordre mental. Si la régression convoque l'expérience jouissive du voyeurisme, le plaisir d'alors est effacé par la meurtrissure. La fuite hors de la réalité qu'opère le poème n'aboutit qu'à un retour vers la souffrance du « je »⁹².

Dans les poèmes de Lowell, c'est surtout le rapport au père qui cristallise la superposition d'un déterminisme psychique et d'un déterminisme religieux de la folie. En effet, le meurtre symbolique du père est exprimé conjointement au péché originel. Tout d'abord, le thème de l'attaque physique contre le père suivie de culpabilité et de contrition est un motif séminal de l'œuvre lowellienne. L'offense du locuteur contre le père est traitée telle un péché originel que l'œuvre n'a de cesse d'avouer à travers de multiples réécritures. Dès *Lord Weary's Castle*, il est fait mention du coup porté par le locuteur à son père, lequel maudit en retour son fils:

[...] you damned
My arm that cast your house upon your head
And broke the chimney flintlock on your skull⁹³.

Le titre du poème cité ci-dessus est « Rebellion ». Il signifie d'emblée la portée du geste qui a, en outre, une dimension eschatologique. De fait, le poème situe l'action dans un monde hanté par « Behemoth and Leviathan »⁹⁴, le recueil dans son ensemble reposant sur une symbolique religieuse pour décrire un monde postlapsérien. « Rebellion » figure à l'origine de l'œuvre lowellienne, comme une adresse au père sur le ton de la contrition. Le locuteur s'y réjouit d'être assailli par des spectres, dans le contexte d'une nuit de pleine lune, objet corrélat luciférien.

Une vingtaine d'années plus tard, dans « Middle Age », le locuteur semble reprendre le fil de la confession en la complétant par une demande de pardon explicite :

Father, forgive me
my injuries,

⁹² Dans la « Cinquième Leçon », Freud définit la fuite de la réalité réalisée par la régression : « La fuite hors de la réalité pénible ne va jamais sans provoquer un certain bien-être, même lorsqu'elle aboutit à cet état que nous appelons maladie parce qu'il est préjudiciable aux conditions générales de l'existence. Elle s'accomplit par voie de régression, en évoquant des phases périmées de la vie sexuelle, qui étaient l'occasion, pour l'individu, de certaines jouissances ». Voir S. Freud, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 59.

⁹³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

as I forgive
 those I
 have injured⁹⁵!

L'œuvre réactive l'évocation de l'incident et reprend le thème confessionnel sur un mode ironique. Dans une parodie de Notre Père, la fin détournée affirme le retour du péché et non son pardon comme dans la véritable prière. Toutefois, il y a aussi dans ce retournement un rappel du déterminisme du péché : le père aussi a commis une offense requérant le pardon du fils. Avec « Middle Age », la filiation est toujours envisagée au sein d'un contexte mythologique. Cependant, ce-dernier apparaît en pointillés pour souligner le poids du déterminisme et non pour renforcer la violence. En outre, le poème se situe bien après l'acte de rébellion, contrairement au premier poème qui était plein de l'acte lui-même. La demande de pardon est encadrée par l'énonciation des conséquences du péché originel de l'offense faite au père, avec tout d'abord l'expression de la névrose obsessionnelle caractérisant le locuteur :

At every corner,
 I meet my Father,
 my age, still alive⁹⁶.

Le locuteur est prisonnier d'une folie qui est elle-même une conséquence de son passé marqué par le péché. L'usage de la majuscule dans « Father » renforce l'expression du péché : se rebeller contre le père, c'est se rebeller contre Dieu. Après la prière survient la strophe finale soulignant le rôle de la relation au père dans le déterminisme présidant à l'existence du fils :

You never climbed
 Mount Sion, yet left
 dinosaur
 death-steps on the crust,
 where I must walk⁹⁷.

⁹⁵ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 325.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 325.

Le père n'étant pas un juste, il ne peut pas jouer le rôle de modèle. Il est défini uniquement négativement, en creux, ce que symbolisent les empreintes emplies de mort. Ce non-être contraste avec l'omniprésence de la première strophe. Par ce biais, le texte offre une représentation du schéma freudien de la névrose. A l'origine de cette-dernière se trouve la faiblesse de la figure paternelle. C'est un renversement de la relation présentée dans « Rebellion », où le père conservait la puissance conférée par son pouvoir de châtiment, tel le Dieu de l'Ancien Testament : « you damned/my arm »⁹⁸. Pour finir, le dernier vers de « Middle Age » procure le chaînon manquant du déterminisme grâce au modal. « Must » ne semble pas indiquer ici une injonction mais signale plutôt l'inévitabilité d'un parcours existentiel irrépessible.

Déterminisme psychique et culpabilité.

Notebook et ses avatars reprennent le thème de la révolte contre le père et rappellent l'incident violent. L'importance de ce-dernier est rendue manifeste dans les *Selected Poems* par la mise en relief du lien entre le désarroi psychique et l'opposition au père. En effet, dans le dernier recueil publié du vivant de l'auteur, Lowell crée une séquence originale à partir de poèmes de *Notebook* : « Nineteen Thirties ». La séquence témoigne de la volonté de Lowell d'extraire de *Notebook* des sonnets proches thématiquement afin de construire une nouvelle unité. Le titre de « Nineteen Thirties » annonce la focalisation sur la période qui correspond, pour l'auteur, à l'opposition au père. Y sont regroupés des poèmes évoquant l'hospitalisation du locuteur et le rapport au père, de même que la relation à la mère. En dépit des affirmations de l'auteur selon lesquelles il aspire à s'éloigner de la poésie confessionnelle après *Life Studies*⁹⁹, « Nineteen Thirties » publié dans sa version définitive en 1977 est au contraire un étoffement, des années plus tard, de la confession présente dans « Rebellion ». L'évocation de la révolte coupable contre le père côtoie la référence à d'autres expériences qui lui sont liées, telles la folie, l'internement, la psychothérapie et son échec.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁹ Voir R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 354 et p. 357: lettre du 3 octobre 1959 à Chard Powers Smith: « Now the need to be more impersonal has come again »; lettre du 19 octobre 1959 à Stephen Spender: « The kind of poem I'd like to try now would be much more impersonal ».

Comparé à « Rebellion », le témoignage présent dans « Nineteen Thirties » est une confession enrichie par l'épaisseur de la vie.

La séquence est ponctuée par le retour du coup asséné, toujours assimilé à un péché originel. Soulignant à quel point ce souvenir hante le locuteur, « Nineteen Thirties » est l'expression la plus nette dans l'œuvre lowellienne du lien entre l'hospitalisation et la violence passée à l'égard du père. La mise en exergue de cette causalité freudienne semble curieuse à ce moment-là de l'œuvre quand on sait que Lowell prend beaucoup de recul vis-à-vis de la psychanalyse à la fin de sa vie . En effet, lorsqu'il commence à être traité au lithium en 1967, il se sent beaucoup mieux. Il est alors convaincu que les causes de sa maladie sont à chercher dans un déséquilibre purement hormonal. En janvier 1968, il écrit à Elizabeth Bishop :

Yes, I'm well. The pills I am taking really seem to prevent mania. Two or three years will be necessary, but already critical months have passed. Ordinarily I would certainly have been in hospital by now. The great thing is that even my well life is much changed, as tho I'd once been in danger of falling with every step I took. All the psychiatry and therapy I've had, almost 19 years, was as irrelevant as it would have been for a broken leg. Well, some of it was interesting, tho most was jargon ¹⁰⁰.

De façon typique, l'image de la chute est associée avec la folie ramenée à une pathologie purement organique. Pourtant, dans « Nineteen Thirties », la construction de la séquence réitère le lien entre relation au père et maladie psychique, rébellion et hospitalisation. Cependant, « Nineteen Thirties » exprime aussi des hésitations : la séquence laisse une place au rejet du déterminisme de l'Œdipe freudien et à la critique du rôle culpabilisateur de la psychanalyse.

A plusieurs reprises, « Nineteen Thirties » suggère un mouvement du locuteur pour discréditer un déterminisme psychique perçu désormais comme tout autant culpabilisateur que le déterminisme religieux du péché originel. Le texte recèle une critique implicite de la psychanalyse en tant que théorie, comme lorsque le locuteur oppose les « fonctions » parentales à l'« existence »¹⁰¹. Freud apparaît déconnecté de la réalité. Par ailleurs, la séquence expose un lien entre la culpabilisation du locuteur et le recours aux concepts

¹⁰⁰ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 12 janvier 1968, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 494.

¹⁰¹ R. Lowell, *Selected Poems*, op. cit., p. 196.

freudiens concernant la famille et centrés sur le complexe d'Œdipe. En effet, Lowell retourne la démarche psychanalytique qui débusque et interprète les conflits familiaux pour aider le patient à trouver une cohérence : la psychanalyse devient une fabrique à conflits entre parents et enfants.

Cet aspect est évoqué dans un poème de *Day by Day* intitulé « Art of the Possible », Freud est également accusé de nourrir le ressentiment des enfants envers leurs parents. Le texte réitère le souvenir agréable de l'observation de la mère prenant son bain :

There for a winter or so,
when eleven or twelve,
one year short
of the catastrophic brink of adolescence,
I nightly enjoyed my mother bathing—
not lust, but the lust of the eye¹⁰².

Sous l'influence de la domination freudienne, ce souvenir est ensuite associé à la détestation de la mère : « “Father Freud brainwashed you to hate your mother” »¹⁰³. Le père de la psychanalyse est accusé de manipulation. A la fin de son œuvre, Lowell semble se détacher de l'attribution d'une importance trop grande au complexe d'Œdipe dont la scène de la découverte de la nudité maternelle est le point de départ.

Dans « Nineteen Thirties », la psychanalyse apparaît aussi comme une arme utilisée par les parents contre leurs enfants. En particulier, le locuteur lowellien dénonce l'utilisation par les parents de la psychanalyse pour culpabiliser leur fils : « spangling reminiscence with reproach,/cutting us to shades you used to skim from Freud—»¹⁰⁴. Au final, la démarche

¹⁰² R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 746.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 746. La phrase peut faire référence à la nécessité de se détacher de la mère à l'adolescence afin de sortir du complexe d'Œdipe. Voir S. Freud, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse, op. cit.*, pp. 55-57. Elle peut aussi signifier la condamnation d'une mère autoritaire qui, en jouant le rôle du père, perturbe le schéma familial freudien et donc le développement de l'enfant. Le poème rappelle aussi l'expérience de la nudité maternelle évoquée auparavant dans « Eye and Tooth ». Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 334-335.

¹⁰⁴ Voir « Returning » dans R. Lowell, *Selected Poems, op. cit.*, p. 196. On retrouve un rejet de la psychanalyse dans « Unwanted ». Le poème indique à quel point le locuteur en veut à sa mère de l'avoir livré aux psychothérapeutes et en particulier au jugement de Jung. L'arrière-plan autobiographique est bien connu. Charlotte Lowell était férue de psychanalyse. De passage en Suisse, elle demanda à Jung son avis sur la santé mentale de son fils. Jung aurait estimé que Lowell était atteint de schizophrénie. Jung conditionna son diagnostic à l'acuité des descriptions de Charlotte Lowell, Lowell lui-même ne faisant pas partie du voyage. Certains estiment aujourd'hui qu'il peut être difficile de diagnostiquer la bipolarité et que, pendant

généalogique de l'analyse se résume, pour le locuteur, à un déterminisme sclérosant le moi qui devient la simple addition du père et de la mère, sans aucune place pour l'élaboration d'une identité propre : « fearing everything I do/is (only) a mix of mother and father, »¹⁰⁵. Accepter une remise en cause de l'explication œdipienne serait libératrice pour le locuteur lowellien. Le « je » entrevoit cette ouverture sans s'y engouffrer franchement¹⁰⁶ et elle lui est d'ailleurs suggérée par sa compagne. C'est cette-dernière qui stigmatise un « lavage de cerveau » freudien dans le vers de « Art of the Possible » cité plus haut. La psychanalyse devient même source d'angoisse plutôt que thérapie contre l'angoisse et elle est détachée de la réalité, comme dans « Father in a Dream », où le locuteur et son père se démarquent de l'intelligentsia universitaire et de ses bavardages imprégnés de théories psychanalytiques : « We were at the faculty dining table,/ Freudianizing gossip...not of our world »¹⁰⁷.

Au vu des réserves formulées à l'encontre de la psychanalyse, il s'avère que le locuteur est pris au piège de deux déterminismes culpabilisants. Par conséquent, la mise à distance des théories psychanalytiques jugées culpabilisantes n'évacue pas la culpabilité. Le locuteur persiste à associer sa maladie psychique avec la faute. Certes, « Nineteen Thirties » met en avant l'articulation entre la souffrance psychique et le schéma familial. Mais la séquence confirme l'importance pour Lowell du rapport de la folie fautive à un double déterminisme, psychologique et religieux, qui envisage la relation au père comme péché originel et source du désordre psychique. Un jeu de mots éclaire quant à la signification de la séquence. En effet, « Nineteen Thirties » exploite la polysémie de l'adjectif « ill ». Le locuteur malade incarne le pécheur grâce à l'équivalence entre « to be ill » et « to do ill », de même que l'œil malade symbolise le moi malade par l'équivalence entre « eye » et « I » dans *For the Union Dead*. De ce fait, maladie et malveillance ont une même origine : l'offense coupable contre le père, sujet de multiples récurrences dans l'œuvre lowellienne. Le ressassement de l'événement est évoqué dans « Mother and Father 2 » :

longtemps, une forte proportion de patients bipolaires furent d'abord diagnostiqués comme étant schizophrènes.

¹⁰⁵ Voir « Mother, 1972 » dans R. Lowell, *Selected Poems, op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁶ A ce sujet, l'affirmation de la manipulation freudienne dans « Art of the Possible » n'émane d'ailleurs pas du locuteur. En effet, c'est sa compagne qui énonce : « "Father Freud brainwashed you to hate your mother" ».

¹⁰⁷ R. Lowell, *Selected Poems, op. cit.*, p. 197.

I think of all the ill I do and will;
 love hits like the *infantile* of pre-Salk days.
 I always went too far—few children can love,
 or even bear their bearers, the never-forgotten
my father, my mother... these names, this function, given
 by them once, given existence now by me¹⁰⁸.

Sur le déterminisme de la maladie se greffe la culpabilité inévitable enracinée dans le péché originel de l'offense faite au père et la polysémie de « will » acquiert toute sa profondeur, mise en valeur par la position finale. Le modal désigne le futur et souligne donc le déterminisme. Mais il peut évoquer aussi la détermination de la volonté et renforcer l'expression du péché. *A priori*, rien ne permet de dire avec certitude que l'acte violent est acte de folie. Seule la proposition « I always went too far » peut trahir un tempérament maniaque préexistant dont le mal perpétré serait la conséquence. Néanmoins, cette interprétation est renforcée par la mise en perspective de « Mother and Father 2 » avec « Caligula ». Il s'ensuit que l'excès violent mentionné dans « Mother and Father 2 » rappelle la transgression de Caligula pour prendre le pouvoir et s'y maintenir : folie et faute morale sont liées. Une fois le coup porté au père, un processus obsessionnel se met en marche dans l'esprit du locuteur, ce que trahissent les références à l'incident émaillant l'œuvre lowellienne jusqu'à cette ultime expression dans « Nineteen Thirties »¹⁰⁹. Finalement, l'aveu sans cesse recommencé du péché est intégré dans la représentation de la causalité du désordre mental. Le locuteur lowellien est conscient des mécanismes psychiques qui le gouvernent mais il refuse de leur attribuer la responsabilité de ses actes. En cela, il n'est pas semblable au héros tragique déresponsabilisé. Aux yeux de Freud, Sophocle traite du mythe d'Oedipe dans « une pièce immorale, parce qu'elle supprime la responsabilité de l'homme, attribue aux puissances divines l'initiative du crime et révèle l'impuissance des tendances morales de l'homme à résister aux penchants criminels »¹¹⁰. Toutefois, la pièce est aussi l'occasion pour le spectateur de ressentir avec effroi la puissance des pulsions négatives :

¹⁰⁸ R. Lowell, *Selected Poems*, op. cit., p. 196.

¹⁰⁹ Pour une analyse du retour obsessionnel de l'événement selon une perspective psychanalytique, voir Katharine Wallingford, *Robert Lowell's Language of the Self*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1988.

¹¹⁰ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 311.

La voix du poète semble dire [à l'auditeur] : « Tu te raidis en vain contre ta responsabilité, et c'est en vain que tu invoques tout ce que tu as fait pour réprimer ces intentions criminelles. Ta faute n'en persiste pas moins puisque, ces intentions, tu n'as pas su les supprimer : elles restent intactes dans ton inconscient. » Et il y a là une vérité psychologique. Alors même qu'ayant refoulé ses mauvaises intentions, l'homme croit pouvoir dire qu'il n'en est pas responsable, il n'en éprouve pas moins cette responsabilité comme un sentiment de péché dont il ignore les motifs¹¹¹.

Dans cette interprétation freudienne, les dieux criminels de la tragédie grecque représentent les pulsions de mort de l'inconscient, en particulier celles qui sont dirigées contre le père. Les personnages prisonniers du strict déterminisme des pulsions font figures de contre-exemples pour le spectateur doué de conscience morale qui ressent la nécessité de lutter contre ses pulsions de mort. La « vérité psychologique » énoncée par Freud vaut pour les locuteurs lowelliens. A travers leurs témoignages sur la folie coupable, ils manifestent la coexistence dans l'individu d'un déterminisme psychique et d'une conscience morale, elle-même influencée par le déterminisme religieux.

2-Sexton et la folie comme malédiction.

Si Lowell souligne l'enchaînement funeste provoquant la folie, comme dans la malédiction des Atrides ou à travers l'allégorie du péché originel, la folie fait des locutrices de Sexton des êtres maléfiques maudits. Un poème retrouvé chez Sexton après sa mort et daté du 28 août 1971 commence par l'affirmation suivante : « My ideas are a curse »¹¹². Pour Rosemary Johnson, il s'agit d'un mode de pensée médiéval:

She believes in the hexes and jinxes of women and peasants, in the medieval signs that mark the lives of those who feel in their bones that they have been crossed by fate and who know in their hearts (and heads) control of their destinies is out of their hands¹¹³.

¹¹¹ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 312.

¹¹² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 595.

¹¹³ Rosemary Johnson, « The Woman of Private (but Published) Hungers », *Anne Sexton : Telling the Tale*, dir. Steven Colburn, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988, p. 396.

La folie est perçue par les locutrices sextoniennes comme le produit d'un déterminisme auquel elles ne peuvent échapper, ce qui lui confère le statut de malédiction. Cette malédiction met en jeu non seulement l'esprit des locutrices mais aussi leur corps. Chez Sexton, le déterminisme psychique de la folie se double d'un déterminisme mystique conditionné par la prise de possession du corps des locutrices folles par le diable. Prisonnière de cette logique maléfique, la locutrice folle ne peut à son tour que perpétrer le mal.

Folie et possession du corps.

Chez Sexton plus que chez Lowell, le désordre mental n'affecte pas seulement le logos. Au-delà d'une simple représentation de la folie selon les caractéristiques du syndrome de conversion, les symptômes de la folie ont une dimension physique extrêmement importante. Tout en montrant que la folie s'exprime avec force dans le rapport au corps, l'œuvre place le corps de la locutrice folle au carrefour d'un déterminisme psychique et d'un déterminisme satanique semblant hérité de la rhétorique puritaine :

Puritans believed that Satan attacked the soul by assaulting the body. Because in their view women's bodies were weaker, the devil could reach women's souls more easily and breach these "weaker vessels" with greater frequency. Not only was the body the path to the soul's possession; it was the very expression of the devil's attack. A witch's body clearly manifested the soul's acceptance of the diabolical covenant¹¹⁴.

Elizabeth Reis rappelle la rhétorique et le scénario puritains de la prise de possession du corps par le diable, préalablement à la possession de l'âme. De nombreux poèmes de Sexton sont construits autour d'une telle représentation de la venue de la folie. Ainsi, dans « The Evil Eye », le malin pénètre dans le corps et rend fou¹¹⁵. C'est aussi le cas dans « The Passion of the Mad Rabbit » qui insiste sur le corps fou : « The flesh itself had become mad »¹¹⁶. L'hybridité de la métaphore mystique et médicale résume l'association entre folie et

¹¹⁴ Elizabeth Reis, *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*, Ithaca, Cornell University, 1997, pp. 93-94.

¹¹⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 437.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 538.

condamnation morale, déterminisme psychique de la folie et déterminisme mystique du péché. Par exemple, la locutrice de « Flee on Your Donkey » est hantée par des pulsions de meurtre à l'encontre de sa mère. En même temps, elle ne peut que concéder la filiation, d'où cette affirmation : « I was her dreamy evil eye »¹¹⁷. La phrase est empreinte d'influence freudienne, faisant écho à l'importance accordée par la psychanalyse aux rêves et à la relation à la mère. Cette insistance est soulignée par l'équivalence entre « eye » et « I ». Fenêtre ouverte sur l'âme, l'œil est une expression privilégiée de cette confluence : à l'instar de Lowell, Sexton établit un jeu homophonique. Mais le vers cité introduit également le maléfice dans la filiation. Une démarche similaire se retrouve dans « The Division of Parts », où la locutrice est possédée par le fantôme de sa mère. Comme relevé chez Lowell, l'équivalence métaphorique entre « eye » et « I » exprime la souffrance psychique. Cependant, l'œil ou le « je » maléfique inquiétant a remplacé l'œil ou le « je » malade et accablé. Ce symbolisme de l'œil est synecdoquique du symbolisme du corps dans l'œuvre sextonienne. En effet, le corps est à la fois reflet et porte d'entrée de la folie mauvaise, ainsi que le met en relief la citation de Reis. La représentation du corps possédé rejoint donc une rhétorique puritaine. C'est également le cas dans « The Break » qui reprend le thème de la chute en l'associant à la prise de possession du corps par une folie satanique¹¹⁸.

Après une chute dans les escaliers, la locutrice de « The Break » se fracture la hanche. Par un processus de distanciation, elle transforme la hanche brisée en objet corrélat de son cœur brisé, lui-même métaphore de la rupture sentimentale : « It was also my violent heart that broke,/falling down the front hall stairs »¹¹⁹. Le manque d'affection est évoqué de façon récurrente. La métaphore de la rupture acquiert d'autant plus d'importance qu'elle survient dans un recueil intitulé *Love Poems*. L'image est filée jusqu'à la strophe désignant la chute comme une punition que s'inflige la locutrice en rétribution, semble-t-il, de ses amours condamnables :

Understand what happened the day that I fell.
My heart had stammered and hungered at
a marriage feast until the angel of hell

¹¹⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 102.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 190-193.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

turned me into the punisher, the acrobat¹²⁰.

Interpellant le lecteur, la locutrice souligne que l'impact de l'accident dépasse le traumatisme physique. Elle réinterprète symboliquement l'événement à travers une rhétorique de la chute adamique soulignée par la rime entre « fell » et « hell ». Il s'agit d'ailleurs de la chute d'Eve plutôt que de celle d'Adam : comme Eve, la locutrice est manipulée par Satan qui fait d'elle l'arme de la punition. Ce n'est donc pas simplement Dieu qui punit la locutrice pécheresse. C'est Satan qui manipule la locutrice afin qu'elle se punisse elle-même. La suite du poème confirme cette interprétation en présentant la punition, c'est-à-dire le comportement autodestructeur de la locutrice, comme un signe de sa possession par le mal. Le poème évolue ainsi vers l'expression d'une troisième rupture : la rupture avec la vie est provoquée par l'emballlement de la folie suicidaire.

A l'image de l'acte de réinterprétation de la locutrice, les lecteurs se doivent de réviser la lecture sentimentale de la rupture pour donner toute sa place à l'évocation des pulsions de mort. Ailleurs dans l'œuvre, la faim et le mariage signifient respectivement les pulsions suicidaires et le suicide lui-même, les deux étant considérés comme des péchés. Dans « The Break », la véritable chute sur laquelle le « je » veut attirer notre attention n'est pas celle liée à une banale rupture amoureuse. En effet, des pulsions de mort difficilement contrôlables prennent possession du cœur de la locutrice : « my heart, old hunger motor, with its sins/revved up like an engine that would not stop »¹²¹. Puis, conformément à la mission dont l'a investie le diable, le « je » nourrit ce cœur –« I feed it » –pour en faire l'instrument de sa propre mort : « the heart/[...]builds a death crèche »¹²². Ensuite vient le stade ultime, c'est-à-dire la mort du cœur : « The heart burst with love and lost its breath »¹²³. Enfin, la locutrice est dévorée de l'intérieur par ce cœur qui débordait de vie et déborde à présent de mort : « The zeal/of my house doth eat me up »¹²⁴.

Bien que le lien entre la locutrice et le mal soit très présent dans l'œuvre, c'est dans un des derniers poèmes publiés que l'on trouve la seule tentative de définition explicite du terme « evil ». Cette définition, proposée dans le poème de *The Awful Rowing Toward God*

¹²⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 192.

¹²¹ *Ibid.*, p. 192.

¹²² *Ibid.*, p. 192.

¹²³ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 192-193.

intitulé « Is It True ? », résume comment le déterminisme satanique de la transmission du mal par le corps se greffe sur le déterminisme psychique de la folie. Dans « Is It True ? », la définition du corps par « my evil body »¹²⁵ est récurrente et le texte réitère l'affirmation formulée au début de l'œuvre : « I am evil »¹²⁶ fait écho à « I was her dreamy evil eye »¹²⁷. L'emploi du présent, et non du passé comme dans « Flee on Your Donkey », entérine irrévocablement la définition de la locutrice à la fin de l'œuvre. La locutrice de « Is It True ? » est suicidaire et désorientée, ainsi que le montre la récurrence des questions éponymes et l'aveu : « I've lost my map »¹²⁸. La définition du mal proposée par le poème reproduit un scénario digne des écrits puritains sur le diable dont Reis résume la logique :

Sinful temptations devised by Satan, such as carnality, drunkenness, and licentiousness, provoked the body and threatened to lead it astray, thus giving Satan an inroad to the soul¹²⁹.

Tout d'abord, le poème reprend la rhétorique du malin s'introduisant par les tentations de la chair. Le diable rend visite à la locutrice et le temps employé est un *present perfect*, signe d'une continuité temporelle de la menace satanique :

Occasionally the devil has crawled
in and out of me,
through my cigarettes I suppose,
my passionate habit¹³⁰.

Cette permanence de la menace du diable se retrouve dans « The Evil Eye », où l'omniprésence du mal auquel est assimilée la folie confère au poème une tonalité paranoïaque. Le ton ironique signale d'emblée une locutrice consciente des implications religieuses de sa rhétorique de la folie¹³¹. La possession par le mal est ici traitée avec humour grâce à la référence implicite à la marque de cigarettes Salem, mentionnée précédemment

¹²⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 448.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 447.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 447.

¹²⁹ E. Reis, *Damned Women : Sinners and Witches in Puritan New England, op. cit.*, p. 95.

¹³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 446.

¹³¹ Dans d'autres poèmes, l'alcoolisme est associé à la folie. C'est le cas dans « Letter Written During a January Northeaster ». L'ébriété y est présentée comme une tentation permettant de côtoyer la folie. Elle est

dans « Flee on Your Donkey »¹³². La marque s'affiche dans « Flee on Your Donkey » comme un rappel culpabilisateur à l'adresse de la fumeuse dont le comportement addictif trahit aussi un désordre psychique. Dans la suite de « Is It True ? », la locutrice confesse à un prêtre sa conviction d'être possédée par le diable et entreprend à cette occasion de définir sa nature mauvaise :

When I tell the priest I am evil
 he asks for a definition of the word.
 Do you mean sin? He asks.
 Sin, hell! I reply.
 I've committed every one.
 What I mean is evil,
 (not meaning to be, you understand,
 just something I ate)¹³³.

La définition proposée ne semble pas coïncider avec la doctrine. Ainsi unit-elle le mal, le péché et l'enfer. Incarnation du Mal absolu, la locutrice synthétise simultanément en elle ces trois éléments qui s'articulent normalement selon un trajet fatal : la rencontre du mal , la défaite face au mal à travers le péché et enfin la damnation et l'enfer. Reis résume à propos de la doctrine puritaine : « intimacy with Satan through sin ended one's chance of attaining saving grace and damned one to an eternity in hell »¹³⁴. Reprenant à son compte en ouverture du poème la terrible définition d'elle-même imposée par Nana dans « The Hex »¹³⁵, la locutrice souligne son sentiment d'incarner le mal absolu en distinguant entre mal consubstantiel et mal contingent. Elle insiste sur sa nature mauvaise. Contrairement aux locuteurs de Lowell ressassant les conditions d'occurrence du péché originel, ce que martèlent les locutrices de Sexton , c'est le poids d'une nature maléfique à laquelle elles semblent ne pas pouvoir échapper dès lors que la folie s'est installée.

également associée à l'adjectif « faithless », bien que l'adjectif soit employé dans le sens d'une infidélité à soi-même et non au sens religieux. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 90.

¹³² Internée, la locutrice de « Flee on Your Donkey » remet à l'accueil tous ses objets personnels mais garde ses cigarettes : « keeping only a pack of Salem cigarettes ». Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 90.

¹³³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 447.

¹³⁴ E. Reis, *Damned Women : Sinners and Witches in Puritan New England, op. cit.*, p. 19.

¹³⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 314.

Pouvoir de contamination par le mal.

Dans le schéma de la transmission du mal, les locutrices jouent un double rôle en étant à la fois possédées et actrices de la propagation du mal. Jusqu'au bout, Sexton maintient une ambivalence dans la perception qu'ont les locutrices folles de leur relation au mal. En effet, la représentation poétique de la folie affirme le déterminisme biologique de la folie en tant que maladie, tout en lui ajoutant un déterminisme diabolique. D'une part, le mal s'attrape et les locutrices sont alors dans une situation de passivité et de victimisation, ainsi que le soulignent des expressions telles « the devil has crawled/in and out of me »¹³⁶. D'autre part, le mal se « commet » et les locutrices sont actives dans la propagation du mal. La locutrice folle est à la fois ensorcelée et ensorceleuse. Outre la diabolisation, le déterminisme pernicieux de la malédiction de la folie s'exprime aussi à travers la métaphore de la contamination. Délivré de sa folie, Jean-de-Fer émet ce jugement rétrospectif : « I was the infector./ I was the poison breather »¹³⁷. La définition qu'il donne de lui-même rejoint celle que Sexton exprime dans une lettre datée du 4 mai 1966 : « I'm poison »¹³⁸. Tous ces éléments se retrouvent au cœur du paradigme de la relation à Nana et à sa folie.

Dans « The Hex », Nana est possédée et transmet la folie au « je » comme un maléfice, en prononçant le « You are the evil » qui résonnera à travers toute la vie de la locutrice. La phrase a une valeur performative typique de la parole de sorcellerie telle que la présente, par exemple, par Cotton Mather dans son récit censé prouver l'existence de phénomènes de possession : *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions*. Ainsi, la mère de la jeune blanchisseuse profère des paroles maléfiques à l'encontre de celle qui accuse sa fille :

This Woman in her daughters Defence bestow'd very bad Language upon the Girl that put her to the Question ; immediately upon which, the poor child became variously indisposed in her health, and visisted with strange Fits, beyond those that attend an Epilepsy or a Catalepsy, or those that they call The Diseases of Astonishment¹³⁹.

¹³⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 446.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹³⁸ A. Sexton, lettre à Philip Legler du 4 mai 1966, *A Self-portrait in Letters, op. cit.*, p. 294.

¹³⁹ Cotton Mather, *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions*, 1689, <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem>, page consultée le 14 juin 2006.

Mather s'empresse de faire une distinction entre le comportement de l'adolescente et les pathologies répertoriées à l'époque. Il écarte toute causalité médicale au profit d'une causalité mystique. Au contraire, avec le jugement proféré par Nana, Sexton réintroduit le mystique dans le médical de la folie et ainsi réintroduit la faute dans la folie. La causalité mystique du maléfice vient se greffer sur le déterminisme psychique selon lequel l'internement de Nana joue un rôle crucial dans le développement de la folie de la locutrice. Ainsi, dans « Anna Who Was Mad », l'expression de la folie passe conjointement par le lexique de la contamination et par la rhétorique puritaine de l'examen de l'âme pécheresse :

Am I some sort of infection?
 Did I make you go insane?
 [...]
 Give me a report on the condition of my soul.
 Give me a complete statement of my actions.
 [...]
 Number my sins on the grocery list and let me buy¹⁴⁰.

Le troisième vers cité n'est pas sans rappeler un des piliers de l'éthique puritaine : le souci de l'individu pour son âme et l'introspection à laquelle il doit se livrer en s'efforçant de connaître au mieux ses péchés afin de s'en décharger par la confession. C'est ce que Jonathan Edwards nomme « concernment for the soul », termes repris par Lowell dans « After the Surprising Conversions »¹⁴¹. Dans le cas de Sexton, la rhétorique de la contamination par la folie maléfique reflète un sentiment partagé par l'auteure elle-même. En effet, dans une lettre adressée à Snodgrass, Sexton fait part de sa propension à interpréter la folie selon les termes d'une superstition culpabilisante :

My Nana went crazy when I was thirteen. Then she was only a crazy tender heart. At the time I blamed myself for her going because she lived with our family and was my only friend. Then at thirteen I kissed a boy (not very well—but happily) and I was so pleased

¹⁴⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 312. Comme souligné précédemment, les vers ayant ici recours à l'impératif indiquent que la définition de soi passe néanmoins par autrui. Voir *infra* Partie II Chapitre 1.

¹⁴¹ Voir *supra* Partie III Chapitre 1.

with my womanhood that I told Nana I was kissed and then she went mad...I tell you this not to confess but to illuminate¹⁴².

Une causalité maléfique se dessine ici en filigrane. Emblème du péché de chair, le baiser auquel la locutrice prend plaisir relève à la fois de la métaphore de la contamination et du déterminisme religieux de la chute. Par le baiser, le mal s'introduit dans le corps de la locutrice qui, une fois possédée, contamine Nana dont la folie empire brusquement. La locutrice communique d'ailleurs littéralement le mal à Nana : « I told ». Le déterminisme mystique est mis en relief grâce au caractère abrupt avec lequel survient l'aggravation, de même que les symptômes de l'adolescente se produisent immédiatement après que les paroles maléfiques ont été prononcées, dans le texte de Mather¹⁴³. La lettre de Sexton à Snodgrass confirme l'interprétation de la folie comme malédiction. La locutrice est victime de cette malédiction qui lui est transmise par les mots de Nana dans « The Hex ». Mais elle est elle-même potentiellement vecteur de la folie mauvaise. « The Love Plant » illustre cette contamination à double sens.

Dans ce poème, la locutrice devenue folle d'amour et abandonnée par son amant est victime d'un mauvais sort. En effet, une plante maligne, symbole de la folie, pousse en son sein :

I felt it enlarge.
But of course never spoke to you of this,
for my sanity was awful enough,
and I felt compelled to think only of yours¹⁴⁴.

La peur de la contagion de la folie est énoncée et la locutrice cache par conséquent sa condition, telle une sorcière gardant son secret. De fait, la folie est diabolique : « the greenery hisses on ». D'ailleurs, l'apparence de la locutrice peut évoquer celle d'une sorcière : « in my long black coat with its fur hood »¹⁴⁵. La locutrice procède également à des rites magiques pour tenter de se débarrasser de la plante : « I swallow stones./ Three times I

¹⁴² A. Sexton, lettre à W. D. Snodgrass du 15 novembre 1958, *A Self-portrait in Letters*, op. cit., p. 41.

¹⁴³ Voir *infra* Partie II, Chapitre 1 et Cotton Mather, *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions*, 1689, <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem>, page consultée le 14 juin 2006 : « immediately upon which ».

¹⁴⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 527.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 528.

swallow slender vials/with crossbones on them »¹⁴⁶. Finalement, son seul espoir est d'être rejointe par une autre femme à laquelle elle aura transmis sa folie en lui donnant une fleur produite par la plante :

And she will stick it behind her ear
not knowing it will crawl into her ear, her brain
and drive her mad.
Then she will be like me—

La femme contaminée reproduit la situation de la locutrice au début du poème, elle-même contaminée par un autre ou une autre et elle-même laissant au départ s'épanouir la plante :

You planted it happily last summer
and I let it take root with my moon-hope,
not knowing it would come to crowd me out¹⁴⁷,

L'écriture anaphorique, en particulier le parallélisme syntaxique, renforce l'impression de malédiction de même que le ton prophétique des vers introduits par « not knowing ». Progressivement, la plante démoniaque s'empare de tout le corps de ses victimes et la locutrice folle décrit comment elle se sent possédée par le mal. Dans les poèmes de *The Book of Folly* sur la relation à Nana, la locutrice ne répond pas à la question de sa responsabilité dans la folie et dans la mort de l'aïeule. Au contraire, le « je » de « The Love Plant » apparaît clairement comme l'agent propagateur d'une folie maléfique meurtrière.

« Déterminés et coupables ».

Dans les deux œuvres, la folie est un élément primordial de la construction des locuteurs et des recueils. Ces figurations du désordre mental sont intégrées dans un traitement syntagmatique soulignant la causalité psychique. De plus, la folie est envisagée selon une perspective tragique, ce qui est particulièrement mis en relief chez Lowell dans l'utilisation du mythe des Atrides. En outre, l'aveu de la folie repose sur la perception par les

¹⁴⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 527.

locuteurs d'une causalité coupable dans laquelle ils se sont enfermés. C'est dans cette mesure qu'ils réintroduisent la culpabilité dans la représentation de la folie alors que l'avènement de la psychanalyse, à laquelle les deux poètes sont sensibles, pourrait l'en exclure. Au déterminisme psychique informant le témoignage sur la folie comme dévoilement se superpose aussi un déterminisme religieux.

On peut y voir l'influence persistante de l'héritage puritain, chez Lowell dans la représentation de la folie comme chute et, chez Sexton, dans la diabolisation de la folie et spécifiquement de la femme folle. On peut aussi considérer le déterminisme mystique comme l'expression d'une fiction de soi par la folie elle-même. En effet, une caractéristique de la folie psychotique est précisément sa propension à développer un mode de pensée magique. Mather, déjà, estime que la confession d'être ensorcelée peut être un symptôme de la folie. C'est pourquoi il précise qu'avant d'auditionner une femme soupçonnée de sorcellerie, les juges l'ont faite examiner par des médecins afin d'écarter une éventuelle pathologie mentale : « The Court appointed five or six Physicians one evening to examine her very strictly, whether she were not crazy'd in her Intellectuals, and had not procured to her self by Folly and Madness the Reputation of a Witch »¹⁴⁸. Par contre, le recours aux mythes grecs, chez Lowell, et à la filiation de la folie véhiculée par la tante, chez Sexton, exprime une généalogie tragique à l'image de la transmission génétique parfois mise en avant concernant le trouble bipolaire. Dans l'étude qu'elle consacre à la bipolarité chez les artistes, Kay Redfield Jamison analyse cette descendance tragique dans un chapitre dont le titre emprunté à *Moby Dick* est le suivant : « genealogies of these high mortal miseries »¹⁴⁹. Jamison fait d'ailleurs figurer Lowell et Sexton au répertoire des artistes bipolaires. L'aveu de la folie déterminée coupable peut donc être considéré à la fois comme fiction de soi et comme dévoilement d'une vérité tragique.

¹⁴⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 527.

¹⁴⁸ C. Mather, *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions*, op. cit., viii.

¹⁴⁹ K.R. Jamison, *Touched with Fire*, New York, Simon & Schuster, 1993, p. 191. Concernant le titre, voir Herman Melville, *Moby Dick* [1851], San Francisco, Ignatius Press, 2011, p. 537 : « To trail the genealogies of these high mortal miseries, carries us at last among the sourceless primogenitures of the gods ».

Chapitre 2 : folie, confession religieuse et vérité.

La confession religieuse est indissociable de l'humiliation de soi qui, après la culpabilisation éprouvée par la honte, est une étape obligatoire du pénitent vers l'absolution de ses péchés. De façon similaire, n'y a-t-il pas dans les œuvres de Lowell et de Sexton un aveu de la folie coupable et honteuse qui relèverait de l'humiliation augustinienne devant Dieu, c'est-à-dire de l'abaissement honteux et volontaire des locuteurs fous devant une figure divine ? Dans la confession religieuse et littéraire initiée par saint Augustin, la contrition passe par l'humiliation et, en premier lieu, par la honte. Dans les *Confessions*, saint Augustin rappelle l'épreuve de la honte comme confrontation avec le regard divin : « [vous] qui me mettiez déjà sous les yeux mes honteuses erreurs pour que la vue m'en fût odieuse »¹. La confession révèle chez saint Augustin un conflit des regards. Le péché ne suscite pas nécessairement la honte sous le regard de la société. Au contraire, il peut être source de fierté. Mais à la fierté sous le regard humain s'oppose alors violemment la honte provoquée par le regard posé par Dieu : « et je ne fus plus que pourriture à vos yeux, pendant que je me complaisais en moi-même et voulais plaire aux yeux des hommes »². Citant les Psaumes, saint Augustin va toutefois plus loin que la glorification de l'expérience subie de la honte. Il exalte l'humiliation devant Dieu réalisée par les confessions du « cœur contrit et humilié » du pécheur qui avoue ses fautes³. Dans le chapitre intitulé « Ce que c'est que se confesser à Dieu », saint Augustin évoque sa honte : « je rougis de moi ». Celle-ci est indissociable de la confession : « Quand je suis mauvais, me confesser à vous ce n'est rien d'autre que me déplaire à moi-même », ce « dégoût que j'ai de moi-même »⁴. Le témoignage sur la folie fautive ne contribue-t-il pas à un tel abaissement ? Dans « Deuil et Mélancolie », Freud envisage la perte d'estime de soi et l'auto-dénigrement comme symptômes de la « mélancolie » et du deuil :

¹ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 2006, p. 93.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, pp. 202-203.

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement. Ce tableau nous devient plus compréhensible lorsque nous considérons que le deuil présente les mêmes traits sauf un seul : le trouble du sentiment d'estime de soi manque dans son cas⁵.

Or, dépression et perte d'êtres chers jouent un rôle central dans la confession de la folie par les locuteurs des deux œuvres. En particulier, la perte des parents est thématifiée, par exemple dans *Life Studies* et *All My Pretty Ones*. Le rapport aux parents est crucial dans la genèse des désordres mentaux. L'auto-flagellation, dans laquelle les parents occupent aussi une place centrale, pourrait s'interpréter comme l'expression du deuil et d'un état dépressif. Mais les textes cherchent-ils à mettre en exergue ce lien freudien ? Ne soulignent-ils pas plutôt le dénigrement de soi en ayant recours à une représentation poétique de la confession religieuse dans laquelle l'auto-flagellation est justifiée par l'aveu du péché ? Les textes poétiques de Lowell et de Sexton ne seraient-ils pas des artefacts aristotéliens usant des procédés de la confession religieuse pour témoigner de la folie ?

A-Confession de la folie et honte de soi.

Dans l'analyse de Sacvan Bercovitch, l'expression « self-display » souligne l'importance du rapport au regard de l'autre dans la confession religieuse. Ce rapport est régi par la honte qui nourrit le dénigrement de soi. Dans les *Confessions*, saint Augustin expose ses « honteuses erreurs »⁶ et définit ainsi son projet : « je confesserai mes hontes »⁷. Le dévoilement de la faute a lieu sous le regard d'autrui et la confession religieuse est fondée sur la honte qui est, au sens sartrien, « reconnaissance » de la culpabilité passant par

⁵ S. Freud, *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 146-147.

⁶ Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

le regard d'autrui. Comme le suggère Jean-Paul Sartre, l'expérience du rapport à autrui par la honte peut avoir une dimension religieuse dans la mesure où « Dieu n'est [...] que le concept d'autrui poussé à la limite »⁸. Sartre envisage d'ailleurs la possibilité d'une « *pratique religieuse de la honte* »⁹. Au début de « *Dancing the Jig* », une narratrice de Sexton décrit précisément comment surgit la honte à l'occasion de la crise de folie :

Now the music has gone. I pitch back to the floor. Everyone pretends not to notice. Sweat pours down me. I shut my eyes, trying not to think of how I have just acted. I am ashamed. I am wondering why I have to. I know that this has happened before in other places and other years. What can be wrong with me ? Why do I suddenly leap out and start that dance ? Someone is passing me a glass on the left. I take it in my hand. I am drinking now and trying to think...¹⁰.

L'expérience de la honte est une défaite du regard de l'individu honteux face au regardant. L'expérience révélatrice de la honte, y compris dans sa dimension corporelle, amène ensuite la narratrice à s'interroger sur son être ainsi révélé. Le passage illustre l'interprétation de la honte par Sartre comme conflit de deux regards dans lequel se joue le rapport d'objet à sujet:

C'est la honte ou la fierté qui me révèlent le regard d'autrui et moi-même au bout de ce regard, qui me font *vivre*, non *connaître* la situation de regardé. Or, la honte[...] est honte de *soi*, elle est *reconnaissance* de ce que je *suis* bien cet objet qu'autrui regarde et juge¹¹.

Si Sartre souligne le rôle révélateur de la honte, la narratrice de Sexton sent que se joue à travers la honte une définition de son être mais hésite sur le sens et le cherche sans énoncer la réponse implicite que constituerait l'aveu de sa folie. Pour Sartre, la réponse est déjà dans la honte à laquelle il attribue la dimension de confession en tant que révélation de la faute : « ma honte est un aveu »¹². Or c'est précisément ce phénomène qui est au fondement de la démarche augustinienne. De même, les poèmes de Lowell et de Sexton montrent des locuteurs fous dont la culpabilité est révélée par la honte. C'est sous le jugement et le regard

⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 312.

⁹ *Ibid.*, p. 265. Souligné par Sartre.

¹⁰ A. Sexton, *The Book of Folly*, Boston, op. cit., pp. 65-66.

¹¹ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, op. cit., p. 307.

¹² *Ibid.*, p. 307.

d'autrui qu'ils éprouvent une culpabilité provoquant la confession de la folie. La représentation de la folie comme maladie psychique, chez Lowell et Sexton, est liée à une expression poétique de la honte et la confession de la folie s'accompagne de l'expression d'un abaissement sous le regard de la société en général et, plus précisément, sous celui du corps médical.

1-Le regard sur la folie et la honte de soi.

L'expression de la honte de soi mise en lumière par Rosenthal à propos de *Life Studies* se retrouve aussi chez Sexton. Le témoignage de la folie coupable en termes religieux s'accompagne d'une représentation de la honte de soi soulignant le rôle de l'entourage qui stigmatise le fou.

Chez les deux auteurs, c'est d'abord le jugement des proches qui vient associer folie et culpabilité et maintient les locuteurs dans un rapport infantilisant soulignant leur « objectivité » tout en ménageant une place pour la responsabilité :

Mais cet être nouveau qui apparaît *pour* autrui ne réside pas *en* autrui ; j'en suis responsable, comme le montre bien ce système éducatif qui consiste à « faire honte » aux enfants de ce qu'ils sont. Ainsi la honte est honte *de soi devant autrui* ; ces deux structures sont inséparables. Mais du même coup, j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être, le Pour-soi renvoie au Pour-autrui¹³.

Ce recours à autrui pour accéder à une définition de soi apparaît très nettement dans le passage de « Dancing the Jig » cité précédemment. Plus largement, il est une caractéristique des poèmes centrés autour de Nana. Le jugement d'autrui passe par le regard au sens propre dans « Dancing the Jig » mais aussi au sens figuré dans le reste de l'œuvre. En particulier, il s'exprime par le langage. Ainsi, c'est la tante qui en proférant « You are evil » définit la locutrice folle comme fondamentalement mauvaise à l'âge de treize ans et la fige dans l'adolescence : « thirteen for your whole life »¹⁴. La prise de conscience par la locutrice de sa nature mauvaise n'est d'abord pas le fait de la locutrice. Elle lui est imposée par une

¹³ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, op. cit., p. 266.

¹⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 314.

autre. De même, dans « Letters to Dr.Y. », c'est un autre qui définit la locutrice en lui faisant honte, comme on fait honte à un enfant en le persuadant de sa culpabilité : « He read me the Bible to prove I was sinful »¹⁵. Dans « Iron Hans », Jean-de-Fer incarne la folie doublement victime du regard d'autrui. Tout d'abord, il est jugé fou en raison de son apparence physique : « he appeared to them to be a lunatic »¹⁶. Capturé, il est ensuite exhibé dans une cage et doit affronter les regards et l'opprobre.

Chez Lowell, le regard de la mère dominatrice peut représenter celui de la société toute entière. Dans « Ten Minutes », ce regard est jugement passant par la parole afin de rabaisser le locuteur :

Mother under one of her five-minute spells
had a flair for total recall,
and told me, item by item, person by person,
how my relentless, unpredictable selfishness
had disappointed and removed anyone who tried to help—
but I cannot correct the delicate compass-needle
so easily set ajar¹⁷.

L'expression de la toute-puissance sur le fils culmine lorsque la mère fait porter au locuteur la responsabilité de sa maladie. Comme souvent, alors que chez Sexton les relations cruciales sont exprimées tout au long de l'œuvre, c'est à la fin de l'œuvre qu'elles sont révélées le plus explicitement chez Lowell, et en particulier dans *Day by Day*. Dans « Ten Minutes », la mère est celle qui accuse le fils de ne sombrer dans le désarroi psychologique que par égoïsme. A l'accumulation qui manifeste la puissance de la mère par son discours totalisant et totalitaire, s'oppose l'impuissance du locuteur avec « but I cannot ». Le caractère systématique et implacable de la démonstration maternelle domine un locuteur désorienté et fragile comme l'aiguille. L'égoïsme auquel la mère réduit la folie est désigné comme honteux, tel la maladresse ou la vulgarité mentionnées par Sartre¹⁸. De même qu' « on n'est

¹⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 569. L'anecdote est autobiographique et fait référence à la relation de Sexton avec James Wright, rencontré lors de son séjour à Boston à l'invitation de Lowell. En 1960, il initie Sexton à la Bible, dont il lui fait lecture au téléphone. Voir D.W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p. 130.

¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 819.

¹⁸ J.P. Sartre, *L'être et le néant, op. cit.*, pp. 265-266.

pas vulgaire tout seul »¹⁹, le locuteur n'est ni égoïste, ni fou tout seul car l'égoïsme et la folie « renvoient à la fois à un témoin susceptible de les comprendre et à la totalité de ma réalité humaine »²⁰. Le témoin est ici la mère. C'est aussi le lecteur auquel s'adresse le locuteur confessant sa folie coupable. Il en va de même dans un poème de Sexton intitulé « Cripples and Other Stories », où la problématique de la honte s'exprime par la métaphore de l'invalidité. La folie est rattachée à l'évocation de la honte passée, sous le regard de la mère. Cette honte a fait place à une angoisse de subir le regard d'autrui sur la folie : « Would the cripple inside me/be a cripple that would show ? »²¹.

Cette prise en compte du regard de l'autre est intégrée dans l'aveu du potentiel destructeur de la folie qui conclut l'introspection du locuteur dans « Eye and Tooth » : « I am tired. Everyone's tired of my turmoil »²². A « Everyone » répondra « anyone » dans « Ten Minutes », la honte suscitée par le jugement des proches étant renforcée par la crainte du regard porté plus largement par la société toute entière. La peur du regard d'autrui se retrouve dans une des expressions les plus frappantes de la folie au sein de l'œuvre lowellienne : « Skunk Hour ». Les personnages des quatre premières strophes y sont définis par leur absence de contact avec la société réelle. D'emblée, la folie apparaît avec l'héritière sénile. Puis, l'expression « summer millionaire » réduit le millionnaire à une caricature, avant qu'il ne soit comparé à une photo d'un catalogue de vente par correspondance²³. Quant au décorateur célibataire, il n'a pas de clients. Sa sexualité s'écarte de la norme et est un autre élément susceptible de l'isoler. Chacun de ces personnages est donc, à sa façon, un exclu de la société. C'est ce qui les rapproche du locuteur fou mais aussi du putois. Dans son interprétation du poème, Berryman assimile l'animal à un symbole de la folie. Parmi les analogies qu'il relève pour justifier son analyse figure le statut de renégat : « The skunk is an outcast ; this is the basis of the metaphor, and how a mental patient feels »²⁴. Dans « Skunk

¹⁹ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, op. cit., p. 266.

²⁰ *Ibid.*, p. 266.

²¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 161.

²² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 335. Pour une origine possible de ces vers, voir la lettre à Isabella Gardner datée du 10 octobre 1961 dans R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 389 : « I tire of my turmoil, and feel everyone else has ».

²³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 192.

²⁴ J. Berryman, « Despondency and Madness », *Robert Lowell: a Collection of Critical Essays*, dir. Thomas Parkinson, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968, p. 124. L'article paraît en 1962 sous le titre « On Robert Lowell's 'Skunk Hour' » dans *The Poet and His Critics :III, a Symposium on Robert Lowell's "Skunk Hour"*, dir. Anthony Ostroff, New World Writing 21, Philadelphia, J. P. Lippincott, pp. 148-155. Il paraît en 1964 sous le

Hour », le locuteur est voyeur comme celui de « Eye and Tooth » et il observe les autres la nuit, à la dérobée. La folie se cache car le fou perçoit dans le regard de la société une condamnation qu'il veut fuir. C'est le signe de la folie honteuse que Berryman nomme « furtive madness ». ²⁵.

La honte de soi provoquée par la stigmatisation de la folie apparaît dès le début de l'œuvre de Sexton dans « Kind Sir : These Woods ». Comme « Skunk Hour », le poème met en scène la nuit de la folie :

[...] and my night mind
 saw such strange happenings, untold and unreal.
 and opening my eyes, I am afraid of course
 to look —this inward look that society scorns—
 Still, I search in these woods and find nothing worse
 than myself, caught between the grapes and the thorns²⁶.

La locutrice comprend que l'expérience de la folie risque de la mettre au ban de la société. Jouant à fermer les yeux puis à tourner pour s'étourdir, elle se trouve ramenée à l'intériorité chimérique de la folie dont l'emprise est si forte qu'elle fait obstacle au retour de la perception visuelle. De même que Lowell utilise la métaphore liant « I » et « eye » pour signifier la folie à travers l'œil malade, Sexton joue ici sur l'orientation du regard pour exprimer l'enfermement dans la folie. En effet, tous les regards ramènent à l'intériorité inquiétante, à la nuit de l'esprit van goghienne. Le regard révélateur de l'esprit s'ouvrant sur le monde est doublement remis en cause : d'abord avec « inward » puis avec le mépris de la société à son encontre. Enfin, surmontant ces obstacles, la locutrice tente de découvrir le monde extérieur. Mais, là encore, elle se trouve renvoyée à elle-même : « myself ». Dans ce contexte, le mépris de la société rime avec les épines christiques et rappelle la passion du Christ condamné sous le mépris de la foule. C'est un des aspects de la métaphore christique utilisée de façon récurrente pour personnifier la folie : les locutrices folles sont semblables au Christ agonisant sous les regards moqueurs. Dans *The Book of Folly*, le poème intitulé

titre « Madness and Despondency » dans *The Contemporary Poet as Artist and Critic*, dir. Anthony Ostroff, Boston, Little, Brown and Co, 1964, pp. 99-106.

²⁵ J. Berryman, « Despondency and Madness », *Robert Lowell: a Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 128. Voir *supra* Partie III Chapitre 2 pour une analyse de « Skunk Hour ».

²⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 5.

« Jesus Dies » mentionne : « The soldiers down below/laughing as soldiers have done for centuries »²⁷. Dans *Live or Die*, « Protestant Easter » introduit avec humour un Christ honteux. La honte devient même un élément central dans l'avènement d'un épisode majeur de la mythologie chrétienne puisqu'elle intervient dans l'Ascension. « When he died everyone was mean./Later on he rose when no one else was looking »²⁸. Dans « Imitations of Drowning », la locutrice disparaît sous les moqueries de la foule : « until I fade slowly/and the crowd laughs »²⁹. Portée à l'extrême, la honte qui manifeste le surgissement d'autrui comme sujet réduisant le regardé au rang d'objet peut aboutir à une rupture avec autrui. Ainsi, pour Foucault, la honte du fou est ce qui l'isole de la société. Analysant les stratégies des asiles du dix-neuvième siècle, Foucault décrit les tentatives de condamnation morale du fou qui suscitent chez ce-dernier la culpabilité et la honte : « le malade est pris dans un rapport à soi qui est de l'ordre de la faute, et dans un non-rapport aux autres qui est de l'ordre de la honte »³⁰. Pour Foucault, l'internement sous le regard du médecin n'échappe pas à la règle et peut favoriser la honte de soi.

2-Le regard et le jugement du médecin chez Lowell.

Dans l'expression de la honte générée par le jugement des proches et de la société, la déchéance coupable de la folie s'exprime aussi par une représentation de la « chute dans l'objectivité »³¹ sous le regard du médecin. C'est ainsi que Foucault décrit la position d'infériorité du fou dans l'asile:

Le fou et le non-fou sont, à visage découvert, en présence l'un de l'autre. Entre eux, plus de distance, sauf celle que mesure immédiatement le regard. Mais pour être

²⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 342.

²⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁹ *Ibid.*, p. 108.

³⁰ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 616.

³¹ *Ibid.*, p. 553.

imperceptible, elle n'est sans doute que plus infranchissable [...] elle devient forme regardée, chose investie par le langage, réalité qu'on connaît; elle devient objet³².

Dans cette perspective, la folie n'est pas sujet d'elle-même mais objet, c'est-à-dire qu'elle subit une aliénation.

L'œuvre de Lowell propose une représentation du regard sur le fou qui illustre l'objectivation honteuse du patient. C'est, par exemple, ce que souligne Berryman dans son interprétation de « Skunk Hour ». Selon lui, l'héritière en mal d'intimité dans « Skunk Hour » reflète les aspirations du patient interné constamment soumis au regard d'autrui :

as for « privacy », in the modern world (so the underground thought goes) unattainable, hospital life is unspeakably public—one is available without will to doctors, nurses, even (usually) other patients³³.

Certes, il faut l'expérience et la sensibilité de Berryman pour déceler le lien existant entre « Skunk Hour » et l'hospitalisation psychiatrique. Mais d'autres poèmes de Lowell expriment la honte du locuteur malade soumis au regard d'autrui, en particulier au regard des médecins. Le thème de l'internement est récurrent dans l'œuvre et le locuteur patient est souvent dans une position d'abaissement vis-à-vis du corps médical. D'une part, le patient est déshumanisé. Dans *Life Studies*, « Waking in the Blue » inaugure la série des poèmes ayant pour contexte l'internement. Par un jeu de miroirs, le locuteur observant les autres patients peut y voir sa propre non-communication avec le monde extérieur et sa propre déchéance :

[...] Cock of the walk,
I strut in my turtle-necked French sailor's jersey
before the metal shaving mirrors,
and see the shaky future grow familiar
in the pinched, indigenous faces
of these thoroughbred mental cases,
twice my age and half my weight.
We are all old-timers,
each of us holds a locked razor³⁴.

³² M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., pp. 552-553.

³³ J. Berryman, « Despondency and Madness », *Robert Lowell: a Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 126.

Ce sont d'abord les visages des autres clairement identifiés comme fous que le locuteur aperçoit dans le miroir. Puis se glisse la comparaison avec lui-même, jusqu'à ce qu'enfin le « I » se trouve englobé dans le « we ». Il est alors enfermé dans l'asile et dans la folie, dont les rasoirs sécurisés sont une métonymie. Le miroir renvoie au locuteur l'image de son abaissement suggéré par l'animalisation de « cock », « turtle-necked » puis « thoroughbred », ce dernier animal subissant une réification ironique avec la superposition antithétique de « mental case ». De même, dans un sonnet de *Notebook* qui s'intitule « The Hospital », le locuteur hospitalisé décrit la déchéance des patients :

Others are strapped to their cots, thrust out in hallways,
 browner, dirtier, flatter than the dead leaves,
 they are whatever crinkles, plugged to tubes,
 and plugged to jugs of dim blue doctored water,
 held feet above them to lift the eye to heaven—
 these look dead, unlike the others, they are alive³⁵.

La déchéance s'exprime par le lexique de la décomposition introduisant une proximité avec la mort. Le recours aux tournures passives complète l'expression du déclin des patients³⁶. Dans ce contexte, la honte de soi est liée au sentiment de déshumanisation pouvant aller jusqu'à la réification. Le patient perd sa dignité tandis que les autres lui renvoient son statut d'objet. Cela apparaît nettement à travers la représentation de la folie dans *Day by Day*. Le recueil marque un retour fort du thème de la folie individuelle et comporte plusieurs poèmes ayant pour thème l'hospitalisation. Ainsi dans « Home », le locuteur interné se compare à une pièce de musée tout en affirmant son infériorité face à l'objet :

We might envy museum pieces
 that can be pasted together or disfigured
 and feel no panic of indignity³⁷.

³⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 230.

³⁶ Dans une version ultérieure intitulée « Hospital » et publiée dans *History*, le vers est transformé comme suit : « they look dead, unlike the hero, and are alive ». En enrichissant « others » par le truchement de la référence aux personnages héroïques, des morts qui continuent de vivre à travers l'admiration qui leur est vouée, Lowell renforce l'expression du rabaissement des malades dont la vie est pire que la mort. Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 493.

³⁷ *Ibid.*, pp. 824-825.

Contrairement à l'objet, l'humain objectivé par l'hospitalisation est doué de conscience, ce qui est à l'origine de la honte qui le terrorise. Comme souligné par Foucault, le corps médical joue un rôle clé dans la naissance et le développement de la honte. Le locuteur fou est soumis au jugement du médecin : « 'Remarkable breakdown, remarkable recovery' »³⁸. En outre, son comportement est évalué selon des critères moraux par le médecin qui infantilise le patient en présence d'un proche. L'abaissement du locuteur s'opère sous les regards conjugués du médecin et de la famille, représentée ici par la compagne du locuteur :

At visiting hours, you could experience
my sickness only as desertion...
Dr. Berners compliments you again,
"A model guest...we would welcome
Robert back to Northampton any time,
the place suits him...he is so strong."³⁹

Le patient commence par exprimer la culpabilité qui l'habite tandis qu'il est exposé au regard de sa compagne lui rendant visite. La transitivité et la polysémie de « visit » suggèrent un rapport de soumission au regard de l'autre. En effet, l'autre devient le visiteur potentiel d'un musée au catalogue duquel figure le « je ». Puis, le locuteur accentue l'expression de la honte lorsqu'il introduit dans la relation un troisième personnage, celui du médecin. Alors qu'un patient appelle le locuteur « Professor » au début du poème, le médecin l'appelle par son prénom. Quant au locuteur, il désigne le médecin par son titre : c'est une première forme d'abaissement. Elle fait écho à la scène de l'hospitalisation dans « Visitors », où s'insinue une ambiguïté entre hospitalisation et arrestation, entre infirmiers et policiers⁴⁰. La deuxième expression de l'humiliation survient lorsque le locuteur est exclu du discours médical sur lui-même par le psychiatre. Le trio locuteur-compagne-médecin se transforme en trio enfant-mère-maître, comme pour illustrer l'« indignité ». L'affirmation de la force supposée du locuteur résonne dès lors ironiquement.

³⁸ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 824.

³⁹ *Ibid.*, p. 825.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 821-822.

Certes, l'expression d'une déshumanisation dégradante se retrouve chez Sexton. C'est le cas dans « Ringing the Bells », un poème de *To Bedlam and Part Way Back*⁴¹. Du fait de la ponctuation réduite, les vers s'enchaînent en soulignant l'automatisation de la vie quotidienne des patientes. L'objectivation des patientes apparaît à travers la syntaxe avec « the attendants make you go » et l'affirmation finale et définitive d'une obéissance docile : « they tell you to go. And you do »⁴². Avec la vieille dame réduite à sa robe grise, on retrouve le procédé de réification relevé dans « Visitors ». Comme dans les poèmes de Lowell sur l'internement, les patientes sont animalisées, ici en abeilles ou en écureuils. Toutefois, la caractéristique la plus frappante du rapport entre locutrices et médecin dans l'œuvre de Sexton est la relation de dépendance ambivalente.

3-L'abaissement devant le médecin chez Sexton.

Foucault remarque que la psychanalyse transforme le traitement de la folie car elle permet de délivrer le rapport entre médecin et patient de l'emprise du regard : « [Freud] a aboli le silence et le regard, il a effacé la reconnaissance de la folie par elle-même dans le miroir de son propre spectacle, il fait taire les instances de la condamnation »⁴³. Ainsi, dans « Cripples and Other Stories », un poème de *Live or Die* daté de 1965, le médecin est celui qui contrecarre la honte⁴⁴. Toutefois, chez Sexton, la psychothérapie comme recours contre la honte place les locutrices dans une position de dépendance vis-à-vis des psychiatres et les patientes se retrouvent dans un rapport d'infériorité. Il se dessine une poétique du transfert freudien, c'est-à-dire : « un transfert de sentiments sur la personne du médecin »⁴⁵. Dans le chapitre qu'il consacre au transfert dans *Introduction à la Psychanalyse*, Freud cite notamment l'établissement d'une relation filiale entre médecin et patiente comme une des modalités du transfert, à côté de la relation amoureuse : « en présence d'un médecin âgé, la jeune patiente peut éprouver le désir, non de devenir sa maîtresse, mais d'être traitée par

⁴¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁴³ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 631.

⁴⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 160-163.

⁴⁵ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 419.

lui comme une fille préférée[...] »⁴⁶. Dans « Cripples and Other Stories », la relation de la locutrice avec le médecin se confond précisément avec la relation filiale : il devient « father-doctor ». Comme un père, le psychiatre berce la locutrice et l'appelle par son surnom. Si la relation est réparatrice, elle est aussi infantilisante et la patiente ne se sent pas l'égale du médecin qui la soie :

You hold me in your arms.
How strange that you're so tender!
Child-woman that I am,
you think that you can mend her⁴⁷.

Il y a fusion entre locutrice et médecin. L'enlacement évoque l'enfermement de la patiente dans le cocon tissé par la relation psychothérapique. Or cette relation maintient la locutrice dans une double infériorité : infériorité de l'enfant avec son père, infériorité de la patiente vis-à-vis de celui qui peut la « réparer ». La locutrice n'est plus elle-même mais un objet que l'on manipule comme la poupée cassée apparaissant de façon récurrente dans l'œuvre⁴⁸. Au passage, « me » devient « her » et la relation est vécue comme aliénante, ce que ressent confusément la locutrice lorsqu'elle s'exclame : « how strange ! ».

L'abaissement des locutrices folles face au médecin est fondé chez Sexton, beaucoup plus que chez Lowell où ce thème apparaît peu, sur cette dépendance ambivalente comme produit de la folie honteuse. Les locutrices ont besoin du psychiatre tout en se rebellant parfois contre le pouvoir que, de fait, il exerce. Sexton exprime une relation à la honte prenant en compte l'instabilité de la relation de sujet à objet telle qu'elle est soulignée par Sartre, plutôt que l'implacable « chute dans l'objectivité » du fou de l'asile de Foucault. Dans la honte, l'individu éprouve la limitation de sa liberté au profit de celle du regardant mais il y a une relation hégélienne d'esclave à maître sous-jacente qui est susceptible de revirements ou, peut-être, d'un dépassement par la guérison. Ainsi existe-t-il chez Sexton une expression de la honte de soi qui passe par une représentation poétique du transfert prenant en compte les deux pôles, positif et négatif, définis par Freud :

⁴⁶ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 419.

⁴⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 162.

⁴⁸ Voir par exemple « The Dye-Dee Doll » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 355.

Tout comme les sentiments tendres, les sentiments hostiles sont un signe d'attachement affectif, de même que le défi et l'obéissance expriment le sentiment de dépendance, bien qu'avec des signes contraires. Il est incontestable que les sentiments hostiles à l'égard du médecin méritent également le nom de « transfert »[...]⁴⁹.

Cette ambivalence apparaît dans un groupe de poèmes rédigés au printemps 1964 et dont la publication se répartit sur *Live or Die* et sur le recueil posthume intitulé *Words for Dr. Y*. Selon Middlebrook, les poèmes s'adressent à des psychiatres⁵⁰. A l'intérieur de l'ouvrage paru sous le titre de *Words for Dr.Y*, les textes constituant « Letters to Dr.Y » sont publiés de façon posthume car C.K.Williams dissuade Sexton de les faire paraître dans les années soixante. Elle les réserve alors pour en faire un recueil à part entière. A la lumière des éléments autobiographiques rassemblés par Middlebrook, il semble que le poème publié dans *Live or Die* et intitulé « The Wedding Night » se focalise sur l'expérience du transfert en envisageant la relation au psychiatre dans les termes d'une relation amoureuse⁵¹. L'évolution des arbres peut alors être interprétée comme objet corrélat de ce qui apparaît tel une rupture amoureuse. Elle révèle le manque affectif créé par le départ du psychiatre évoqué dans les expressions suivantes : « the day you left me » ; « There was such abandonment in all that ! » ; « losing you »⁵². La relation de dépendance affective est exprimée de façon récurrente et sur un mode beaucoup plus explicite dans « Letters to Dr.Y. », à l'instar des vers ouvrant le poème :

Dr.Y.
 I need a thin hot wire,
 your Rescue Inc.voice
 to stretch me out,
 to keep me from going underfoot
 and growing stiff as a yardstick⁵³.

⁴⁹ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., pp. 420-421.

⁵⁰ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton : a Biography* ; op. cit., p. 217.

⁵¹ L'écriture des poèmes au printemps 1964 est contemporaine de la recherche par Sexton d'une nouvelle suivi psychiatrique, en prévision du départ annoncé du docteur Orne. Selon Middlebrook, ces poèmes s'adressent tous à un médecin : soit le docteur Orne, soit une amie psychiatre de Sexton. La thématique du départ dans « The Wedding Night » accrédite l'hypothèse que Orne soit le destinataire implicite du poème. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton : a Biography* ; op. cit., p. 217.

⁵² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 144-145.

⁵³ *Ibid.*, p. 561.

L'allusion finale à la crise hystérique suggère la mort, d'autant plus que la crise est traitée poétiquement dans le reste de l'œuvre telle une « petite mort ». S'y ajoute un parcours métaphorique allant de « stretch out » à « underfoot » puis « stiff » et « yardstick ». La liaison avec le psychiatre est donc vitale, malgré le recul affiché dans la métaphore ironique avec une entreprise de sauvetage. Plus loin, on retrouve l'emploi du verbe « need » lorsque la patiente s'interroge sur son état de dépendance et sur ses éventuelles conséquences : « What has it come to, Dr.Y./my needing you ? » ; « What has it come to/my needing you... » ; « How dependent, the fox asks ?/Why so needy, the snake sings ? »⁵⁴. Le style interrogatif et redondant suggère l'embarras de la locutrice déstabilisée par une dépendance la rabaisant peu à peu. Au début du poème, psychothérapeute et patiente sont unis dans un « we » pour effectuer ensemble un travail constructif mais, au fil du texte, la locutrice se retrouve en situation d'objet tandis que le médecin est sujet des phrases et manipule la locutrice passive, inerte telle un poids mort : « I am the burden »⁵⁵. Dans « Letters to Dr.Y. », le poème daté du 14 février 1966 est l'expression la plus frappante de la honte ressentie par la locutrice folle. La locutrice se sent humiliée –« Am I a joke? »⁵⁶. La situation psychothérapeutique lui rappelle l'humiliation des moqueries dont elle faisait l'objet étant enfant. Les deux derniers vers résument l'ambiguïté du travail du psychiatre fracturant le silence pour amener la locutrice à livrer son intimité, ce qui est susceptible, en même temps, de la faire se sentir honteuse et brisée : « Urine and tears pour out of me./ I'm the one you broke »⁵⁷. En quelques occasions, la toute-puissance destructrice du médecin s'exprime de façon paroxystique à travers la figure du médecin nazi. C'est le cas dans « The Hex », à travers « the Hitler-mouth psychiatrist ». On en trouve des relents dans « The Doctor of the Heart » avec les apostrophes « Doktor » puis « Herr Doktor »⁵⁸.

Certes, les locutrices essaient de se rebeller contre la situation de dépendance les plaçant en position d'infériorité vis-à-vis du médecin. Honteuses, elles éprouvent leur nature d'objet soumis au regard du médecin tout en essayant désespérément de réaffirmer leur nature de sujet. Dans « The Doctor of the Heart », la locutrice oscille entre l'affirmation de

⁵⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 567.

⁵⁵ *Ibid.* p. 567.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 570.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 570.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 313 et pp. 301-302. La germanisation du lexique ramène aussi la relation psychothérapeutique à une relation filiale typique du transfert par le jeu de l'intertextualité avec Plath. Voir « Daddy » dans Sylvia Plath, *Ariel* [1965], New York, Harper, 1999, pp. 56-59.

son indépendance et le ton de la demande désespérée. Tout d'abord, elle refuse la situation de domination entre médecin et patient avec plus de force que ne le font jamais les locuteurs de Lowell :

Take away your knowledge, Doktor.

It doesn't butter me up.

You say my heart is sick unto.

You ought to have more respect⁵⁹!

La locutrice tente de refuser une définition de soi passant par l'expérience de la honte au profit d'une relation respectueuse entre sujets. Dans le dernier vers cité, la locutrice s'efforce de retourner la relation avec le médecin en devenant celle qui fait honte au lieu d'être celle qui a honte. Mais rapidement, elle se retrouve dans la position de demandeuse et ses requêtes sont d'une importance tragique : il s'agit d'oublier les décès ayant frappé ses deux parents et sa sœur. Le poème s'achève sur une métaphore marine essayant une dernière fois de retourner la relation entre patiente et médecin au profit de la locutrice. Celle-ci a quitté son radeau pour la proue d'un navire tandis que le médecin est devenu un naufragé malade : « seasick grounded man »⁶⁰. De même, dans « Letters to Dr.Y. », le « je » essaie de renverser la situation en passant de la dépendance envers le médecin à la défiance. Mais il s'empresse aussitôt de souligner l'ineptie que représenterait cette amputation de son identité. La fin du poème exprime avec encore plus de force la dépendance de la locutrice vis-à-vis du médecin sans lequel elle ne saurait exister pleinement. Est réaffirmée l'incapacité pour le « je » d'accéder à une identité sans le médecin et une succession de métaphores désigne l'infirmité dans tous les registres : physique, social, professionnel, biologique et spirituel. Ce recours à l'image de l'infirmité est également central dans « Cripples and other Stories », où la perte de l'intégrité physique symbolise l'infirmité mentale qu'est la folie : « Would the cripple inside me/be a cripple that would show ? »⁶¹. Finalement, « Cripples and other Stories » synthétise la relation au médecin comme dépendance qui répare mais infantilise. Là où Lowell souligne

⁵⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 301.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

l'objectivation du patient dont procède le traitement médical de la folie, Sexton met en relief l'ambiguïté inhérente au transfert accompagnant la psychothérapie. Néanmoins, il s'avère que l'ambivalence ne se résout pas à travers l'affirmation d'une victoire glorieuse des locutrices sur la folie, mais plutôt dans l'expression de leur abaissement devant la figure du psychiatre.

Ainsi, l'aveu par les locuteurs de la folie coupable pourrait apparaître comme ce qui s'oppose à la non-relation aux autres dans laquelle le désordre psychique menace de les enfermer. Pourtant, chez Lowell et Sexton, le témoignage sur la folie s'accompagne d'une expression de la honte. L'abaissement des locuteurs face au corps médical renvoie une image d'eux-mêmes dégradante suggérant la honte de soi foucauldienne et plaçant le « je » dans la situation des « fous déterminés et coupables ». Par le biais, entre autres, de l'internement, la société les pousse à intérioriser une culpabilité que l'évolution psychanalytique du traitement médical de la folie pourrait atténuer. Dans l'œuvre de Sexton, la scène centrale du départ de Nana fait d'ailleurs intervenir l'institution psychiatrique : ce sont des infirmiers qui viennent chercher la tante et celle-ci accuse la locutrice d'être responsable de l'internement. C'est aussi en présence du personnel de l'hôpital que la tante communique la malédiction de la folie à la locutrice. Bien que les œuvres de Lowell et de Sexton fassent référence à la psychanalyse, celle-ci ne peut que reproduire le rapport d'aliénation culpabilisant car elle a hérité de la relation traditionnelle entre médecin et patient, comme le note Foucault :

Mais [Freud] a exploité en revanche la structure qui enveloppe le personnage médical [...] il en a fait le Regard absolu, le Silence pur et toujours retenu, le Juge qui punit et récompense dans un jugement qui ne se condescend même pas jusqu'au langage[...]. Le médecin, en tant que figure aliénante, reste la clef de la psychanalyse⁶².

Par la typographie, Foucault signifie l'absolue supériorité du médecin. Or, il s'avère que dans les œuvres de Lowell et Sexton, l'abaissement sous le regard du médecin est l'expression sur un mode mineur d'une représentation augustinienne de l'humiliation devant Dieu.

⁶² M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 631.

B-« Les pires des pécheurs ».

Ainsi que le souligne Bercovitch, l'avènement de l'introspection puritaine comme expression par l'individu pécheur de la force de sa foi est contemporaine d'un intérêt pour les *Confessions* en Nouvelle-Angleterre⁶³. Or, dans la confession de la folie par les locuteurs de Lowell et de Sexton, la honte du fou alimente le dénigrement de soi. Outre la superposition du déterminisme mystique au déterminisme psychique, le témoignage sur la folie est fondé sur un traitement hyperbolique de la faute. En ce sens, les œuvres rejoignent la confession puritaine qui est, selon Bercovitch, une forme spécifiquement adaptée à l'exposition de la déchéance humaine : « Never was form more expressive of content than in [the Puritans'] pervasive use of the personal mode »⁶⁴. Des diverses modalités de cette tonalité « personnelle », la confession puritaine est celle qui repose sur l'auto-flagellation justifiée par l'extrême déchéance du narrateur : « self-display as the chief of sinners »⁶⁵. Les œuvres de Lowell et de Sexton ont recours à des procédés poétiques signifiant sur un mode superlatif la dépravation du « je ». Le « je » lowellien est le pire pécheur car il est l'emblème du péché originel : il est l'incarnation de la chute. Quant à la locutrice sextonienne, le texte poétique met surtout en relief sa nature essentiellement mauvaise : elle est l'incarnation du mal. Lowell souligne une culpabilité exogène en insistant sur les circonstances de la chute dans la maladie, avec le retour obsessionnel du moment de l'opposition au père, par exemple. Dans l'œuvre de Sexton, l'aveu de la folie repose sur des locutrices percevant leur possession par le mal comme consubstantielle. La faute de la folie semble alors endogène.

1-Sexton et l'hyperbolisation de la culpabilité.

La reine du mal.

⁶³ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., pp. 22-23 : « [The] Puritans continued with increased energy to regiment selfhood by recourse to the *exemplum fidei*. The applications are manifold. They appear in the sudden ascendancy during this period of Augustine's *Confessions* as a model of self-portraiture ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

L'œuvre de Sexton a l'occasion d'assimiler le basculement dans la folie avec la chute adamique. Mais l'aveu de la folie y est surtout une exhibition de soi comme exemple extrême d'une humanité pécheresse conforme à la définition proférée par la tante dans « The Hex » : « You are the evil »⁶⁶. Il semble qu'une rhétorique religieuse porte à travers l'œuvre de Sexton les multiples réverbérations de cette accusation. Alors que les locuteurs de Lowell ressassent le moment et les circonstances de la chute dans la folie, le jugement proféré par la tante impose comme fondement de la folie une identité absolue avec le mal. L'emphase avec laquelle le « je » avoue sa nature mauvaise finit par prendre le pas sur la représentation du déterminisme de la folie coupable et par imposer l'image d'une locutrice sextonienne ayant intériorisé sa culpabilité.

Au royaume du péché, la locutrice folle est reine. L'expression de Bercovitch –« the chief of sinners » – figure d'ailleurs sous une autre forme dans « You, Doctor Martin » dont la locutrice déclare : « I am the queen of all my sins »⁶⁷. Le poème inaugure le premier recueil de Sexton et place d'emblée l'œuvre sous le signe de Macbeth. Plus loin dans l'ouvrage, un autre poème fait référence au symbole de la folie maléfique qu'est Macbeth. En effet, la locutrice folle de « The Double Image » est sous l'emprise de sorcières lorsqu'elle est assaillie par la culpabilité : « I let the witches take away my guilty soul »⁶⁸. Le poème rappelle le rôle des sorcières dans le déclenchement de la folie meurtrière de Macbeth. Sa publication précède de peu celle d'un recueil devant son titre à la réplique désespérée de Macduff, confronté à la folie meurtrière de Macbeth : *All My Pretty Ones*. La filiation avec Macbeth souligne combien, au-delà d'une typologie des péchés, Sexton fait du péché en soi une caractéristique essentielle des locutrices, ce que signifie l'emploi de « sin » au pluriel dans le vers de « You, Doctor Martin » cité ci-dessus. Le discours de la locutrice dans le vers constitue une négation de l'oubli qu'il entend énoncer. Il établit la nature pécheresse que le reste de l'œuvre n'aura de cesse de réaffirmer. Le contexte de l'hospitalisation investi par le péché signifie de façon très forte le caractère indissociable de la folie et de la faute. Par son attribution royale, la locutrice folle est d'emblée affiliée à Macbeth et la folie au mal absolu. Par la suite, l'œuvre semble incapable de remettre en cause durablement ce lien symbolique.

⁶⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 313-314.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

Chez Lowell, le sourire du locuteur brûlant le Christ à la fin de « Unwanted » ou l'équivalence entre « to be ill » et « to do ill » suggère une telle intériorisation⁶⁹. Mais il y a chez Sexton une diabolisation récurrente de la locutrice. Elle s'exprime en premier lieu par le retour de la qualification de « evil ». Au fil de ces répétitions se construit l'image d'une locutrice folle ayant accepté la définition d'elle-même ou étant incapable de s'en débarrasser. Le terme « evil » apparaît dans *The Book of Folly* avec la séquence composée de « Anna Who Was Mad » et « The Hex » où, on s'en souvient, il est attribué de la locutrice folle. La folie lorsqu'elle survient est d'emblée assortie d'une condamnation morale et les poèmes de Sexton montrent la force de l'enracinement de cette culpabilité attachée initialement à la folie. S'impose alors la construction d'une locutrice convaincue d'être foncièrement mauvaise. La locutrice s'approprie cette définition d'elle-même et l'œuvre la réitère à la fois sous forme littérale et sous forme métaphorique, avec le jeu de mots sur « eye » et « I », comme dans « Rumpelstiltskin » par exemple⁷⁰. Le déterminisme maléfique s'exprime aussi sur un mode fantastique grâce au thème du double. Les locutrices sont habitées par un double mauvais. Dans « Rumpelstiltskin », le prologue présente explicitement le nain comme figuration du désordre mental malfaisant, en particulier celui de la conversion hystérique :

I am your dwarf.
 I am the enemy within.
 I am the boss of your dreams.
 No. I am not the law in your mind,
 the grandfather of watchfulness.
 I am the law of your members,
 the kindred of blackness and impulse.
 See. Your hand shakes.
 It is not palsy or booze.
 It is your Doppelgänger⁷¹.

La locutrice réinterprète les symptômes de la conversion en tant que manifestations de la possession par un double maléfique. A ce titre, elle insiste sur les signes physiques. Le texte

⁶⁹ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 833-834.

⁷⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 233-237.

⁷¹ *Ibid.*, p. 233.

atteint une expression limite de la folie comme possession. En effet, la possession est choisie pour expliquer la folie, contre l'explication psychologique : la logique de la possession par le mal oblitère la logique du déterminisme psychique dans le quatrième vers cité. Toutefois, le nain se définit plus loin dans le poème tel un dédoublement physique et psychologique de la jeune fille dans sa totalité : « I am your evil eye »⁷². Dans cette perspective, le poème peut faire figure de dialogue entre la jeune fille et la folie, cette-dernière étant en réalité émanation de l'héroïne elle-même puisque le nain est son double. C'est finalement grâce à l'aide du diable que la jeune fille se libère de l'emprise du double. Mais celui-ci ne disparaît pas pour autant. Il se divise en deux parties :

Then he tore himself in two.
Somewhat like a split broiler.
He laid his two sides down on the floor,
one part soft as a woman,
one part a barbed hook,
one part papa,
one part Doppelgänger⁷³.

Le nain peut enfin goûter au bonheur, symbolisé par la féminité et la paternité dont il regrettait précédemment l'impossibilité : « I am your evil eye/and no child will ever call me Papa ». Mais la métaphore de la mitose signifie aussi la pérénnité du mal car le dédoublement aboutit à la création d'un nouvel être maléfique, à côté de l'être bienveillant. L'évocation du double maléfique qui clôt le poème laisse même imaginer la victoire du mal.

Avec *The Awful Rowing Towards God* apparaissent des textes où se trouve formulée une prise de conscience. Dans le dernier recueil élaboré par Sexton, la locutrice se rend compte du processus d'intériorisation de la culpabilité dont elle est le siège. Le terme « evil » revient fréquemment dans ce recueil. Dans « The Dead Heart », le cœur de la locutrice symbolise la folie et ses excès synonymes de souffrance :

What it has cost me you can't imagine,
shrinks, priests, lovers, children, husbands,
friends and all the lot⁷⁴.

⁷² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit. , p. 234.

⁷³ *Ibid.*, p. 237.

Confrontée aux ravages du désordre psychique sur sa vie, la locutrice assume la culpabilisation comme moyen de tuer la folie, au moins temporairement. Mais elle ne se place pas dans une logique de honte imposée par le jugement de la société :

It is a dead heart
 It is inside of me.
 [...]

 How did it die ?
 I called it EVIL⁷⁵.

En se nommant elle-même mauvaise, la locutrice échappe à la folie. Le rôle du langage est souligné par la typographie de « EVIL ». Le sujet du poème est précisément la prise de conscience par la locutrice de l'image qu'elle a d'elle-même et qu'elle véhicule par l'intermédiaire de son discours.

Le corps sale.

Une écriture stigmatisant le corps étaye la représentation de la folie néfaste chez Sexton. La métaphore du corps sale illustre à travers l'œuvre la nature pécheresse et, ajoutant l'image de la dégénérescence physique à celle de l'âme, elle trahit une déchéance totale. A l'instar des *Confessions* dans lesquelles saint Augustin se définit comme « pourriture »⁷⁶, l'aveu répété par la locutrice folle d'être habitée par le Mal emprunte aux confessions religieuses une rhétorique du péché fondée sur la référence aux entrailles et sur le scatologique. Par exemple, dans « Rumpelstiltskin », le double maléfique est la synthèse monstrueuse de la dépression et de la décomposition : « He is a monster of despair. /He is all decay »⁷⁷. Le parallélisme syntaxique renforce ici l'assimilation entre désordre mental et pourrissement. Bercovitch souligne une utilisation de la même rhétorique par les puritains désireux d'enrichir l'éloquence de leurs aveux :

Their call for self-examination had an urgency that far exceeded the classical-humanist demand for self-knowledge. Yet they also, and in the same breath, outdid medieval

⁷⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 439.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 439-440.

⁷⁶ Saint Augustin, *Les Confessions, op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 233.

preachers in denouncing innate depravity. The thing itself was not merely for them a poor, bare, forked animal; it was a sink of iniquity. With an uncompromising analytical ferocity that scandalized humanist and Catholic alike, they diagnosed mankind as “accursed, poisonous, ruining, dismal, Woefull, Miserable, and forlorn, Execrable beyond the relief of all Created help whatsoever.” [...]Because they were the most activist of the Reformers, they became the most expert and eloquent analysts of man’s implacable evil. Edward Taylor’s self-scrutiny takes the form of a descent into “A varnisht pot of putrid excrements,” a labyrinth of illusion haunted by “Fears, Heart-Aches, Grief” His imagery seems restrained by comparison with other Calvinists, before and after him, convulsed with the nausea of their sins⁷⁸.

D’une façon similaire, l’œuvre de Sexton ne se contente pas d’annoncer la nature fondamentalement mauvaise des locutrices mais déploie une imagerie visant à assimiler les pécheresses aux ordures et aux excréments. Parmi les voix qui la taraudent, l’une dit : « and I spit on you for you are impure »⁷⁹. Les locutrices se décrivent véritablement comme des « créatures répugnantes ». Dans un texte adressé à Dr.Y., la locutrice parle de « my own sense of filth »⁸⁰.

La première image élaborée par Sexton dans la construction de ce réseau métaphorique de la saleté est celle du rat. Parce qu’il évoque la peste, le rat participe également de la réaffirmation de la folie comme maladie contagieuse, c’est-à-dire de ce déterminisme maléfique si présent dans la confession de la folie chez Sexton. Mais choisir le rat pour signifier la folie, c’est surtout lier folie et impureté. L’image est introduite avec force dès *All My Pretty Ones* et se retrouve tout au long de l’œuvre. Dans « In the Deep Museum », Jésus est avant tout un pécheur qui descend en enfer, lieu de saleté dont le rat est le maître à la tête de son armée de rongeurs dévorant le Christ⁸¹. Le poème propose une véritable revanche du mal et le rat, promu chef de guerre, n’est pas sans rappeler le Satan miltonien. En outre, l’introduction marquée du rat dans les deux derniers tiers du poème inaugure les apparitions récurrentes du symbole à partir duquel se développe un réseau métaphorique très dense. Le rat devient l’emblème d’une animalité symbolisant l’intériorisation du mal par les locutrices folles. De plus, le poème initial de *The Awful Rowing*

⁷⁸ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit. , p. 16.

⁷⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit. , p. 571.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 564.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

Towards God énonce le projet de la quête mystique en formulant sans équivoque l'équation du rat et de la folie néfaste :

but there will be a door
 and I will open it
 and I will rid of the rat inside me,
 the gnawing pestilential rat.
 God will take it with his two hands
 and embrace it⁸².

Mais le rat n'est que le principal représentant d'un bestiaire repoussant au sein duquel il côtoie d'autres animalisations des locutrices folles que sont les mouches, moucherons, mites, chauves-souris, araignées, cafards ou encore criquets, autant de symboles de putréfaction, de destruction et de malédiction. Ces animaux sont associés à la nuit, à la mort et à la folie, comme aussi les punaises de lit, ou « bedbugs », reliées métonymiquement avec la locutrice. Dans *The Book of Folly*, la deuxième partie du poème intitulé « Angels of the Love Affair » a pour titre: « Angel of the Clean Sheets ». L'image des punaises du lit de la locutrice internée suggère la nuit d'une folie sale, connotée sexuellement et religieusement: « this night of soil ». Le lit accueille un « squelette », non une patiente, dont la fin du poème indique qu'il est la conséquence d'une corruption passée: « the night I was defiled »⁸³.

Le rat est lié aux ordures, tout comme un autre animal symbolisant la souillure désigne parfois la locutrice : le porc. Dans « Rowing », cette souillure prend une connotation sexuelle : « like a pig in a trenchcoat »⁸⁴. Outre l'animalisation, certains poèmes présentent littéralement la locutrice comme une ordure, symbole de son impureté. Elle est les restes jetés aux chiens⁸⁵ et la viande avariée⁸⁶. Surtout, les textes sont parsemés d'une rhétorique scatologique désignant la maladie mentale. Dans sa folie, la locutrice se voit dégoulinante d'urine, nageant dans l'urine ou encerclée par l'urine. A l'hôpital psychiatrique, elle sent sa tête frôlée par l'urine, comme pour mieux l'envahir, et lorsqu'ailleurs elle s'adresse au

⁸² A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 418.

⁸³ *Ibid.*, p. 333.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 417.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 173, p. 190 et p. 354.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 207.

psychiatre, l'urine jaillit avec ses larmes⁸⁷. L'association entre urine et folie est thématifiée dans deux poèmes jumeaux : « Imitations of Drowning » dans *Live or Die* et « Landscape Winter », un poème retrouvé après la mort de Sexton et publié dans *45 Mercy Street*⁸⁸. L'urine y est rattachée à la survenue de l'angoisse. Elle est incluse dans le champ lexical de l'eau mauvaise qui comprend aussi la sueur et la mer devenue menaçante plutôt que régénératrice. Cette eau mauvaise procure le milieu liquide dans lequel sévit l'angoisse qui « pompe » et aspire l'énergie de la locutrice jusqu'à la noyer : « Fear,/a motor,/pumps me around and around/until I fade slowly »⁸⁹ ; « The sweat of fear pumps inside me »⁹⁰.

Les derniers recueils sont littéralement envahis par le lexique des excréments, au premier rang duquel se trouve la référence aux tripes avec le retour de « gut » et surtout de l'expression « bowel movement ». Dans *The Death Notebooks*, la locutrice de « Hurry Up Please It's Time » entretient avec son interlocuteur un dialogue sur le sens de la vie. Dans ce dialogue, il ne s'agit pas d'une pure réflexion sur la conception intellectuelle de la vie. Il y a une sexualisation du rapport au monde au début du poème. Elle passe par le scatologique :

What is death, I ask.
What is life, you ask.
I give them both my buttocks⁹¹,

La défécation est placée au cœur de l'affirmation de soi. Une thématification de la différence dans la façon d'uriner des garçons et des filles est ensuite reliée à un moindre pouvoir des filles privées de pénis et la locutrice exprime sur un mode freudien son désir de pénis comme désir de puissance : « I dream that I can piss in God's eye./I dream I'm a boy with a zipper »⁹².

Inversement, lorsque le poème cherche à louer le pouvoir de la vie, cela passe aussi par une valorisation du scatologique : « To make a bowel movement is also desirable »⁹³. Avec *The Awful Rowing Towards God*, l'expression revient en force pour qualifier la locutrice folle et impie. Par exemple, la locutrice internée de « The Sickness Unto Death » se décrit en

⁸⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 109, p. 334, p. 398, p. 191 et p. 570.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 107-109 et p. 511.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 511.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 384-385.

⁹² *Ibid.*, p. 385.

⁹³ *Ibid.*, p. 392.

ces termes : « I was a house full of bowel movement,/I who was a defaced altar, »⁹⁴. Dans « Is It True ? », la folie comme possession par le diable et animalisation est associée à l'excrémentiel avec « a pain in my bowels » puis « I am full/ of bowel movement »⁹⁵. Ensuite est affirmée la relation métaphorique entre le mal et les excréments :

[...] To him shit is good.
 To me, to my mother, it was poison
 and the poison was all of me
 [...]
 Because to one, shit is a feeder of plants,
 to another the evil that permeates them⁹⁶

Lorsqu'elle se définit par sa fonction excrémentielle, la locutrice exprime bel et bien son sentiment d'être pénétrée par le mal jusqu'à ce qu'il constitue sa nature essentielle, ainsi que l'établit le recours au verbe « être » renforcé par celui de « all of ». L'affirmation contenue dans « the poison was all of me » est alors équivalente à l'égalité : « I am evil ».

2-Lowell et le paradigme du péché originel.

La stigmatisation de la folie par une rhétorique scatologique n'apparaît pas de la même façon chez Lowell. Le recours au scatologique est anecdotique et implique des images moins violentes que chez Sexton. Néanmoins, la représentation par Lowell de la folie comme chute intègre aussi une poétique du corps mauvais : l'association de la folie à la luxure coupable du péché originel stigmatise le corps débauché. Fervent lecteur de saint Augustin durant un temps, Lowell est familier de l'association entre débauche et péché⁹⁷. Comme vu précédemment, chez Lowell aussi le corps est faible. En fait, la sexualité coupable est souvent ce qui relie la folie au péché dans l'œuvre lowellienne. Cette corrélation entre la folie et la sexualité relie les poèmes à l'approche freudienne qui, surtout avant 1920,

⁹⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 442.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 446 et p. 453.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 453.

⁹⁷ Dans « L'amour de l'amour », saint Augustin évoque l'amour comme « souillure » associée à la « vanité » et dénonce les « vapeurs infernales de la débauche ». Voir saint Augustin, *Les Confessions, op. cit.*, p. 49.

accorde une grande importance à la sexualité dans la formation des symptômes. Par ailleurs, l'association de la luxure et de la folie dans la culpabilité revêt une dimension autobiographique. En effet, les proches de Lowell remarquent que ses phases maniaques sont souvent annoncées par la passion soudaine du poète pour une nouvelle conquête. Mariani définit ainsi ce comportement : « the pattern of infatuation with an attractive young woman who would help him start over »⁹⁸. Si la locutrice sextonienne est « reine de tous ses péchés », le locuteur lowellien reproduit dans sa folie le péché originel et, en cela, il est celui dans lequel tous les péchés prennent leur source, c'est-à-dire « the chief of sinners ». Dans « Rebellion », le père frappé par son fils condamne en retour le locuteur⁹⁹. A la suite de ce jugement initial, c'est autour d'une poétique du péché originel incluant connaissance et luxure que s'affirme dans l'œuvre la confession de la folie comme aveu.

Dès *Land of Unlikeness*, le traitement du mythe adamique intègre la folie et Lowell tisse un réseau symbolique autour du péché originel entre folie, connaissance, maladie et luxure dans « Satan's Confession »¹⁰⁰. Adam y incarne l'association du péché et de la folie et il est « the swilling fool ». Le couple qu'il forme avec Eve est corrompu par une sexualité dont la culpabilité est soulignée tant en ce qui concerne la femme : « My wife's a bitch » que l'homme : « Man is a syphilis ! ». La syphilis est trahie par les références à la nature capricieuse d'Adam, avec « whim », ou à l'enfer, avec « brimstone ». En elle, sexualité et folie se rejoignent dans le péché et la honte. A ce titre, Foucault souligne que la syphilis symbolise la folie fautive par excellence¹⁰¹. Dans *The Mills of the Kavanaughs*, la folie occupe une place prépondérante, en particulier dans son lien avec la sexualité violente. Toutefois, cette affirmation n'est pas intégrée dans une confession de la folie et les fous sont des proches des locuteurs, lesquels sont en réalité victimes de la folie. Ainsi, la locutrice du poème éponyme est victime de la folie violente de l'époux jaloux voulant connaître l'identité de l'amant supposé : « 'Who, who, who ?'/You asked me, 'tell me who.' »¹⁰². Frustré dans sa requête, le mari violence sa femme : « You tried to kill me »¹⁰³. C'est ensuite *For the Union*

⁹⁸ P. Mariani, *Lost Puritan : a Life of Robert Lowell*, op. cit., p. 262.

⁹⁹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 32. Voir *infra* Partie II Chapitre 1.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 883-886.

¹⁰¹ Foucault souligne cette symbolique de la « paralysie générale » qui manifeste une visibilité de « la culpabilité sous la forme de la faute sexuelle ». Voir M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 645.

¹⁰² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 83.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 83.

Dead qui réitère la confession d'une folie liée à la sexualité coupable. Dans « Eye and Tooth », le titre du poème inclut la pratique coupable du voyeurisme envisagé à la fois dans une perspective freudienne d'impact sur la santé psychique des observations par l'enfant de sa mère nue et dans une perspective de transgression religieuse entraînant l'application de la loi du talion¹⁰⁴. Le désordre mental est conséquence de l'enfance et rétribution. De plus, le voyeurisme représente efficacement le péché originel en tant que désir de connaissance. La qualification des corps nus par « flashing » reproduit l'emploi de « blinding brightness » pour désigner la connaissance dans « Myopia : a Night », poème où le savoir est également incarné par le serpent¹⁰⁵. Une telle affirmation du lien entre sexualité, désir de connaissance et folie contribue à la représentation du locuteur en tant que pécheur dans le reste de l'œuvre. En effet, plusieurs poèmes reprennent la thématique d'une sexualité culpabilisante liant folie et recherche effrénée du plaisir, laquelle est alors assimilée à une démesure maniaque.

L'implication du désir de connaissance dans le péché originel a des conséquences sur le traitement médical de la folie. A plusieurs reprises, une expression du dénigrement de soi par les locuteurs fous semble invalider toute possibilité d'échapper à l'emprise de la folie, en particulier par la psychothérapie. Ils sont lestés par leur corps coupable les plaçant sous le signe de Lucifer, principal symbole de la chute. Ainsi, dans « Myopia : a Night », le locuteur s'identifie au serpent rampant sur ses entrailles, incarnation par excellence du péché. Dans le poème, il représente classiquement l'orgueil de la quête de connaissance associée au péché originel et à la chute :

I see the morning star...
 Think of him in the Garden,
 that seed of wisdom, Eve's
 seducer, stuffed with man's
 corruption, stuffed with triumph:
 Satan triumphant in
 the Garden! In a moment,
 all that blinding brightness
 changed into a serpent,

¹⁰⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 334-335.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 346.

lay groveling on its gut¹⁰⁶.

Après l'évocation de Lucifer, « étoile du matin », le mouvement de la strophe reproduit celui de la chute soulignée par le retour des sifflantes. La perte de la lumière convoque Lucifer mais aussi, dans ce passage emprunt de rhétorique miltonienne¹⁰⁷, John Milton perdant la vue tandis qu'il poursuit sa quête d'érudition. Ainsi que dans « Eye and Tooth », l'œil malade de « Myopia : a Night » symbolise un moi souffrant, dont le désir de savoir précipite la chute dans le désordre mental. Dans ce contexte, et contrairement à la cure psychanalytique, la folie ramène à une intériorité qui n'est pas spirituelle mais charnelle. Le « gut » de « Myopia : a Night » fait ainsi écho à l'expression de la force obscure de l'inconscient au sein d'un poème de *For the Union Dead* intitulé « Going to and fro » : «the dark/ unconscious bowels of the nerves »¹⁰⁸. Ne pouvant échapper à sa nature pécheresse, déçue, qui se manifeste par le donjuanisme, la contemplation du temps le séparant de sa mort reste la seule libération possible pour le personnage de « Going to and fro » auquel s'adresse le locuteur. Le mouvement de va-et-vient caractéristique du locuteur semble trahir sa possession par Satan tel que défini dans le Livre de Job¹⁰⁹. Par ailleurs, les manuscrits montrent que le poème s'inspire de Gérard de Nerval, dont le texte de Lowell évoque la folie suicidaire¹¹⁰. Les allées et venues sont celles de Satan mais elles sont aussi le balancement au bout d'une corde du poète qui se pend¹¹¹. Par l'identification qu'il opère entre le « you » et « Lucifer », le poème doit être rapproché de « Home », publié dans *Day by Day*. On y trouve un dialogue du locuteur avec le diable. Or, la conversation établit la confusion entre les deux protagonistes¹¹². De cette proximité émerge la contemplation du suicide par le locuteur, selon un mouvement qui n'est pas sans rappeler « Going to and fro ». Le témoignage sur la folie est aveu d'un emprisonnement fatal dans les mécanismes de l'inconscient qui condamnent le corps. C'est peut-être la raison pour laquelle la figure de

¹⁰⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 345-346.

¹⁰⁷ Voir par exemple *Paradise Lost*, Livre X, vers 177 : « Upon thy belly grovelling thou shalt go ».

¹⁰⁸ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 343.

¹⁰⁹ Frank Bidart cite ce passage du Livre de Job : « And the Lord said unto Satan, Whence comest thou? Then Satan answered the Lord, and said, From going to and fro in the earth, and from walking up and down in it » (Job 1:7). Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 1060.

¹¹⁰ Bidart relève qu'un brouillon du poème a pour titre « For Nerval or Someone ». Voir Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, cité par F. Bidart dans R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 1060.

¹¹¹ Ainsi que le rappelle Bidart, Gérard de Nerval se pend en 1855.

¹¹² R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 824-825.

Lucifer semble unir dans une même condamnation la luxure et la psychanalyse dans « Going to and fro ». En effet, Lucifer mène la cure tout en demandant que lui soient fournies des aventures amoureuses. Le mythe du donjuanisme comme quête de connaissance de soi-même et des autres est associé à la recherche par la psychanalyse des causes de la folie. Mais toute quête de connaissance est indissolublement liée au péché, à l'instar du péché originel. Rien ne saurait faire obstacle à la débauche de Lucifer qui est peut-être le locuteur lui-même, suivant une psychothérapie et cherchant à se connaître, à déterrer la « racine du mal »¹¹³ de la folie en écho aux « racines du péché » originel évoquées dans « Satan's Confession »¹¹⁴.

La luxure est aussi au cœur de la séquence intitulée « Mexico » dans les *Selected Poems*. « Mexico » a pour sujet une relation passionnée entre une jeune femme et un locuteur quinquagénaire. En réalité, la folie s'insinue dans la relation :

We're knotted together in innocence and guile;
yet we are not equal, I have lived without
sense so long the loss no longer hurts¹¹⁵,

La tournure passive emprisonne les amants dans la sinuosité de « knot », laquelle évoque « noose », le nœud du gibet. En outre, l'image du serpent se dessine dans le premier vers cité. Après l'antithèse miltonienne, le retour des /t/ en fin de vers juste après « guile » laisse deviner « guilt », d'autant plus que le locuteur révèle son désarroi sur fond de ballade chantant les ravages de la concupiscence masculine : « her husband has left her for three women → »¹¹⁶. Finalement, c'est « criminal » qui clôt ce long poème et vient redéfinir le « je » initialement qualifié par « humbled » :

Our conversation moved from lust to love,
asking only coolness, stillness, intercourse—
then days, days, days, days...how can I love you more,

¹¹³ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.* p. 343.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 886.

¹¹⁵ R. Lowell, *Selected Poems*, *op. cit.*, p. 203.

¹¹⁶ Voir *Genesis* 3-13: « The serpent beguiled me » et la première occurrence dans *Paradise Lost*, Livre I, vers 34-36 :

Th'inferral Serpent; he it was whose guile,
Stirred up with envy and revenge, deceived
The mother of mankind,[...]

short of turning into a criminal¹¹⁷?

Dans les deux derniers vers, l'anaphore et la criminalisation du locuteur suggèrent un vécu obsessionnel et coupable de l'amour sexuel. En fait, La criminalisation a été annoncée par l'évocation de l'adultère dans la ballade qui est mise en abyme de l'expérience du « je ». Le poème rappelle « Mania in Buenos Aires 1962 », publié dans *Notebook*, où le terme « mania » désigne la nuit d'amour passée par le locuteur¹¹⁸. La sexualité coupable est bien une facette de la folie et le locuteur avoue sa proximité avec le crime.

L'équation entre folie et luxure dans la sexualité maniaque coupable rejoint la symbolique de la syphilis mentionnée à propos de « Satan's Confession ». L'aveu de la corruption de l'homme est aveu de sa nature syphilitique, c'est-à-dire aveu de sa folie comme maladie et comme péché car la syphilis est associée à l'adultère. Chez Lowell, la folie s'explique mais cela ne la dispense aucunement. Au contraire, le locuteur lowellien focalise à la fois une reconnaissance de son statut de malade et une condamnation morale. Il est semblable aux lieux d'internement où les fous côtoient les criminels dans l'étude de Foucault, La sexualité coupable s'incarne dans le péché d'adultère et, à travers elle, la folie menace donc un pilier de l'ordre moral : la famille. Pour Foucault, la coexistence des fous avec les criminels dans les mêmes structures favorise le développement d'un jugement moral sur la folie. Les derniers recueils de Lowell relient la folie à la désintégration de la famille sous les coups de boutoir de l'adultère. Les répercussions du péché dépassent le locuteur et ravagent son entourage. Dans *The Dolphin*, la séquence intitulée « Flight to New York » a pour thème central la séparation. Celle-ci s'inscrit dans la tendance pathologique qui pousse le « je » à multiplier les relations amoureuses :

A friendly soft depression browns the air,
 it's not my glasses needing a handkerchief...
 it's as if I stood tiptoe on a chair
 so that I couldn't help but touch the ceiling—
 almost obscenely, complaisantly on the phone with
 my three wives, as if three-dimensional space were my breath—¹¹⁹

¹¹⁷ R. Lowell, *Selected Poems*, op. cit., p. 205.

¹¹⁸ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 150.

¹¹⁹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 706.

La représentation de la bipolarité repose sur la superposition de l'accès maniaque et de l'énonciation de la « dépression », avec ici une reformulation du « ciel bas et lourd » baudelairien¹²⁰. Le tout semble placé sous la menace de mauvaises augures, suggérée d'abord par le premier vers puis par l'étymologie de « obscenely ». La polygamie dont se repaît le locuteur est immorale et elle le condamne. Le changement de partenaire est coupable car il est associé à la polygamie mais aussi parce qu'il porte atteinte à l'enfant du couple déchiré. Dans le même recueil, « During a Transatlantic Call » réitère l'expression d'une causalité entre folie et rupture amoureuse « maniaque ». Le poème évoque le « prix » payé et les conséquences sur l'enfant de l'abandon du foyer par l'un des parents. Le texte souligne le pouvoir anxiogène d'une telle séparation. Discours psychanalytique et discours religieux se rejoignent dans une même culpabilisation du locuteur volage dont on connaît la dimension autobiographique¹²¹. Plus loin dans le recueil, au sein de « Flight to New York », le locuteur reprend le thème du vide laissé auprès de sa fille. Jouant sur les connotations du mot « vacation », il résume l'impact du divorce qui a littéralement vidé de sa substance son rôle de père en le réduisant à quelques visites à l'occasion des congés : « I am a vacation-father...no plum— »¹²².

Après « Rebellion », il semble que la folie soit traitée dans l'œuvre de Lowell sur un mode adamique, comme exil du fils chassé par le père outragé. Le lien entre folie et péché originel s'exprime à travers l'aveu de la folie dans son association avec une sexualité et un désir de connaissance coupables. Le réseau métaphorique du péché originel associé à la dimension maniaque se retrouve dans le donjuanisme des locuteurs au fil de l'œuvre. Cependant, bien que dans les poèmes de Lowell, le témoignage sur la folie soit aveu de la folie néfaste, comme l'indique dès l'origine de l'œuvre le poème « Satan 's Confession », la folie se trouve prioritairement rattachée à des péchés spécifiquement définis autour d'une thématique centrale, celle de la chute et du péché originel. A l'inverse, dans l'œuvre de Sexton, l'écriture de la folie s'effectue sur le mode de l'aveu d'être habitée par le mal sans que se dégage prioritairement la représentation d'un péché en particulier.

¹²⁰ Voir « Spleen » de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 92.

¹²¹ Le texte s'inspire du deuxième divorce de Lowell. Marié à Elizabeth Hardwick avec laquelle il a eu une fille, Harriet, il rencontre Caroline Blackwood lors d'une soirée à Londres en 1970. Peu après, il quitte Hardwick restée aux Etats-Unis et s'installe définitivement à Londres avec Blackwood. Voir : I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, op. cit., pp. 396 et suivantes ; P. Mariani, *Lost Puritan : a Life of Robert Lowell*, op. cit., pp. 384 et suivantes.

¹²² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 703.

Confession religieuse et confession du corps.

Dans les deux œuvres, le « je » en proie au désordre psychique exprime un rabaissement en ayant recours aux procédés de la confession religieuse. Le texte témoigne de l'humiliation du « je » à travers la représentation du corps comme métaphore de la folie sale. Ainsi, le corps est symbole de dépravation, qu'il s'inscrive dans une confession de l'impureté ou dans celle de la débauche. Cette condamnation du corps mauvais est beaucoup plus radicale chez Sexton, laquelle a recours à une rhétorique scatologique pour exprimer avec violence le mal habitant les locutrices. Finalement, le rapport coupable au corps est métonymique de la culpabilité générée par la folie mais le recours à la symbolique du corps dépravé ne revient pas simplement à sacrifier aux figures convenues de la confession religieuse. En effet, la dimension symbolique du discours poétique est ancrée dans le référentiel de la folie qui est expérience cruelle de l'impact du désordre psychique sur le corps. Ainsi, la négligence de l'hygiène et l'adultère peuvent-ils être considérés comme symptômes d'une pathologie mentale¹²³. L'autodénigrement participe d'une réelle perte d'intégrité morale et physique. La dévalorisation du corps plus marquée chez Sexton s'accompagne d'ailleurs d'une présence plus forte de la thématique du suicide. A cet endroit, « Wanting to Die » indique que l'acte suicidaire n'est pas simplement un péché spirituel mais qu'il parachève la trahison du corps : « Suicides have already betrayed the body »¹²⁴. En fait, le témoignage sur soi sextonien semble tendre vers la confession du corps, au sens où l'entend l'auteure à propos du Christ : « That ragged Christ, that sufferer, performed the greatest act of confession, and I mean with his body. And I try to do that with words »¹²⁵. Chez Sexton et, dans une moindre mesure, chez Lowell, la confession de la culpabilité de la folie ne passe pas seulement par la honte et l'humiliation morales. Elle s'exprime aussi dans le témoignage de la chair.

¹²³ Voir par exemple la description de l'état maniaque par Marc-Louis Bourgeois dans M.L. Bourgeois, *Manie et Dépression*, op. cit., pp. 46-48.

¹²⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 143.

¹²⁵ B. Kevles, « The Art of Poetry : Anne Sexton », *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 26.

Chapitre 3 : la confession inachevée.

A travers un discours empruntant à la confession religieuse, les locuteurs fous exhibent leur honte et leur humiliation devant Dieu. Il semble qu'ils cherchent l'accès à une vérité transcendante au-delà de la folie mauvaise afin de fuir l'aphorisme foucauldien selon lequel : « Dans la folie, l'homme tombe en sa vérité »¹. Espèrent-ils, comme saint Augustin, que le dénigrement de soi les mènera hors de la folie coupable, vers Dieu ? Dans la préface à une traduction des *Confessions* qu'il préfère intituler *Les Aveux*, Frédéric Boyer situe l'aveu dans cette perspective d'un changement « de régime de vérité » : « Avouer sa condition de criminel, se reconnaître fautive, péché, c'est littéralement témoigner de la puissance réconciliatrice de Dieu. La confession, au sens chrétien, est un acte performatif de la réconciliation divine »². Pour saint Augustin, la confession libère. Elle réitère l'épreuve de la honte pour mieux revivre la conversion qui est rupture : « pourquoi ne pas en finir, sur l'heure, avec ma honte ? »³. La confession reproduit le mouvement de séparation avec la honte : « La mémoire me rend mon moi d'alors, et il m'est doux, Seigneur, de vous confesser par quels secrets aiguillons vous m'avez pleinement dompté[...] »⁴. Zambrano remarque que la confession religieuse réalise le mouvement inverse à celui de la chute :

C'est que la confession a lieu à l'instant même où quelqu'un se découvre, effectuant ainsi en sens contraire le mouvement de sortie du paradis quand Adam, honteux, se cachait devant la voix divine. A présent, loin de se cacher, il se découvre, reprenant ses voies d'iniquité dans l'amertume du souvenir « pour que tu me voies »⁵.

Mais la confession de la folie coupable hisse-t-elle les locuteurs déçus de Lowell et Sexton au-delà de la folie mauvaise ? Ouvre-t-elle la voie à une vérité transcendante libératrice ? Ou

¹ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 637.

² Saint Augustin, *Les Aveux*, Paris, P.O.L., 2008, pp. 26-27.

³ Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁵ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 46.

se rapproche-t-elle plutôt de la confession puritaine sclérosante telle que l'analyse Bercovitch ?

Dans son *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, Carl Gustav Jung souligne l'intérêt pour l'analyste d'obtenir une « confession » qui « ressemble beaucoup à la pratique beaucoup plus ancienne de la confession dans l'Eglise »⁶. Il relève ensuite le risque inhérent à la confession. En effet, l'expérience réitérée de la honte peut s'avérer dangereuse :

Mais elle peut quelquefois être nuisible. Le malade peut en effet être submergé par des sentiments d'infériorité ou de faiblesse grave, qui lui rendront difficile, sinon impossible de regarder en face un témoignage supplémentaire de son insuffisance personnelle⁷.

En faisant ressortir la honte de soi, la confession menace la capacité du patient à guérir. D'un point de vue religieux, si la confession exprime un trop grand sentiment de culpabilité, elle peut remettre en cause la croyance dans la possibilité d'une rédemption et dans l'existence-même d'une force transcendante capable d'offrir une autre vérité que celle de la folie. Au contraire, la confession augustinienne est libératrice. Mais l'issue de la confession dépend de la force du libre arbitre :

[The] Puritan had to come to terms with himself ; by the terms of that confrontation he could not but admit his impotence ; and through that shock of self-recognition he had somehow to reconstitute himself, still relying on the resources of the internal will [...]⁸.

Si saint Augustin met en avant la conversion comme acte de la volonté, Bercovitch souligne la faiblesse du libre arbitre écrasé par l'affirmation du péché dans la confession puritaine. Or, le « je » dispose-t-il d'un libre arbitre assez puissant pour lui permettre de sortir de la folie ?

⁶ C. Jung, *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 109. Lowell et Sexton ont lu Jung, bien qu'il soit impossible d'affirmer avec certitude qu'ils ont lu le passage cité. L'intérêt personnel de Lowell pour Jung est bien connu. Il est enraciné dans la rencontre entre Charlotte Lowell et Jung et dans l'éventuel diagnostic émis par Jung concernant Lowell à cette occasion. Voir *infra* Partie II Chapitre 1 note 62. Concernant Sexton, Middlebrook fait état de la lecture de Jung dans sa biographie. Voir D.W. Middlebrook, *Anne Sexton : a Biography*, pp. 53-54.

⁷ C. Jung, *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 109.

⁸ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, *op. cit.*, p. 23.

A-L'impossible dépassement de la vérité de la folie.

La confession religieuse est « prière pénitentielle »⁹ qui renferme l'espoir d'aller au-delà du dénigrement de soi et de la honte pour effacer les péchés. La confession augustinienne est libératrice et donc susceptible d'extraire les locuteurs de la folie. Ainsi, les poèmes expriment l'attrait particulier du catholicisme rassurant qui insiste sur le contact avec Dieu plutôt que sur la nature déchue de l'homme, comme peut le faire la confession puritaine. Dans un entretien, Maxine Kumin confirme la fascination exercée sur Sexton par le catholicisme contrairement au calvinisme générateur d'un sentiment d'insécurité: « [She] turned to God, with a kind of stubborn absolutism that was missing from the Protestantism of her inheritance. The God she wanted was a sure thing »¹⁰. Une locutrice de Sexton souligne la dimension anxiogène du protestantisme dans « Protestant Easter » : « Those are the people that sing/when they aren't quite/sure »¹¹. Dans « Waking in the Blue », Lowell oppose catholicisme et calvinisme en ironisant sur un puritanisme lui-même synonyme de folie, à l'image de celui décrit par Bercovitch : « There are no Mayflower/ screwballs in the Catholic church »¹². Une foi inspirée du catholicisme et de la place qu'il accorde à la confession rituelle pourrait donc s'affirmer comme échappatoire à la folie coupable et comme motivation de la confession.

1-Lowell et la vaine pénitence.

Représentation de la pénitence.

Dans la pénitence, l'affirmation de la faiblesse du pécheur s'accompagne d'une reconnaissance de la toute puissance de Dieu. Cette démarche mène vers la rédemption.

⁹ Saint Augustin, *Les Aveux*, Paris, P.O.L., 2008, p. 27.

¹⁰ Maxine Kumin, « How It Was », *Sexton : Selected Criticism*, dir. Diane Hume George, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 200.

¹¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 130.

¹² R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 184.

C'est ce que Boyer nomme « l'oxymore chrétien de la confession »¹³. Ainsi saint Augustin écrit-il dans sa Prière à Dieu : « Acceptez le sacrifice de mes confessions »¹⁴. Chez Lowell, la confession de la folie s'accompagne aussi d'une expression de la pénitence.

Les tout premiers poèmes, ceux qui figurent dans *Land of Unlikeness*, ne comportent pas beaucoup de références à la pénitence car ils laissent peu de place à la possibilité de rédemption, le monde semblant irrémédiablement damné. Dans *Lord Weary's Castle*, la possibilité d'une rédemption existe, bien que l'humanité soit largement livrée aux forces du mal. Par exemple, le prisonnier de « In the Cage » jeûne en compulsant sa Bible¹⁵. En outre, la tonalité christique s'affirme, trace de la conversion au catholicisme brève mais intensément vécue par Lowell à l'époque de la rédaction des poèmes. Si *Lord Weary's Castle* exprime la recherche d'un contact avec une vérité rédemptrice, la figure devant laquelle s'agenouille l'humanité est avant tout celle de la Vierge. Image de bonté absolue dans un monde livré au mal, elle annonce la venue du Christ rédempteur, comme dans « The Quaker Graveyard in Nantucket » qui contient l'expression la plus forte de cette pénitence. Le poème affirme la toute-puissance de Dieu entre les mains duquel périssent les marins fous coupables de détruire la nature pour s'enrichir :

[...]in the hand
Of the great God, where time's contrition blues
Whatever it was these Quaker sailors lost
In the mad scramble of their lives [...]¹⁶.

Seul le temps qui passe apporte la contrition. Intitulée « Our Lady of Walsingham », la sixième séquence du poème est focalisée sur de la figure de la Vierge¹⁷. Ayant pour cadre un lieu de pèlerinage voué à la mère du Christ, la séquence exprime l'espoir d'un acte de contrition collectif voulu et non subi. Aux vers d'ouverture—« There once the penitents took off their shoes/ And then walked barefoot the remaining mile »— répond le vers final :

¹³ Saint Augustin, *Les Aveux*, op. cit., p. 27.

¹⁴ Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., p. 86.

¹⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17. La séquence s'inspire d'un traité sur la tradition catholique d'E.I. Watkin intitulé *Catholic Art and Culture* et publié en 1944. Lowell prend soin d'indiquer la source dans une note d'introduction au recueil, manifestant ainsi son désir d'inscrire le poème dans une perspective religieuse.

« [...] and the world shall come to Walsingham »¹⁸. Dans « The Quaker Graveyard in Nantucket », le dénigrement de soi a une dimension communautaire et il y a confession d'une folie collective. D'autres poèmes de *Lord Weary's Castle* établissent une passerelle entre pénitence collective et pénitence privée. Outre « In the Cage », tel est surtout le cas de « Where the Rainbow Ends », dernier poème de *Lord Weary's Castle*¹⁹. L'agenouillement du locuteur est inséré à la fin d'un poème marqué par un pessimisme extrême dont les accents millénaristes et prophétiques rappellent la folie puritaine de Jonathan Edwards, évoquée dans « Mr. Edwards and the Spider »²⁰ et « After the Surprising Conversions »²¹. L'agenouillement, geste de pénitence et de révérence, porte l'espoir d'un nouveau chrétien comme l'arc-en-ciel figure le renouvellement de l'alliance avec Dieu²². Toutefois, les deux premiers recueils de Lowell montrent globalement que, dès le début de l'œuvre, l'espoir d'une alliance renouvelée avec Dieu par l'intermédiaire du Christ est souhaitable mais semble improbable. Dans *Lord Weary's Castle*, les poèmes centrés sur la culpabilité individuelle n'abordent quasiment pas l'éventualité de la pénitence rédemptrice. Le poème « Rebellion » est exemplaire à ce sujet. Il inaugure la série de poèmes construits autour du coup porté contre le père, incident lié à l'aveu de la folie dans l'œuvre. Or, cette représentation séminale ne fait pas référence à une quelconque pénitence. Le locuteur est damné, accablé par sa faute, à l'unisson avec le reste de l'humanité qui est marquée du sceau du diable. John Crick souligne avec justesse les hésitations du texte entre procédés soulignant la mortification et timides expressions d'un espoir de dépassement. Il associe cette dualité à la superposition d'une logique catholique et d'une logique puritaine : « In these early poems, Catholic theology consorts uneasily with the world-view of the Puritan New Englander –innate depravity, damnation, and a continuous soul-searching—»²³.

Dans *Land of Unlikeness* puis *Lord Weary's Castle*, la notion de pénitence prend avant tout une signification collective. Dans *Notebook*, elle réapparaît plus fortement dans le domaine privé, en relation avec l'obsession de l'agression contre le père. Celle-ci, poursuivant le locuteur à travers l'œuvre, est évoquée à travers la rhétorique de la

¹⁸ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, pp. 59-60.

²¹ *Ibid.*, pp. 61-62. Pour une analyse de la représentation d'Edwards par Lowell, voir *supra* Partie III Chapitre 1.

²² La pérennité de l'alliance pose elle-même problème dans le poème, ainsi que le suggère le dernier mot du titre auquel répond l'évocation finale de la voracité humaine.

²³ John Crick, *Robert Lowell*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1974, p. 24.

pénitence dans « Father », un poème de *Notebook* remanié pour sa publication dans *History* :

I haven't lost heart to say I knocked you down....
 I have breathed the seclusion of the life-tight den,
 card laid on card until the pack is used,
 old Helios turning the houseplants to blondes,
 moondust blowing in the prowling eye—
 a parental sentence on each step misplaced²⁴...

La faute initiale est suivie d'une confession répétée encore des années après l'événement. Cette confession s'accompagne d'un abaissement devant le père qui châtie. Dans *Notebook*, une version de « Father » forme la quatrième section du poème intitulé « Charles River ». La comparaison des deux versions fait apparaître que, contrairement à la version postérieure, celle de *Notebook* n'assume pas la confession : « I do not know how to unsay I knocked you down »²⁵. Le langage dénonçant l'acte maniaque confirme la culpabilité et, en tant que tel, est renié. Dans cette version, le châtement n'est pas infligé par les deux parents comme le suggère « parental » mais par la femme, et donc en particulier la mère : « woman's life sentence on each step misplaced »²⁶. En assumant la confession, le poème de *History* donne sa place à la vengeance du père et renforce ainsi l'accomplissement de la pénitence²⁷. Dans le passage, l'aveu de la faute est suivi d'une pénitence sous forme de réclusion à perpétuité accompagnée de la menace constante du châtement « parental ». Lowell a semble-t-il recours ici au mythe de Phaéton pour exprimer sur un ton prophétique la pénitence incluant le châtement. Dans un poème de *Land of Unlikeness* intitulé « The Bomber », Lowell utilise déjà le mythe²⁸. Le bombardier, comparé lui-même à Phaéton, symbolise la violence aveugle de la guerre qui est union de Dieu et de Satan. On retrouve dans les deux poèmes la référence à une poussière associée à la mort, tandis que l'œil métonymique du moi qui rôde rappelle les divagations de l'avion et de Phaéton. Les autres poèmes de « Charles River » nous apprennent que le coup porté au père est lié, comme dans le mythe de Phaéton, au

²⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 510.

²⁵ R. Lowell, *Notebook, op. cit.*, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ La définition du père en ces termes est peu habituelle chez Lowell. Contrairement à la mère dominatrice, le père des locuteurs est souvent faible et effacé, y compris dans la relation avec le locuteur enfant.

²⁸ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 870-871.

désir du fils d'affirmer son passage à l'âge adulte et d'asseoir son indépendance vis-à-vis de son père en épousant une jeune femme prénommée Anne. Le coup porté est une réaction violente face au refus du père, comparable à la course folle du chariot dans le mythe. « Father » exprime le sentiment du locuteur que l'acte doit être puni mais, en introduisant la pénitence, le poème introduit la possibilité d'une rédemption chrétienne dans la mythologie grecque. Jamais dans l'œuvre de Lowell ne se concrétise cet espoir.

Absence de conversion religieuse.

Plus l'œuvre avance, plus la tonalité apocalyptique s'atténue. Cela ne tient pas à une quelconque expression d'un dépassement mystique de la culpabilité mais à un affaiblissement de la veine religieuse. Le discours des locuteurs montre qu'ils s'en remettent de moins en moins à des figures divines, bien que subsistent des références religieuses.

Dans « Rebellion », la polysémie de « father » induit une tonalité religieuse et l'adresse au père sous forme d'apostrophe confère au discours le ton de la prière. Cette double caractéristique ramenant aux origines de la *confessio* est également présente dans le poème faisant écho à « Rebellion » : « Middle Age »²⁹. Mais l'utilisation ironique du mode de la prière dans « Middle Age » trahit les doutes quant aux possibilités de rédemption. Un passage de « Nineteen Thirties » illustre également les sentiments ambivalents concernant la possibilité du pardon dans la personne du Christ : « Christ lost, our only king without a sword, / Turning the word *forgiveness* to a sword »³⁰. Le contraste est évident avec les premiers poèmes de Lowell. Ceux-ci tendent à confondre la figure du Christ avec l'incarnation d'un Dieu violent. Tel est le cas à la fin de « Christmas Eve in the Time of War », publié dans *Land of Unlikeness* : « 'I bring no peace, I bring the sword,' said Christ »³¹. Dans « Nineteen Thirties »³², le Christ est envisagé dans son rôle rédempteur et n'est plus phagocyté par une logique guerrière. Mais, alors que le locuteur affirme au sein de la séquence la culpabilité issue de la violence perpétrée contre son père, le pardon non-violent

²⁹ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 325.

³⁰ *Ibid.*, p. 194.

³¹ *Ibid.*, p. 888.

³² Comme avec « Since 1939 », le titre signale le ton rétrospectif et la volonté d'une prise de recul. En particulier, il annonce le contraste avec une conception passée du Christ. Concernant « Since 1939 », voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 740.

incarné par le Christ est contaminé par la sémantique guerrière. En réalité, l'histoire du locuteur sous le sceau du péché de la folie maniaque apparaît sans absolue possible, ainsi que l'énonce « Mother and Father 1 » : « never to be effaced »³³. Elle se rapproche de la vie individuelle calviniste conditionnée par la prédestination. L'individu doit faire de son mieux mais ne saurait décider de son destin :

the Calvinism stresses violence and confusion, and convinces us of unavoidable depravity and doom, the Catholicism tries to persuade us of the availability of a grace, salvation and redemption that will free us. But the only Christian experience that Lowell seems able to contemplate in the present is one of violence, and we never see the workings of grace in people or things. When he wants to present a positive christianity, he often pictures it as a simple withdrawal of energy³⁴.

Comme s'ils restaient accablés par les fautes de l'humanité dont ils demeureraient les emblèmes, les locuteurs fous ne parviennent pas à franchir le cap de la contrition pour s'élever vers une vérité transcendance salvatrice. A l'instar des puritains, Lowell met l'accent sur la chute et ne laisse quasiment aucune place à l'expression augustinienne d'une confession individuelle libératrice. En cela, l'aveu de la folie dans l'œuvre de Lowell semble plus proche d'une confession justificatrice influencée par le puritanisme. En effet, les textes dépassent difficilement l'évocation de l'abaissement contrit du locuteur. Ils vont rarement au-delà de la pénitence pour mentionner une quelconque absolue. C'est cette incapacité à s'amender que dénonce la locutrice de « 'To speak of the Woe That Is in Marriage' » dans *Life Studies* : « It's the injustice...he is so unjust—»³⁵. Le mari fou, qui est le « je » d'autres poèmes, est défini par « screwball », à l'instar des émigrés du Mayflower dans « Waking in the Blue »³⁶. Il apparaît ainsi tel un descendant des premiers puritains américains.

En fait, la confession de la folie coupable se pare jusque dans l'ultime recueil d'une rhétorique de la confession religieuse. En revanche, la conversion comme accueil de la grâce divine fait très tôt figure de fiction de soi chez Lowell. En cela, l'œuvre duplique l'expérience catholique de Lowell dans les années quarante. Devenue anxieuse et pathologique du fait de la volonté de Lowell de respecter les rites à la lettre, la pratique religieuse fortement

³³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. , p. 511.

³⁴ J. Crick, *Robert Lowell*, op. cit., p. 24-25.

³⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 190.

³⁶ *Ibid.*, p. 184 : « (There are no Mayflower/screwballs in the Catholic Church) ». Voir *infra* Partie I Chapitre 1.

marquée par la pénitence et la confession ne permet pas au poète de dépasser la culpabilité : au contraire, elle aboutit à un retour de la folie maniaque coupable, à moins qu'elle n'en soit le symptôme. Lowell reconnaît plus tard cette deuxième possibilité, dans une lettre à George Santayana : « the *mystical* experiences and explosions turned out to be pathological »³⁷. Pour Sexton, athée lorsqu'elle aborde l'écriture et beaucoup moins baignée de culture religieuse que Lowell à ses débuts, l'accès à une vérité au-delà de l'aveu de la folie pose d'abord la question de la croyance dans la possibilité de l'expérience du divin. Le rapport entre confession, folie et vérité est régi dans l'œuvre de Sexton par une quête mystique.

2-Sexton et la vaine prière.

Qu'elles affichent une grande confiance dans leur médecin ou bien qu'elles soient déçues par la capacité curative d'une « confession » apparentée à la méthode psychanalytique, les locutrices de Sexton envisagent une confession de la folie cherchant un passage vers une vérité au-delà de la folie. Outre la psychothérapie, la recherche d'un contact avec Dieu est l'autre voie qu'elles explorent à cette fin. Chez Sexton, la confession de la folie selon les procédés de l'humiliation augustinienne se double d'une poétique de la prière et de la conversion comme purification de l'âme sale. Tonalités augustinienne et freudienne se rejoignent dans l'abaissement devant la figure d'un psychiatre divinisé tandis que la prière reste vaine.

La prière, confession dans la tradition de la confessio.

Si le dénigrement de soi est plus violent dans l'œuvre de Sexton que dans l'œuvre de Lowell, la glorification de Dieu est également plus nette, illustrant les intentions de la confession augustinienne : « moi je confesserai mes hontes pour vous glorifier »³⁸, « je vous

³⁷ R. Lowell, lettre à George Santayana du 22 décembre 1949, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 151. Les italiques sont de Lowell.

³⁸ Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 65.

offrirai un sacrifice de louanges »³⁹. Les deux pôles de ce que Boyer nomme « l'oxymore chrétien » sont donc renforcés : « L'aveu est utilisé ici comme instrument de louange en même temps qu'opérateur de justification et d'abaissement »⁴⁰. Le texte poétique rejoint la confession augustinienne dans laquelle l'aveu des péchés est à la fois pénitence et glorification de Dieu. En particulier, la confession de la folie est associée par Sexton à des emprunts plus fréquents et explicites aux formes liturgiques. C'est le cas de « O Ye Tongues », un long poème constitué de dix pastiches de psaumes⁴¹. Le recours à la confession sous forme de prière est une caractéristique rapprochant l'œuvre de Sexton de la confession augustinienne qui, en tant que « prière à Dieu », est douloureux aveu tout en se projetant dans un avenir meilleur. C'est ce que saint Augustin nomme dans le Livre IV la « douceur des larmes » : « si nous ne pouvions pas élever nos pleurs jusqu'à vos oreilles, il ne nous resterait plus rien de notre espoir »⁴².

Tout d'abord, il y a une tendance très forte du discours poétique sextonien à exprimer la honte de la locutrice en termes mystiques. On en trouve déjà les prémices dans le passage de « Kind Sir : These Woods » cité précédemment⁴³. Le texte y suggère métaphoriquement une identification de la locutrice folle avec le Christ : l'humiliation de la folie est semblable à celle du Christ lors de sa condamnation. De même que la diabolisation de la folie est plus forte chez Sexton, par comparaison avec l'œuvre lowellienne, la quête d'une transcendance est également plus intense. La locutrice s'humilie devant une figure transcendante et, ce faisant, cherche à dépasser la honte de la folie. Pareille démarche se trouve illustrée à travers « For the Year of the Insane », qui a pour sous-titre : « a prayer ». Dans le poème, la locutrice athée se tourne vers la religion afin d'échapper au déterminisme de la folie coupable :

O Mary, permit me this grace,
 this crossing over,
 although I am ugly,
 submerged in my own past
 and my own madness.

³⁹ Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁰ Saint Augustin, *Les Aveux*, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 396-413.

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ Voir *infra* Partie I Chapitre 2.

Although there are chairs
I lie on the floor⁴⁴.

La culpabilité de la locutrice, qui déclenche la prière, est déterminée par son passé et enracinée dans sa maladie. Elle s'adresse à une figure rédemptrice et sainte susceptible d'annuler la laideur morale extrême grâce à son extrême beauté spirituelle. Une modulation de l'image employée par Foucault pour signifier la chute dans la folie⁴⁵ est présente dans le mouvement menant de « Mary » à « madness ». Cette chute est soulignée par les effets prosodiques visuels et sonores suggérant que « madness » est une contraction de « Mary » et « grace ». Placée en position centrale, l'affirmation définissant la locutrice négativement est suivie d'une métaphore de la noyade exprimant le déterminisme et la honte de ce que Rosenthal nomme « the lost self »⁴⁶. De plus, les mots situés en position finale dans les vers dessinent la chute et soulignent la triade liant culpabilité, passé et folie. En fait, la locutrice athée –« I am the unbeliever »– adresse une prière à Marie pour dépasser la folie et son déterminisme. Les deux derniers vers du passage expriment la contrition et la volonté de pénitence. Finalement, le poème repose sur une chronologie augustinienne dans laquelle la prière évoque le passé pour mieux le révoquer. En même temps, « Mary » renvoie à la mère, d'autant plus que c'est le prénom de la mère de la locutrice, par exemple dans « The Division of Parts »⁴⁷. C'est également le prénom de la mère de Sexton. Or, comme le met en lumière l'analyse de « The Double Image », la figure maternelle occupe une place centrale dans la représentation de la folie⁴⁸. Par conséquent, se référer à la mère renvoie aussi à l'étiologie de la folie.

Dans un autre poème de *Live or Die* intitulé « Christmas Eve » figure également une prière à Mary. Elle fait suite à la culpabilisation de la locutrice assaillie par des pulsions de meurtre dirigées contre sa propre mère :

Then I thought of your body
as one thinks of murder...

⁴⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 131.

⁴⁵ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., p. 637.

⁴⁶ M. L. Rosenthal, « Poetry as Confession », *The Nation*, 19 septembre 1959.

⁴⁷ Voir « Mother, my Mary Gray » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 42.

⁴⁸ Voir *infra* Partie I Chapitre 1.

Then I said Mary—
 Mary, Mary, forgive me⁴⁹

La demande de pardon semble d'abord adressée à la mère. Mais elle se transforme en prière à la Vierge en empruntant la forme du Notre Père. L'effet est renforcé par le jeu de l'intertextualité avec « For the Year of the Insane » qui apparaît un peu avant dans le recueil.

Pour Sexton, la prière du rituel chrétien s'oppose à la véritable prière associée à la confession par l'individu de sa nature mauvaise afin d'échapper à la folie. Cette opposition est typique du rapport à la religion chez Sexton. Or, le contraste met en jeu le rapport à la vérité et il est au cœur de nombreux poèmes dont « With Mercy for the Greedy »⁵⁰, « Is It True ? »⁵¹ ou, plus généralement, *The Awful Rowing Towards God*, dont le thème central est la quête mystique. Dans ce recueil, la locutrice privée de repères de « The Children », , appelle à un retour sur soi consistant à sonder l'âme mauvaise —« and turn inward into the plague of my soul » — et à l'améliorer —« I could melt the darkness » — par la prière : « in the private holiness/of my hands »⁵². Plus loin, la locutrice de « Frenzy » prie les anges de lui maintenir ouvert le chemin du paradis, malgré une « frénésie » d'écriture générée par une « frénésie » de l'âme pouvant ressembler à une paresse coupable. Il s'agit d'un paradis dans lequel elle peut trouver la preuve que la boue de l'âme renferme la vie : « objects that tell me the dirt has a life-wish,/that the Christ who walked for me,/walked on true ground »⁵³. L'idée est résumée crûment dans « Is It True ? » : « God lives in shit »⁵⁴.

La symbolique de la purification.

Dans le Livre IV de ses *Confessions*, saint Augustin envisage la confession comme moyen de laver l'âme de son impureté :

⁴⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 140.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 446-454.

⁵² *Ibid.*, p. 420.

⁵³ *Ibid.*, p. 467.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 453.

Voici mon cœur, ô mon Dieu, en voici le fond ! ô mon espérance, qui me lavez de l'impureté de telles affections, voyez les souvenirs que j'évoque, les yeux tournés vers vous, et « dégageant mes pieds de ces filets »⁵⁵.

En effet, Sexton développe également une symbolique de la purification. A ce titre, l'image du blanchissage occupe une grande place dans l'œuvre dont on a vu qu'elle a recours au symbole de la souillure pour représenter la folie coupable. Dans « Hurry Up Please It's Time », une analepse suggère un rappel du thème de l'association entre locutrice et souillure :

When my mother left the room
 [...]
 and took away my blanket
 to wash the me out of it
 I lay in the soiled cold and prayed⁵⁶.

La locutrice ayant sali la couverture est elle-même sale et doit être blanchie tandis qu'elle cherche un salut dans la prière.

On retrouve une représentation de la conversion fondée sur l'opposition entre blancheur et noirceur dans un duo de poèmes. Le poème intitulé « Angel of the Clean Sheets » et mentionné précédemment est une partie d'un puzzle dont le deuxième morceau figure à la fin de « Letters to Dr.Y. ». Celui-ci est daté du 9 novembre 1970⁵⁷. Sa rédaction est donc contemporaine de celle de *The Book of Folly* mais Sexton l'intègre dans la séquence de « Letters to Dr.Y. » alors que « Angel of the Clean Sheets » figure dans *The Book of Folly*. Du fait des circonstances, Sexton laissant de côté *Letters to Dr.Y.* sur les conseils de C.K.Williams, on ne découvre le poème du 9 novembre qu'à la fin de l'œuvre, de façon posthume⁵⁸. L'effet de la comparaison avec le pendant publié précédemment est d'autant plus saisissant qu'il est accentué par la position de mise en relief finale du poème dans la séquence. En réalité, le poème du 9 novembre est le versant lumineux de « Angel of the Clean Sheets ». Adressé à un psychiatre, il est centré sur le sentiment de propreté et inverse la négativité présente dans « Angel of the Clean Sheets ». Les draps propres s'opposent aux

⁵⁵ Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., p. 72. Saint-Augustin cite les Psaumes (xxiv,15).

⁵⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 390.

⁵⁷ Voir *infra* Partie II Chapitre 2.

⁵⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 579.

draps souillés par les punaises. Ils sont porteurs d' « oxygène » et non de mort, de baisers matinaux prometteurs et non d'une sexualité mauvaise, d'une enfance joyeuse et non salie. Finalement, la blancheur suggérée éclate dans « So this is happiness » qui annule « Once in a madhouse ». Par son traitement de l'image des punaises, le dyptique réalise une déclinaison du programme établi dans « Rowing » : « and I will get rid of the rat inside me »⁵⁹.

Psychothérapie et confession religieuse.

La recherche mystique des locutrices de Sexton relève d'un syncrétisme unissant augustinisme et freudisme pour tenter de dépasser l'aphorisme foucauldien de la folie comme chute dans la vérité. Dans sa description de la « figure aliénante » du médecin, Foucault signifie la supériorité absolue du « personnage médical »⁶⁰. Cette relation déséquilibrée avec le patient ouvre la voie à une possible divinisation du psychiatre. L'abaissement de la locutrice devant le psychothérapeute reproduit l'humiliation augustinienne devant Dieu typique de la pénitence, continuant d'illustrer en cela la conception freudienne du transfert. Le suivi psychothérapeutique peut alors être envisagé comme une véritable confession religieuse.

Pour Freud, l'analyse peut permettre à l'homme d'accéder à sa vérité hors de la folie. Or, selon saint Augustin, pour découvrir sa vérité l'homme doit découvrir Dieu, c'est-à-dire une vérité hors et au-delà de lui-même : « Mon péché, c'était de chercher les plaisirs, les grandeurs, les vérités, non en lui, mais dans les créatures, en moi et chez les autres »⁶¹. Pour saint Augustin, l'aveu de ses péchés est une déclaration d'humilité permettant de s'ouvrir à la révélation de Dieu :

Mais moi, ô mon Dieu, vous m'aviez déjà instruit, par des voies admirables et cachées ; et je crois que c'est vous qui m'aviez instruit parce que cet enseignement est vrai ; et qu'il n'y a pas d'autre maître de vérité que vous, [...] ⁶².

L'accès à cette vérité est le but de la confession, dont l'objectif est énoncé au commencement du Livre X des *Confessions* : « connaître Dieu, lui ouvrir son cœur »,

⁵⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 418

⁶⁰ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique, op. cit.*, p. 631. Voir infra Partie II Chapitre 2.

⁶¹ Saint Augustin, *Les Confessions, op. cit.*, p. 36.

⁶² *Ibid.*, p. 93.

« J’accomplirai donc la vérité dans mon cœur en me confessant devant vous »⁶³. De même, pour Freud, la guérison dépend de l’aptitude du patient à recevoir la révélation de sa propre vérité : « Le nerveux guéri est en effet devenu un autre homme, mais au fond, et cela va sans dire, il est resté le même, c’est-à-dire qu’il est devenu ce qu’il aurait pu être, indépendamment du traitement, dans les conditions les plus favorables »⁶⁴. Le traitement capable de restituer au patient son être véritable est plus loin qualifié par Freud de « confession »⁶⁵. De plus, la réussite du traitement dépend du triomphe du transfert positif sur le transfert négatif :

Lorsque le malade est sur le point d’engager la lutte normale contre les résistances dont notre analyse lui a révélé l’existence, il a besoin d’une puissante impulsion qui fasse pencher la décision dans le sens que nous désirons, c’est-à-dire dans la direction de la guérison[...]. Ce qui décide de la solution de cette lutte, ce n’est pas la pénétration intellectuelle du malade –elle n’est pas assez forte ni assez libre pour cela–, mais uniquement son attitude à l’égard du médecin. Si son transfert porte le signe positif, il revêt le médecin d’une grande autorité, transforme les communications et conceptions de ce dernier en articles de foi. Sans ce transfert, ou lorsque le transfert est négatif, le malade ne prêterait pas la moindre attention aux dires du médecin. La foi reproduit à cette occasion l’histoire même de sa naissance : elle est le fruit de l’amour et n’avait pas besoin d’arguments au début. C’est seulement plus tard qu’elle attache à ceux-ci assez d’importance pour les soumettre à un examen critique, lorsqu’ils sont formulés par des personnes aimées⁶⁶.

Freud souligne la nécessité pour le patient de transcender l’ambivalence du transfert par un acte de foi grâce auquel le patient s’en remet totalement au médecin. Comme la foi chrétienne de saint Augustin, la « foi » dans l’analyse transcende un manichéisme. C’est la foi chrétienne qui est pour saint Augustin chemin vers la Vérité et le Bien souverain, au-delà d’une interprétation du monde comme conflit entre le Bien et le Mal. Selon Freud, l’analyse représente ici l’accès aux bienfaits du transfert positif, au-delà des hésitations du patient soumis au conflit entre guérison et maladie. Le passage ne manque pas d’évoquer la

⁶³ Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., p. 202.

⁶⁴ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, op. cit., p. 412.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 418.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 422.

conversion religieuse vers laquelle est guidé saint Augustin : « Averti par ces lectures de faire un retour sur moi-même, j'entrai sous votre conduite dans mon for intérieur »⁶⁷. De cet acte de foi dépend la guérison, ce qui fait très exactement écho aux mots de saint Augustin : « la foi, condition du salut »⁶⁸. En fait, le passage de Freud érige implicitement le médecin en dieu, objet de la foi du patient.

Les locutrices de Sexton semblent reprendre à leur compte le parallèle établi par Freud. C'est le cas dans un passage de « Letters to Dr.Y. » où le psychothérapeute construit un autel pour venir en aide à la locutrice en détresse tombée dans le puits de la folie. Par ce geste mystique, il lui permet d'exister. En outre, le psychiatre est divinisé à plusieurs reprises. Il est « Mr.God »⁶⁹. Il est le maître, supérieur au Christ et à Dieu lui-même, tant est grand son pouvoir ontologique dans « Flee on Your Donkey ». Il y a une superposition de la quête d'identité que constitue la démarche psychothérapeutique et de la quête religieuse au bénéfice de laquelle l'abaissement de la locutrice devant le médecin acquiert une dimension mystique :

But you, my doctor, my enthusiast,
 were better than Christ;
 you promised me another world
 to tell me who
 I was⁷⁰.

Le parallélisme est établi entre l'au-delà de la mystique chrétienne et la quête d'identité comme objet de la psychothérapie. La définition de soi constitue même un objectif supérieur à l'accès à un éventuel paradis. Le moyen d'y parvenir est l'aveu de sa vie, ainsi que le suggère la suite du poème :

Years of hints
 strung out —a serialized case history—
 thirty-years of the same dull incest
 that sustained us both.
 You, my bachelor analyst,

⁶⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 569.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 100.

[...]
 were the new God,
 the manager of the Gideon Bible⁷¹.

La cure psychothérapeutique est avoué et son lien avec la confession religieuse est affirmé. En fait, l'aveu effectué par l'intermédiaire de la cure est un moyen d'accéder à l'identité, vérité de l'individu. Dans la cure, le psychiatre psychopompe devient ainsi créateur de vérité, égal de Dieu, comme le soulignent les mises en relief finales du lexique religieux renforcées par l'effet de répétition visuelle et sonore des lettres et phonèmes de « God » et « Gideon ».

Toutefois, une évolution s'opère au fil de l'œuvre. En effet, la glorification du médecin cède de plus en plus le pas à une quête proprement mystique et à une recherche d'un contact avec Dieu. Le dernier recueil élaboré par Sexton thématise cette recherche dans la métaphore de son titre : *The Awful Rowing Towards God*. Un poème de l'ouvrage intitulé « Doctors » clarifie l'évolution :

They dig out the cancer,
 close an incision
 and say a prayer
 to the poverty of the skin.
 They are not Gods
 though they would like to be;
 they are only a human
 trying to fix up a human.
 [...]
 If the doctors cure
 then the sun sees it.
 If the doctors kill
 then the earth hides it.
 [...]
 If they are too proud,
 and some are,
 then they leave home on horseback
 but God returns them on foot⁷².

⁷¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 100.

Le terme « doctors » désigne indifféremment les médecins des diverses spécialités dans l'œuvre de Sexton. Dans un autre poème du recueil, intitulé « The Poet of Ignorance »⁷³, la folie est « the crab ». Ici, le cancer ne peut manquer d'évoquer en retour la folie. La locutrice se dresse en faux contre l'orgueil des médecins rivalisant avec Dieu. Elle ramène les médecins à leur nature humaine et à leur propre soumission à la volonté divine, comme le symbolise l'image de pénitence dans le dernier vers. Les médecins eux-mêmes s'en remettent à la prière car leur pouvoir salvateur est limité. La prosodie instaure une construction binaire suggérant une équivalence entre réussite et échec. Elle insinue que l'issue d'un traitement relève d'un jeu de pile ou face. De façon similaire, la locutrice de « The Poet of Ignorance » se tourne vers la prière après avoir constaté le peu de fiabilité de la médecine pour guérir sa folie :

There is an animal inside me,
clutching fast to my heart,
a huge crab.

The doctors of Boston
have thrown up their hands.

[...]

I have tried prayer⁷⁴

Echec de la confession.

Le dernier recueil composé par Sexton exprime l'échec des tentatives de communion avec Dieu et réaffirme l'emprise du mal. Par son titre, il exprime la volonté de rejoindre Dieu. Pourtant, l'adjectif « awful » et la récurrence dans le recueil de poèmes évoquant la permanence de la folie néfaste trahissent la difficulté de l'entreprise. En particulier, deux poèmes font explicitement référence au mal : « The Evil Eye » et « The Evil Seekers ». Dans « The Evil Eye »⁷⁵, la folie est de l'ordre de la superstition. La folie étant associée à un maléfice, le poème égrène les paroles et gestes rituels à accomplir pour éviter le mauvais

⁷² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 477.

⁷³ *Ibid.*, p. 434.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 434.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 437-439.

sort qui rend fou. Ce mauvais sort est le mauvais œil omniprésent. La locutrice décrit une réalité dont chaque détail est potentiellement investi par le mal⁷⁶. Elle trahit à son tour la folie de la locutrice et illustre le jeu de mots éponyme faisant du poème l'expression de « the evil I ». Le deuxième titre se référant directement référence au mal dans *The Awful Rowing Towards God* est « The Evil Seekers » : il semble mettre à distance la locutrice⁷⁷. Toutefois, le lien entre le mal et la locutrice s'affirme d'emblée grâce au « we » initial du poème. Le poème décrit le parcours de la vie pareil à une naissance suivie d'une chute, laquelle est nécessaire pour pouvoir ensuite aspirer à une liberté délivrée du mal :

But one must learn about evil,
[...]
One must see the night
before one can realize the day⁷⁸

Il y a là des échos de la rhétorique puritaine de la chute rencontrée chez Lowell. Comme dans la théologie puritaine, l'accès à la liberté hors d'atteinte du mal est fragile et le poème s'achève sur un retour du mal et de la folie :

But even in a telephone booth
evil can seep out of the receiver
and we must cover it with a mattress⁷⁹,

La folie ressurgit selon les modalités obsessionnelles déjà remarquées. Comme souvent, la folie néfaste prend possession de la locutrice par l'oreille, c'est-à-dire grâce au langage d'autrui. Tel est le cas, par exemple, dans « The Evil Eye »⁸⁰ ou « The Passion of the Mad Rabbit »⁸¹. Les images récurrentes de la prise de possession par le diable s'introduisant dans l'oreille font écho à la transmission orale du mal par Nana dans la scène initiale de « The

⁷⁶ Cette interprétation obsessionnelle de la réalité rappelle « Hornet », un poème publié de façon posthume. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 499-500. Pour une analyse de « Hornet », voir plus loin Partie III Chapitre 2.

⁷⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 443-444.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 444.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 444.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 438:

Otherwise a sand flea will crawl into your ear
and fly into your brain
and the only way you'll keep from going mad
is to be hit with a hammer every hour.

⁸¹ *Ibid.*, p. 558 : « While the carrots sang arias into the holy earth ».

Hex »⁸². L'écriture mime la rhétorique puritaine de la prise de possession du corps, et en particulier du corps des femmes, par Satan. Elle rejoue la scène de la corruption d'Eve par le serpent biblique⁸³.

Au final, il s'avère que les locuteurs fous de Lowell et de Sexton ne s'extraient pas de la vérité de la folie. Chez Lowell, l'espoir d'un dépassement de la folie par la religion est abandonné assez tôt. Chez Sexton, l'espoir de dépasser la folie coupable par la conversion religieuse demeure jusqu'à la fin de l'œuvre mais les textes réaffirment l'échec des tentatives, ce qui confère à l'œuvre une tonalité existentialiste. Il y a chez Sexton un existentialisme puritain à la manière de celui des autobiographies spirituelles du dix-septième siècle étudiées par Bercovitch. Il manifeste l'échec de la quête d'une foi inébranlable. Selon Kumin, Sexton cherche un dieu s'affirmant avec certitude⁸⁴. Mais les propos de Kumin concernant les aspirations religieuses de son amie rappellent le rôle de la volonté dans la conversion. Or, c'est précisément dans la faillite de la volonté que réside l'impossibilité de la conversion.

B-Le libre arbitre et la résolution du conflit des vérités.

Selon saint Augustin, le libre arbitre est ce qui mène le sujet à connaître la vérité de Dieu :

Mais où était mon libre arbitre durant tant d'années ? De quelle profonde et secrète retraite fut-il rappelé en un moment, pour que je pliasse mon cou sous votre joug aimable et mes épaules sous votre fardeau léger, ô Jésus Christ, « mon appui et mon rédempteur »⁸⁵?

⁸² A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 313.

⁸³ Milton dépeint le serpent littéralement positionné près de l'oreille d'Eve. Voir *Paradise Lost*, Livre V, « The Argument » : « They find him at the ear of Eve, tempting her in a dream » et Livre V, vers 55-56 : « Methought/Close at mine ear one called me forth to walk/With gentle voice » .

⁸⁴ Voir *infra* Partie II Chapitre 3 et M. Kumin, « How It Was », *Sexton : Selected Criticism, op. cit.*, p. 200 : « The God she wanted was a sure thing ».

⁸⁵ Saint Augustin, *Les Confessions, op. cit.*, p. 177.

Sans Dieu, l'homme n'est pas libre. Mais il dépend du libre arbitre de l'homme d'accueillir la grâce. Dans la conversion, l'homme se soumet librement à Dieu. Pour Bercovitch, l'introspection puritaine renferme un dénigrement de soi qu'il qualifie de guerre contre soi-même ou, reprenant l'expression de George Goodwin : « auto-machia ». Or, ce conflit intérieur manifeste la faiblesse du libre arbitre de l'individu ayant conscience d'être prisonnier d'un déterminisme théologique annihilant le moi :

[The way of the soul] may teach us that[...]what Augustine meant by our two opposing wills was the conflict between « our own proper Will » and « the Divine Will » : that is, between a private, inherent, discrete identity, and an imposed, Christ-centered exemplariness that results in « self-nothingness » [...]. With few exceptions, the myriad auto-machiae demonstrate that private insecurity is proportionate to public affirmation, just as, conversely, the force of I-ness is transparent in the violent vocabulary of self-abhorrence⁸⁶.

Le problème du rapport au libre arbitre comme condition de l'accès à une vérité transcendante au-delà de la folie se pose pour les locuteurs fous de Lowell et Sexton.

1-Echec de la volonté et résolution existentialiste chez Lowell.

L'œuvre lowellienne ne manifeste pas à travers la confession de la folie une recherche de contact avec Dieu. Toutefois, elle dépasse le simple constat de l'impossibilité d'accéder à une transcendance rédemptrice et fournit des éléments d'explication de cette impuissance des locuteurs fous. En fait, il semble que ces-derniers se trouvent pris dans les conflits de la rhétorique puritaine sans pouvoir leur trouver une issue menant au contact avec une transcendance. Pour les locuteurs fous convaincus de se trouver au cœur de multiples déterminismes, qu'ils soient psychiques ou religieux, le problème de la maîtrise de leur destin se pose et, à travers lui, celui de la volonté nécessaire à la rupture avec le passé

⁸⁶ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., pp. 18-23.

coupable. Les locuteurs qui affrontent la folie sont au cœur d'un dilemme existentialiste : ils sont conscients de leur liberté de choisir mais aussi des limitations de cette liberté.

Il en va ainsi en ce qui concerne l'opposition entre la volonté d'accepter Dieu et la tentation du péché. Finalement, ce conflit se résout par la mise en équivalence de la volonté de croire et de la tentation du péché. Dans « Leaving America for England ; 2.Lost Fish », la culpabilité du locuteur dans la séparation est suggérée dans le premier vers avec « treacherous » puis à la fin, grâce à la référence à la pénitence : « I am free/to reach the end of the marriage on my knees »⁸⁷. Cette référence souligne le rôle de la volonté dans la contrition. Mais la puissance de la volonté est elle-même souvent sujette à caution chez Lowell. Un autre poème de la même séquence est intitulé « 6-Facing oneself ». Le titre souligne la thématique de l'introspection. Cependant, la croyance est affaire de tentation et elle se joue en-dehors de la volonté : « But it doesn't make one feel/the temptation to be a Christian »⁸⁸. Le traitement de la foi comme péché résultant d'une tentation participe de la réduction de la limite entre le bien et le mal. Conscient de la mort qui approche, le locuteur se détourne de la croyance dans un au-delà à travers un renversement ironique de la rhétorique puritaine de la tentation. Le même procédé est à l'oeuvre dans « Off Central Park », un poème de *Day by Day* : « In the bookcase, my Catholic theology,/still too high for temptation— »⁸⁹. Ici, le péché de la tentation désigne précisément la foi catholique, c'est-à-dire celle pour laquelle le sacrement de la confession est particulièrement important. La foi n'est pas une question de volonté mais un péché potentiel.

Avec *The Dolphin*, la culpabilité de la folie donjuanesque s'exprime conjointement à l'impossibilité de la surmonter par l'intermédiaire de la contrition. L'origine de cette impuissance se situe dans la faillite de la volonté. Dans « During a Transatlantic Call », le départ du locuteur est l'acte de folie d'un esprit imprévisible et volage :

*This was the price of your manic flight to London—
the closed provincial metropolis, never
an asylum for the mercurial American mind*⁹⁰....

⁸⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 696.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 698.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 754.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 677. Les italiques sont celles de l'auteur.

Les italiques signalent que le premier vers rapporte le discours d'une tierce personne, ici la compagne délaissée. Celle-ci dénonce l'acte de folie comme coupable puisqu'il entraîne une sanction, un prix à payer. Par la polysémie de « flight », la folie est fuite de la raison en même temps qu'elle fait figure d'acte honteux⁹¹. Le locuteur assume la folie dont il emploie le champ lexical dans le troisième vers. Si la folie s'exprime par l'instabilité psychique, elle est aussi ce qui enferme. Plus loin dans le poème, cet emprisonnement dans la folie semble empêcher tout accès à une vérité divine qui la dépasserait :

[...]I've closed my mind
 so long, I want to keep it closed, perhaps—
 I have no faith in my right to will transcendence⁹²,

Aucune introspection n'est possible et la culpabilisation est si forte qu'elle tue la foi en soi-même et, plus largement, en toute transcendance. Le poème nie la possibilité d'un dépassement de la folie, en particulier par l'intermédiaire de la religion. Avec son jeu de mots autour de l'expression « I have no faith », le dernier vers présente la foi comme doublement conditionnée, par la morale et par la volonté, ce qui achève de l'éloigner. Il résume aussi le dilemme lowellien qui, au demeurant, est puritain. D'un côté, le rapport à Dieu est affaire de droit. D'un autre côté, la croyance est une question de volonté et il faut s'autoriser à croire. Mais quel est ce droit ? S'agit-il d'un droit moral qui se mérite ou d'un droit attribué par Dieu lui-même ? Le dilemme semble reprendre le dilemme puritain de la conciliation entre la théologie de l'élection divine et les recommandations de se conduire en fidèle irréprochable. L'accent mis sur la volonté donne aux vers une coloration augustinienne : le locuteur se pose en contre-exemple d'Augustin et affirme son incapacité à s'extraire de sa vérité pour accéder à la Vérité. Le dilemme puritain trouve donc sa résolution dans l'athéisme. En cela, le locuteur de Lowell rejoint la caricature de saint Augustin dressée dans un poème de Sexton intitulé « The Saints Come Marching In »⁹³. Saint Augustin y figure parmi d'autres saints dont le poème met en exergue la dimension

⁹¹ La phase maniaque du trouble bipolaire est caractérisée par une fuite des idées, en anglais « flight of ideas ». Kay Redfield Jamison cite Eugen Bleuler: « The *thinking* of the manic is flighty ». Voir K. R. Jamison, *Touched with Fire*, New York, Simon & Schuster, 1993, p. 107. Elle-même décrit ainsi la phase maniaque: « Manic and hypomanic thought are flighty and leap from topic to topic ». Voir K. R. Jamison, *Touched with Fire*, *op. cit.*, p. 29.

⁹² R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 677.

⁹³ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 469-472.

humaine, y compris dans une tendance à l'excès suggérant la folie de l'état maniaque. Les saints sont semblables à des « fans » et enclins à l'« exubérance », ce qui les rapproche des poètes plutôt que de Dieu :

Saints have no moderation,
nor do poets,
just exuberance⁹⁴.

L'incapacité du texte poétique à faire œuvre de confession religieuse menant à la conversion n'est donc pas surprenante : la confession religieuse de saint Augustin est elle-même fiction. Lorsque saint Augustin prend la parole, c'est pour choisir la débauche plutôt que la chasteté. L'heure n'est pas au rejet des plaisirs charnels et encore moins à la contrition de la confession. Le saint est avant tout un homme dont l'existence contredit l'enseignement des Ecritures, à moins que ce ne soit le message de Dieu qui soit inaudible :

The Saints come,
as human as a mouth,
[...]
Their game is taking God literally,
taking Him at His word,
though often He be mute⁹⁵.

Malgré la connaissance des textes religieux, la communication avec la vérité divine est impossible. Dans leur folie, les locuteurs lowelliens sont proches des figures saintes du poème de Sexton : ils ont recours à une rhétorique religieuse pour confesser leur folie coupable mais ne trouvent pas dans la religion l'opportunité d'un quelconque dépassement de la folie par le contact avec Dieu. Ils restent humains. Alors que l'œuvre de Sexton manifeste malgré tout une volonté croissante de contact avec Dieu, les poèmes de Lowell présentent la confession de la folie coupable sans dépassement mystique.

Il semble que cette conception ait été en germe très tôt dans l'œuvre lowellienne. Parmi les poèmes non publiés de la période catholique de Lowell se trouve « Mary's Confession »⁹⁶. Le poème, rédigé entre 1946 et 1951, fait figure de pendant à « Satan's

⁹⁴ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 470.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁹⁶ Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 2180.

Confession »⁹⁷, publié dans *Land of Unlikeness* en 1944 mais retiré de la publication de *Lord Weary's Castle*. Dans « Mary's Confession », il y a un échec de la volonté de contact avec le divin et le personnage s'affirme incapable de dépasser sa vérité humaine pécheresse. Si confession de Mary il y a dans « Mary's Confession », c'est un aveu de doute quant à sa capacité à dépasser sa nature déchue : « I ascend this ladder, I shall fall »⁹⁸. Elle doute de sa capacité à gravir l'échelle représentant symboliquement l'accès au paradis, telle l'échelle de Jacob dans la Genèse. La construction de l'échelle est elle-même acte de pénitence motivé par la foi : « With splintered hands and knees and sky-sick blood »⁹⁹. Mais à la foi ardente s'oppose le doute de Mary pour qui la chute est caractéristique et indissociable de son existence : tout comme « I shall fall », « I exist » est mis en relief syntaxique et prosodique. Même au cœur d'une période d'enthousiasme mystique durant laquelle Lowell respecte scrupuleusement le rite de la confession, le scepticisme trouve une expression dans l'œuvre à travers la représentation, même obscure, d'une interprétation existentialiste de la destinée humaine.

2- Quête mystique et « Sisyphes puritain » chez Sexton.

Chez Sexton, la plus grande place accordée au mode de la confession comme prière va de pair avec une plus grande intériorisation de la nature coupable. Cette double caractéristique trahit la fragilité de la volonté. Si la croyance relève finalement de la prière beaucoup plus que du choix, c'est parce que la volonté est trop affaiblie par la perception de la folie. Comme chez Lowell, la fragilité de la volonté interdit l'accès à une vérité divine au-delà de la vérité de la folie. Ainsi, dans *The Death Notebooks*, « Praying on a 707 » montre que la locutrice ne dispose pas d'une volonté forte lui permettant d'entrer en contact avec Dieu si elle le désire¹⁰⁰. La mère empêche la locutrice de communiquer avec Dieu. Le poème s'achève alors avec la mort de la mère et de Dieu.

⁹⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 883-886.

⁹⁸ Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am1905, dossier 2180.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 378-380.

Dans *Live or Die*, dont le titre résume l'enjeu que représente la possibilité ou non de s'extraire de la folie, « Flee on Your Donkey » renferme à la fin un appel désespéré aux ressources de la volonté :

Turn, my hungers !
 For once make a deliberate decision.
 There are brains that rot here
 like black bananas¹⁰¹.

La locutrice souhaite s'extraire de l'asile, lieu de cette putréfaction de l'esprit à laquelle mène les bananes de la folie. L'utilisation ironique de l'expression « to go bananas » souligne que la déchéance est physique autant que spirituelle. La quête mystique censée aboutir à un dépassement de la folie est minée par la dévalorisation du libre arbitre dont le poème souligne la difficulté à émerger. A l'autre bout de l'œuvre, le deuxième poème de *The Awful Rowing Towards God* s'intitule « The Civil War ». Il suit « Rowing », texte exprimant la quête religieuse à travers la métaphore de l'avancée à la rame. En fait, « The Civil War » emprunte son titre à la rhétorique puritaine soulignée par Bercovitch :

All these works attest to the same impasse. All record the « Self Civil War »—as they repeatedly describe the struggle—of a Puritan Sisyphus, driven by self-loathing to Christ and forced back to himself by the recognition that his labors are an assertion of what he loathes¹⁰².

A la manière des récits puritains, les poèmes de Sexton proposent des locutrices ayant recours à l'auto-dénigrement et cherchant un dépassement mystique. Mais l'affirmation de leur nature déchue l'emporte sur celle de l'union avec la vérité de Dieu. « The Civil War » a pour thème la guerre civile typiquement puritaine dont est le siège la locutrice, partagée entre « self » divisée et « soul » divine à construire :

¹⁰¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 104.

¹⁰² S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., p. 19. Bercovitch fait référence au poème de George Goodwin, traduit du latin par Joshua Sylvester en 1607 et intitulé « Automachia ». Voir Joshua Sylvester, « Automachia », *Automachia, or the Self-Conflict of a Christian*, London, Edward Blount, 1607:

[...]I both
 Too love me Selfe, and yet me Selfe I loath:
 Peaceless, I peace pursue:In Civill Warre,
 With, and against my Selfe[.].

Le poème est précédé d'une dédicace et suivi d'une exhortation à lutter contre le mal : « A comfortable Exhortation to the Christian, in his self-conflict ».

I am torn in two
 but I will conquer myself.
 [...]
 How many pieces ?
 [...]
 But I will conquer them all
 and build a whole nation of God
 in me—but united,
 build a new soul¹⁰³,

Les deux premiers vers illustrent la définition par Bercovitch du rapport à soi puritain comme « schizophrenic single-mindedness »¹⁰⁴. Au-delà d'un simple conflit spirituel, ils évoquent dans l'œuvre de Sexton le désordre de la folie. Pourtant, le « I will » anaphorique martèle tout au long du poème l'expression de la volonté de la locutrice de dépasser la folie grâce à l'union mystique régénératrice du moi. Néanmoins, l'œuvre affirme de façon récurrente l'inanité des efforts déployés, conjointement à l'expression répétée des tentatives de la volonté. Là se dessine la représentation existentialiste de la quête mystique faisant du « je » un « Sisyphe puritain ».

En premier lieu, le rapport à Dieu reproduit l'expérience de la folie car il trahit la dépossession de la volonté. Il s'ensuit que toute prière devient impossible. C'est le cas dans « The Sickness Unto Death », un poème de *The Awful Rowing Towards God* :

People gave me Bibles, crucifixes,
 a yellow daisy,
 but I could not touch them,
 I who was a house full of bowel movement,
 I who was a defaced altar,
 I who wanted to crawl towards God
 could not move nor eat bread.
 So I ate myself,
 [...]
 And Jesus stood over me looking down

¹⁰³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 418.

¹⁰⁴ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., p. 23. La référence à la schizophrénie est ici à prendre au sens étymologique et non au sens psychiatrique.

and He laughed to find me gone,
and put His mouth to mine
and gave me His air.

My kindred, my brother, I said
and gave the yellow daisy
to the crazy woman in the next bed¹⁰⁵.

La folie paralyse la volonté qui serait pourtant nécessaire à la prière salvatrice. Le poème reprend le ton de la confession avec le rappel de la nature mauvaise de la locutrice. D'une part, le « je » s'humilie à travers la référence aux tripes et aux excréments. D'autre part, la locutrice se rabaisse en se décrivant incapable de choisir ses actes, « rampant » tel le serpent. La volonté d'entrer en contact avec Dieu existe mais elle est impuissante : la folie rend inaccessible la foi et impossible la prière. La métaphore fournissant le titre du recueil prend donc tout son sens. Ailleurs, l'incapacité à prier s'opposant à la volonté de s'adresser à Dieu est résolue mais l'efficacité de la prière pour surmonter la folie est remise en cause. A la fin de « The Poet of Ignorance », la prière intervient telle un recours face à l'inefficacité des médecins mais elle est contre-productive :

I have tried prayer
but as I pray the crab grips harder
and the pain enlarges¹⁰⁶.

Au lieu de guérir la folie, la prière accroît son emprise. Peut-être rappelle-t-elle trop au « je » sa nature mauvaise ? Finalement, la locutrice livre une interprétation sur le mode hypothétique. Selon elle, la folie est sentiment d'étrangeté excluant tout contact avec Dieu : « the crab was my ignorance of God »¹⁰⁷. Sous la pression de la prière, révélatrice de l'absence de croyance de la locutrice, la folie ne fait qu'empirer. Tel est le schéma récurrent du rapport existentialiste entre confession de la folie et quête mystique dans l'œuvre de Sexton : les locutrices cherchent à rencontrer Dieu, lequel se dérobe sans cesse. Finalement, le rapport à Dieu ne peut être que pascalien et dépasser la folie pour accéder à la vérité

¹⁰⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 442.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 434.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 434.

divine devient difficile sans intermédiaires matériels. Cette quête mystique est souvent représentée comme une recherche nocturne.

C'est ce qu'exprime, sous la forme d'un conte, « *The Fury of God's Good-bye* ». Ainsi que l'indique le titre, la séparation avec Dieu est ici une malédiction dont l'arrêt dépend du repentir du pécheur. Le poème commence par nier le pouvoir de la dialectique en tant que clé permettant l'accès à Dieu :

One day He
tipped His top hat
and walked
out of the room,
ending the argument.
He stomped off
saying:
I don't give guarantees¹⁰⁸.

Restée seule, la locutrice ne supporte pas le vide laissé par le départ de Dieu : elle fabrique avec son sweat-shirt un fétiche représentant Dieu. Elle a besoin de matérialiser Dieu et elle garde l'objet avec elle au moment de s'endormir. Mais au réveil, le ballon s'est transformé en lingots d'or, laissant le « je » sans repères. Si l'on considère sa folie, la perspective de se retrouver seule et perdue dans la confrontation avec l'obscurité est tragique :

but like a
forsaken explorer,
I'd lost
my map¹⁰⁹.

La versification met en relief l'expression du rejet et « forsaken » rappelle l'expulsion du paradis. On retrouve dans ces vers le motif de la « terrible avancée à la rame vers Dieu », sujet du dernier recueil élaboré par Sexton de son vivant. Il y a un sentiment d'abandon si Dieu est absent mais Dieu ne « donne » aucune « garantie » et exige une croyance absolue. Cette nuit aspirant à être comblée par le divin est aussi potentiellement la nuit de la folie

¹⁰⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 374.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 375.

suicidaire, comme dans le poème dédié à Vincent Van Gogh : « The Starry Night »¹¹⁰. La poursuite d'une recherche fondée sur un pari pascalien trouve une expression dans de nombreux poèmes, dont plusieurs sont publiés dans *45, Mercy Street*. Ainsi, « Cigarettes and Whiskey and Wild, Wild Women » adopte une forme circulaire pour signifier la pratique religieuse de la prière dans la perspective d'une repentance sans affirmer aucune foi débordante :

Perhaps I was born kneeling,
born coughing on the long winter,
born expecting the kiss of mercy¹¹¹,

Dès le début, la locutrice place la déférence religieuse sur un mode hypothétique. L'agenouillement est d'emblée associé à la maladie et à la contrition dans l'attente du pardon divin. Toutefois, cette pratique est vite abandonnée au profit de la résignation : « By two or three I learned not to kneel,/not to expect,[...] »¹¹². Ce scepticisme est alimenté par l'expérience de la vie, laquelle a généré la honte de soi liée à l'auto-dénigrement, à l'alcool et à la folie suicidaire, cette « faim » impossible à regarder :

Do I not look in the mirror,
these days,
and see a drunken rat avert her eyes?
Do I not feel the hunger so acutely
that I would rather die than look
into its face?
I kneel once more,
in case mercy should come
in the nick of time¹¹³.

Le regard détourné est une défaite si on le compare au désir d'affronter le regard de l'autre revendiqué par la locutrice dans « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further »¹¹⁴. Ici, l'expérience du temps a eu raison des espoirs de dépassement de la folie coupable par la

¹¹⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 53-54.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 537.

¹¹² *Ibid.*, p. 537.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 537-538.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

repentance mystique. La fin du poème clôt la boucle de l'enfermement dans une pratique que le texte a vidée de son sens. Sa persistance repose sur un pari puis se transforme en quête existentialiste infinie. Le subjonctif ramène à l'incertitude initialement signifiée par « perhaps ».

En second lieu, la volonté indispensable à la quête est elle-même défaillante. Dans un poème de *All My Pretty Ones* intitulé « The Fortress », la locutrice ressent la folie comme négation de la volonté dont elle et ses proches subissent les conséquences, sans secours possible par la religion. Le poème se situe tandis que la locutrice fait la sieste en compagnie de sa fille. Dans la troisième strophe, le « je » évoque l'angoisse de la fillette percevant les cris du vent. Le texte tisse alors un réseau de références au *Petit Chaperon Rouge* avec le chasseur, le loup et la femme agonisante. Parallèlement, il révèle la présence inquiétante du vent dont les gémissements évoquent les cris de l'animal et ceux de la mourante. Or, le poème est dédié à Linda Sexton. Selon les dires de celle-ci, il fait référence au souvenir traumatisant de la séparation avec sa mère, suite à la tentative de suicide et à l'internement de Sexton. Confiée à Blanche Taylor, Linda Sexton est alors terrifiée à la fois par son oncle alcoolique maltraitant et par le bruit du vent le soir dans sa chambre¹¹⁵. Elle se souvient de cette période en ces termes : « These months away from my parents encompassed the most complete terror I have ever known »¹¹⁶. A l'instar du vent, la mère folle est terrifiante ; pour sa fille, elle est synonyme d'abandon et de mort :

Yes, it cried in your room like a wolf
and your pony tail hurt you. That was a long time ago.
The wind rolled the tide like a dying
woman. She wouldn't sleep,
she rolled there all night, grunting and sighing¹¹⁷.

Au regard du contexte, la référence au loup peut véhiculer la peur de l'oncle violent. Cependant, en associant le vent au loup des contes pour enfants mais aussi à une mourante, Sexton établit un lien avec son propre rapport à sa fille, sous la pression de la folie. Immédiatement après les vers cités ci-dessus suit un blanc typographique. Ce silence

¹¹⁵ Blanche Taylor était la sœur de Sexton.

¹¹⁶ Linda Gray Sexton, *Searching for Mercy Street*, Boston, Little, Brown and Company, 1994, p. 20.

¹¹⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 67.

souligne l'impuissance de la mère, à laquelle les mots viennent à manquer lorsqu'il s'agit d'expliquer à sa fille qu'elle ne peut la soustraire à une expérience aussi terrifiante :

Darling, life is not in my hands ;
 life with its terrible changes
 will take you, bombs or glands,
 your own child at
 your breast, your own house on your own land¹¹⁸.

L'adjectif « terrible » rattache cette strophe à la précédente, ce qui confirme une fusion entre l'agonisante et la locutrice¹¹⁹. L'aveu d'impuissance dans : « Life is not in my hands » semble répondre à l'injonction dantesque à la fin de « The Exile's Return » : « *Voi ch'entrate, and your life is in your hands* »¹²⁰. La représentation de la vie comme une suite de catastrophes fait également écho à la vision apocalyptique du monde de *Lord Weary's Castle*. Dans « The Fortress », la locutrice envisage de construire le mythe religieux salvateur : « what ark/can I fill for you when the world goes wild ? »¹²¹. Le salut est alors une fiction à construire¹²².

La mobilisation de la volonté est nécessaire pour accueillir la volonté divine et réaliser une conversion permettant d'échapper à la folie. En l'absence d'une place suffisante pour la volonté, la représentation du « je » absout de ses péchés après sa confession se réduit à une fiction de soi. Dans « Faustus and I », la locutrice cherche Dieu mais ne trouve

¹¹⁸ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 67.

¹¹⁹ Il est possible qu'un autre traumatisme lié à la relation mère-fille soit évoqué dans ces vers. Outre la référence au *Petit Chaperon Rouge* dont on connaît l'implicite sexuel, l'expression des grognements et des soupirs de la femme rappelle les souvenirs consignés par Linda Gray Sexton dans *Searching for Mercy Street* au sujet de la promiscuité sexuelle qui lui fut à plusieurs reprises imposée par Sexton. Si l'on admet que Sexton glisse ici une suggestion allant dans ce sens, alors il faut considérer qu'elle envisage ces comportements comme des symptômes de sa folie, ce qui est cohérent avec la désinhibition fréquemment observée chez certains malades, en particulier bipolaires. Toutefois, dans son autobiographie, Linda Gray Sexton associe uniquement le poème au souvenir de l'insoutenable angoisse de son exil lointain et au moment délicieux passé à parler avec sa mère au lieu de faire la sieste, un après-midi de 1962. Voir L. G. Sexton, *Searching for Mercy Street, op. cit.*, p. 16, p. 23-, p. 41, pp. 60-61, p. 107. Concernant la désinhibition, voir K. R. Jamison, *Touched with Fire, op. cit.*, p. 113 : « the uninhibited, reckless, and violent behavior so central to mania ».

¹²⁰ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 9.

¹²¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 67.

¹²² Sexton explore dans certains poèmes une autre possibilité : elle envisage de trouver une autre religion, fondée sur l'exaltation de la nature. Ainsi « *Fury of the Earth* » exprime le besoin de se tourner vers une autre religion du fait de la faillite de la rédemption. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 366-367.

que la folie, la mort et le diable¹²³. L'individu reste seul face à sa folie, expression de sa nature mauvaise. Cette confrontation générée par une confession sans espoir de conversion est dangereuse car elle porte en elle le risque d'une résolution nihiliste du conflit entre vérité de la folie et vérité divine. C'est très précisément ce que ressent la locutrice de « The God-Monger » lorsqu'elle explique sa quête : « With all my questions,/all the nihilistic words in my head,/I went in search of an answer»¹²⁴.

C-La remise en cause du principe de la conversion.

Dans son *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, Jung considère dans un passage du chapitre intitulé « L'âme de l'homme » que la seule vérité existentielle est manichéenne:

Ce mythe, c'est le rêve archétypique, sanctifié par un espoir millénaire, de l'Age d'Or (ou Paradis)[...]. La triste vérité est que la vie réelle de l'homme est faite d'un ensemble inexorable de contraires, le jour et la nuit, la naissance et la mort, le bonheur et la souffrance, le bien et le mal.

Nous n'avons même pas la certitude qu'un jour l'un de ces contraires triomphera de l'autre, le bien du mal, ou la joie de la douleur. La vie est un champ de bataille. Elle l'a toujours été et le restera toujours. S'il n'en était pas ainsi, la vie s'interromprait¹²⁵.

Le philosophe désigne le mythe du Paradis comme moyen trouvé par l'humanité pour dépasser ce conflit. Les locuteurs de Lowell semblent y avoir renoncé ; les locutrices de Sexton le cherchent en vain. En l'absence de possibilité de dépassement définitif de la folie coupable, vérité de la folie néfaste et Vérité divine restent juxtaposées au sein des œuvres. Une écriture fondée sur la représentation de ces contraires s'affirme. Elle opère une confusion entre le bien et le mal. C'est une négation de la conversion.

¹²³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 353.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 457.

¹²⁵ C. Jung, *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, op. cit., p. 148.

1-L'union du paradis et de l'enfer.

Lorsque la confession ne permet pas de dépasser l'expression de la déchéance, une façon de résoudre le conflit des contraires consiste à affirmer leur équivalence. Si le paradis est la même chose que l'enfer, le combat épuisant pour faire triompher le bien en soi perd sa raison d'être. Ainsi, l'inversion des valeurs qui assimile la foi à une tentation participe d'un discours plus large et récurrent dans l'œuvre de Lowell. En particulier, *Day by Day* tend à unir « hell » et « heaven », suggérant ainsi leur équivalence. C'est un autre fondement d'une négation de toute possibilité d'accès à une vérité transcendante. Il s'agit d'une résolution athée du conflit puritain et manichéen entre enfer et paradis. On retrouve une démarche similaire chez Sexton.

Dans les premiers recueils de Lowell, l'expression de l'espoir est grandement hypothéquée par la puissance du mal, ce qui contribue à une écriture caractérisée par le « conflit des contraires », comme le souligne Jarrell¹²⁶. Cela est bien résumé à la fin d'un poème de *Lord Weary's Castle* intitulé « At a Bible House » :

[...] The trees
 Grow earthward : neither good
 Nor evil, hopes nor fears,
 Repulsion nor desire,
 Earth, water, air or fire
 Will serve to stay the fall¹²⁷.

Au sein de ce contexte, le pouvoir de rédemption du Christ peine à s'affirmer. A force de côtoyer le mal, la figure christique se charge parfois d'ambiguïté. Ainsi, elle semble se faire complice du mal car le Christ participe de la destruction guerrière dans « Christmas Eve in the Time of War »¹²⁸. Dans « The Soldier », le soldat a participé aux combats avec un crucifix autour du cou. Il en est dépouillé avant d'être emporté vers le Styx¹²⁹.

¹²⁶ R. Jarrell, « From the Kingdom of Necessity », *The Nation*, 164 (3), 18 janvier 1947 : « a conflict of opposites ».

¹²⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 33.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 888.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

Une telle promiscuité entre enfer et paradis compromet la possibilité de l'existence d'un au-delà. Dans les premiers recueils de Lowell, la tension entre le bien et le mal soulignée par Jarrell trouve sa résolution dans la victoire du mal ou, au mieux, dans l'espoir d'un renouveau chrétien. Mais les derniers recueils semblent tirer une autre conclusion de la mise en équivalence de l'enfer et du paradis, à savoir la négation de toute pensée d'un au-delà. Unir l'enfer et le paradis revient non seulement à nier l'existence mais aussi la pensée-même du paradis chrétien. C'est ce que suggère l'antithèse associant stupéfiants et paradis dans « Shadow », : « the narcotized/Christian heaven cannot be dreamed or staffed »¹³⁰. La polysémie de « narcotized » suggère malicieusement à la fois la présence de la maladie psychique et l'addiction aux psychotropes euphorisants, ce qui réduit ironiquement toute pensée de l'au-delà à une chimère. Dans les derniers poèmes, la dialectique de l'enfer et du paradis se résout dans l'athéisme. La négation s'achève avec la destruction du diable lui-même, comme dans « Since 1939 » :

In our unfinished revolutionary now,
everything seems to end and nothing to begin...
The Devil has survived his hollow obits,
and hobbles cursing to his demolition,
a moral heaviness no scales can weigh—
a regurgitation like spots
of yellow buttercups¹³¹...

Le ton rétrospectif est initié par le titre du poème et souligné avec humour dans l'allusion à une « régurgitation », d'autant plus que « Buttercups » est le titre d'un poème de *Lord Weary's Castle*¹³². Le passage lui-même renvoie aux deux poèmes les plus célèbres de *Lord Weary's Castle*. Le premier vers cité constitue une variation du dernier vers de « The Quaker Graveyard in Nantucket » : « The Lord survives the rainbow of His will »¹³³. Toutefois, c'est ici le Diable qui s'affirme en vainqueur absolu avant d'être détruit à son tour. Cette ultime étape dans la négation de la transcendance n'est guère libératrice et le troisième vers reprend l'image de la balance du jugement dernier dans « Where the Rainbow Ends » : « I

¹³⁰ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 826.

¹³¹ *Ibid.*, p. 740.

¹³² *Ibid.*, p. 22.

¹³³ *Ibid.*, p. 18.

saw my city in the Scales, the pans/Of judgment rising and descending.[...] »¹³⁴. De même, le mal conduisant au néant absolu a une dimension privée dans « Since 1939 » : il s'agit du suicide, très présent tout au long de *Day by Day*. L'autodestruction est peut-être d'ailleurs sous-entendue ici, à travers l'évocation de la « lourdeur morale ». Celle-ci se développe dans l'espace laissé vacant par la violence eschatologique et, par ses accents baudelairiens, elle semble désigner le mal-être menant au néant représenté par le tiret. L'association du diable avec Auden dans la strophe précédente a amorcé l'expression du mal-être tout en affirmant la permanence du mal comme un legs de l'écrivain : « We still live/with the devil of his derelictions »¹³⁵. Il y a donc négation de toute transcendance mais subsistance malgré tout de l'expérience du mal. L'utilisation de la minuscule pour citer le diable s'oppose à l'emploi de la majuscule dans l'extrait cité précédemment : si l'idée du mal est devenue une fiction, en revanche le mal au quotidien, en tant qu'expérience individuelle, est toujours présent.

Le texte poétique présente de façon récurrente la folie comme l'union du bien et du mal, du paradis et de l'enfer. Par exemple, le locuteur interné de « Visitors » décrit la juxtaposition de symptômes dépressifs et maniaques :

Why has my talkative
teasing tongue stopped talking?
My detachment must be paid for,
tomorrow will be worse than today,
heaven and hell will be the same—
to wait in foreboding
without the nourishment of drama¹³⁶ ...

L'aphasie typique de la dépression succède à la logorrhée verbale typique de l'accès maniaque, comme l'enfer succède au paradis dans le texte. La dimension religieuse de l'euphorie maniaque est soulignée par Jamison : « Hypomania and mania often generate ideas and associations, propel contact with life and other people, induce frenzied energies and enthusiasms, and cast an ecstatic, rather cosmic hue over life »¹³⁷. Après l'épisode maniaque paradisiaque, la dépression est enfer douloureux. L'union du paradis et de l'enfer

¹³⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 69.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 740.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 822.

¹³⁷ K. R. Jamison, *Touched with fire, op. cit.*, p. 118.

ressemble à une métaphore de l'état mixte : « Kraepelin, in his 1921 classic textbook about manic-depressive illness, described mixed states, in which depressive and manic symptoms coexist »¹³⁸.

Dans les poèmes de Sexton comme dans ceux de Lowell, la confession de la folie met en scène une confusion du paradis et de l'enfer. A l'instar de Lowell, mais sur un mode grotesque, Sexton propose l'évocation d'un Christ guerrier. C'est le sujet du poème intitulé « Mary's Song »¹³⁹. La locutrice y figure une Vierge Marie monstrueuse et prophétique prétendant qu'elle va enfanter non pas un mais vingt Christ. Ce basculement dans le fantastique suggérant une folie hallucinatoire transforme le Christ porteur d'un message de paix en une armée de Christ destinés à se sacrifier : « they will go forth into suffering »¹⁴⁰. Ces-derniers sont toutefois inquiétants en raison de leurs caractéristiques lucifériennes :

There are twenty people in my belly,
there is a magnitude of wings,
there are forty eyes shooting like arrows,
and they will all be born¹⁴¹.

Le ton prophétique est porté par l'anaphore et par la proposition finale commençant par « and », imitant le style biblique ainsi que le fait Lowell dans le dernier vers de « Our Lady of Walsingham » consacrés à la Vierge¹⁴². Dans le texte de Sexton, l'effet de nombre est souligné par le parallélisme syntaxique à l'intérieur des vers. Le texte évoque alors l'armée de Satan décrite par Milton plutôt qu'un message de salut¹⁴³. Il rappelle aussi l'armée de rats dévorant le Christ dans « In the Deep Museum »¹⁴⁴. Ce poème de *All My Pretty Ones* contribue d'ailleurs à l'expression d'une confusion entre enfer et paradis. Au lieu de s'élever vers les cieux, le Christ sombre dans l'enfer. De même, dans un poème de *The Death Notebooks* intitulé « The Fury of Jewels and Coal », le rayonnement du Christ ne trouve pas son origine dans les cieux. L'image est celle du Christ extrait des entrailles de la terre tel une

¹³⁸ K. R. Jamison, *Touched with fire*, op. cit., p. 36.

¹³⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 381-382.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 382.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 382.

¹⁴² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 17.

¹⁴³ Voir par exemple J. Milton, *Paradise Lost*, Livre I, vers 344-345, op. cit., p. 122 : « So numberless were those bad Angels seen/Hovering on wing under the cope of Hell ».

¹⁴⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 64-65.

gemme, d'où la proximité du prophète avec l'enfer. Au regard du titre et du syncrétisme religieux façonné par Sexton, le lecteur peut alors se demander si le Christ est furieux ou bienveillant¹⁴⁵.

Poussant la confusion à l'excès, le poème de *45, Mercy Street* intitulé « The Passion of the Mad Rabbit » est une réécriture blasphématoire de la passion du Christ¹⁴⁶. Pour prendre tout son relief, ce texte laissé de côté par Sexton doit être comparé avec « Protestant Easter », paru dans *Live or Die*¹⁴⁷. En effet, les poèmes forment un diptyque montrant la face claire et la face obscure d'un même « je » : une locutrice enfant et une locutrice folle, l'une associée au paradis et l'autre à l'enfer. Les points de départ de l'allégorie délirante de « The Passion of the Mad Rabbit » sont dans « Protestant Easter » et, mis en perspective, les deux poèmes illustrent la parenté entre le paradis et l'enfer chez Sexton. Partant de l'image du lapin pascal, « The Passion of the Mad Rabbit » représente une locutrice schizophrène persuadée d'être possédée par un lapin fou qui est un avatar du Christ. La prise de possession du corps de la locutrice par le lapin fou est décrite dans les mêmes termes que ceux employés par les récits du dix-septième siècle pour relater les épisodes de possession par le diable :

[...] a fool walked straight into me.
 He was named Mr.Rabbit. My own voice spoke to people,
 anyone, friends, strangers on the street, saying,
 "I am Mr.Rabbit." The flesh itself had become mad¹⁴⁸

Il y a conjonction de l'expression de la folie et de celle de la possession par le diable. Comme dans les sermons puritains cités par Reis¹⁴⁹ ou le compte-rendu des procès de Salem¹⁵⁰, le corps de la femme est le point faible par lequel s'introduit le démon. De même, dans le poème, la possession est d'abord charnelle mais elle est également intellectuelle grâce au dédoublement de la personnalité. Le discours de la locutrice parodie alors celui du prophète

¹⁴⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 367.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 538-539.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 128-131.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 538.

¹⁴⁹ Voir le chapitre intitulé « The devil, the body, and the feminine soul » dans E. Reis, *Damned Women : Sinners and Witches in Puritan New England, op. cit.*, p. 93- 120.

¹⁵⁰ Lors des procès de Salem, on recherche des « marques » sur le corps des sorcières. Voir <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem>, page consultée le 15 juin 2011.

clamant au monde son identité, à moins qu'il ne mime celui d'un malade se prenant pour le Christ lors d'une crise délirante, tel Lowell en 1949 :

I ran about the streets of Bloomington Indiana crying out against devils and homosexuals. I believed I could stop cars and paralyse their forces by merely standing in the middle of the highway with my arms outspread[...]. I suspected I was a reincarnation of the Holy Ghost, and had become homicidally hallucinated ¹⁵¹.

Crucifiée puis détachée de sa croix le troisième jour, la locutrice est finalement brûlée, comme il se doit pour le personnage maléfique qu'elle est à ses yeux. Sur le bûcher, elle chante des « Hallelujah » et, dans une dernière subversion, réalise une ascension remplaçant le royaume de Dieu par celui de la folie :

In place of the Lord,
I whispered,
a fool has risen¹⁵².

Le poème peut donc s'envisager comme une parodie grotesque de confession, avec une conversion à l'envers marquée par la rencontre avec le diable plutôt qu'avec Dieu. Il s'agit d'un négatif d'autobiographie spirituelle, la locutrice livrant un parcours qui ne reflète pas la vie d'un saint mais celle d'un fou. Cette parodie de confession recèle une parodie d'accès à la vérité de Dieu, confirmant l'enfermement dans la vérité de la folie.

2-Le discours religieux comme fiction de soi.

Privée de l'accès à la vérité de Dieu, la confession religieuse ne peut être que fiction de soi car elle est pure forme. Dans « Jean Stafford, a Letter », Lowell réduit la confession catholique à des discours et des rituels vides de sens profond, expression de l'artifice ou du désir plus que de la volonté religieuse :

Our days of the great books, scraping and Roman mass—

¹⁵¹ Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 2228.

¹⁵² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 539.

your confessions had such a vocabulary
 you were congratulated by the priests—
 I pretended my impatience was concision¹⁵³.

La tonalité dominante n'est pas celle de l'abaissement contrit devant Dieu. Le texte dénonce plutôt l'utilisation de la confession comme faire-valoir trompeur et artificiel, ainsi que le trahissent les verbes « congratulated » et « pretended ». La confession réalise la victoire de la fiction de soi, loin de la rédemption souhaitée dans le vers incantatoire : « [...] and the world shall come to Walsingham »¹⁵⁴.

De même, à la fin de « Our Afterlife II », la liturgie chrétienne est envahie par l'état dépressif du locuteur :

In a church,
 The Psalmist's glass mosaic Shepherd
 and bright green pastures
 seem to wait
 with the modish faithlessness
 and erotic daydream
 of art nouveau for our funeral¹⁵⁵.

L'église n'est plus qu'une coquille vide de foi. Le vitrail est assemblage de couleurs. Il n'est plus l'œuvre médiévale inspirée par la foi mais s'apparente à l'œuvre moderne d'un courant artistique au sein duquel la réflexion sur le décor importe par-dessus tout. Cette vacuité est celle du texte religieux lui-même, dont les vitraux prétendent pourtant véhiculer le sens. Il y a un retournement du message de réconfort du Psaume 23 en angoisse de mort¹⁵⁶. Ainsi, « Jean Stafford, a Letter » et « Our Afterlife II » montrent la religion vaincue par la folie. Le premier poème affirme la victoire de l'accès maniaque avec l'occurrence de « impatience ». Le deuxième voit la dépression s'imposer. Dans les deux cas, sacrement et liturgie sont réduits à de pures formes.

¹⁵³ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 739.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 733.

¹⁵⁶ Le Psaume 23, « The Lord is my Shepherd », est utilisé dans la liturgie des obsèques en raison de son message de réconfort.

Pareille dichotomie entre la forme séduisante de la confession et son fond religieux auquel il est difficile de croire est une préoccupation récurrente de Sexton. Elle s'exprime de façon notable aux deux extrémités de l'oeuvre, initialement dans « With Mercy for the Greedy » et de façon ultime dans « Is It True? »¹⁵⁷. Publié dans *All My Pretty Ones*, « With Mercy for the Greedy » a pour thème l'incapacité de la locutrice à se plier au sacrement de la confession auquel une correspondante, Ruth, lui conseille d'adhérer pour soulager sa souffrance. Afin de l'encourager, Ruth a joint une petite croix en bois que la locutrice porte autour du cou. La locutrice développe une relation sensuelle à l'objet, décrivant sur plusieurs strophes le crucifix et les sensations occasionnées par le contact de l'objet avec son propre corps. Mais le contact physique n'est pas sublimé par un contact spirituel :

I detest my sins and I try to believe
in the Cross. I touch its tender hips, its dark jawed face,
its solid neck, its brown sleep.

True. There is
a beautiful Jesus.

[...]

But I can't. Need is not quite belief¹⁵⁸.

L'incapacité à croire ruine tout éventuel « rendez-vous avec le Sacrement de la Confession », tel qu'évoqué dans l'épigraphe¹⁵⁹.

Bien que l'oeuvre manifeste une quête mystique ayant pour but d'aider à surmonter les souffrances de la folie coupable pécheresse, « Is It True ? » réaffirme dans l'ultime recueil l'impasse que constitue la confession religieuse. Cette fois, le « je » a franchi une étape : ainsi que lui enjoignait de le faire Ruth, la locutrice se trouve en présence d'un prêtre et le poème donne à entendre une confession. La situation et le titre sont deux échos de « With Mercy for the Greedy ». Mais ici, la locutrice rejette la confession sur des bases dialectiques et non plus affectives. A l'affirmation selon laquelle « Need is not quite belief » répond ici une argumentation mettant en lumière le conflit herméneutique opposant le prêtre à la

¹⁵⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 62-63 et pp. 446-454.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

locutrice malade. Ce conflit est enraciné dans une différence d'interprétation du dénigrement de soi. Alors que la confession signifie pour le prêtre une étape vers un dépassement positif, elle signifie surtout pour la locutrice sa déchéance absolue. La déchéance a une dimension transitoire positive pour le prêtre alors qu'elle est l'expression d'une permanence mortelle pour la locutrice folle :

When I tell the priest I am full
of bowel movement, right into the fingers,
he shrugs. To him shit is good.
To me, to my mother, it was poison
and the poison was all of me
in the nose, in the ears, in the lungs.
That's why language fails¹⁶⁰.

Comme dans « Jean Stafford, a Letter », la capacité du langage à exprimer la vérité par la confession est contaminée par la folie et la déchéance. La confession ne peut mener à aucune rédemption. Elle est donc une impasse. Dès lors, la confession est fiction. Elle s'effectue au paradis et sa validité comme accès à une vérité transcendante libératrice s'exprime sur le mode hypothétique. La confession censée l'éradiquer est doublement fictive. D'une part, elle se situe dans le futur de l'au-delà. D'autre part, elle est sujette à une interrogation réitérée, elle-même récurrente dans le poème dont elle est le titre :

I will lay open my soul
and hear an answer.
Hello. Hello. It will call back,
"Here's a butter knife," it will say.
"So scrape off your hunger and the mud."
But is it true?
Is it true¹⁶¹?

La folie est représentée par les deux principaux symboles de sa puissance et de sa culpabilité dans l'œuvre : la faim et la saleté¹⁶². En filigrane, la confession fictive du poème de Sexton

¹⁶⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 453.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 451.

reprend pour la dévier la rhétorique puritaine de la conversion comme purification de l'âme sale, telle qu'on la trouve au sein des autobiographies spirituelles étudiées par Bercovitch. Dans ces ouvrages, la rhétorique de la saleté fait partie d'une symbolique du miroir : l'individu doit se débarrasser de sa saleté spirituelle afin d'être capable de refléter la pureté divine, tel un miroir réfléchissant les rayons du soleil¹⁶³. A l'intérieur de « *Is it True ?* », la confession fictive de la locutrice est précédée d'une exaltation de la brillance. Celle-ci ressemble à l'or du dôme du Capitole qu'elle retrouvera au paradis, où elle imagine aussi une cloche de bronze renvoyant la lumière. L'accumulation d'objets réfléchissant la lumière divine contraste avec l'âme de la locutrice se projetant au paradis. En fait, le poème procède à une double distanciation. D'une part, la confession est fictive. A travers elle, la locutrice reproduit l'acte velléitaire de « *With Mercy for the Greedy* », cette fois par le langage : imaginer une confession future renouvelle l'effort de communion avec Dieu symbolisé par le port du crucifix à son cou. D'autre part, la confession fictive est elle-même remise en cause par le questionnement récurrent sur la capacité de la confession à permettre l'accès à une « réponse », au-delà de la folie suicidaire.

Comme dans « *Is It True ?* », les poèmes de Lowell et de Sexton qui invalident le processus de confession religieuse ont une dimension métapoétique : « *Our Afterlife II* » renferme une réflexion sur l'art qui ne peut manquer d'inclure la littérature ; « *Jean Stafford, a Letter* » et « *Is It True ?* » interrogent la relation entre la vérité et le langage dont dépend la confession. Dans une certaine mesure, la poésie de Lowell est semblable à l'église de « *Our Afterlife II* » et aux confessions de « *Jean Stafford, a Letter* » : elle emprunte des caractéristiques formelles de la confession mais sans assumer le caractère performatif de la confession religieuse. De même, la poésie de Sexton s'apparente à la confession fictive de « *Is It True ?* » : elle s'appuie sur la forme de la confession religieuse sans s'en remettre à une union pleine et rédemptrice avec Dieu susceptible de racheter la folie coupable.

La référence aux psaumes illustre l'utilisation du religieux comme objet poétique plutôt que comme projet ontologique. Dans les vers de « *Our Afterlife II* » inspirés par le psaume 23, les vitraux focalisent la rencontre de la religion et de l'art. La référence à un texte des Psaumes n'est pas anodine car Lowell connaît très bien ce corpus qu'il a étudié

¹⁶² Concernant la faim, voir par exemple « *Flee on Your Donkey* » dans A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 97-105. A propos de la saleté, voir *infra* Partie II Chapitre 3.

¹⁶³ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self, op. cit.*, pp. 14-15.

avec minutie¹⁶⁴. En effet, le poète entame en 1966 un cours sur la Bible à Harvard. Il s'agit d'un cours de littérature portant sur la forme: « I used neither scholarship, nor religion, but assumed that the value of the texts should be as self-evident as Proust or Shakespeare »¹⁶⁵. Parmi les textes religieux, il choisit ceux qu'il distingue comme étant des textes poétiques, en particulier les psaumes. « I began with the poetry : Deborah's Song, then David's lament, then the psalms »¹⁶⁶. Dans la lettre qu'il adresse à Anne Fremantle, il s'attarde particulièrement sur les psaumes en tant qu'objets d'étude formelle :

I began with the poetry [...] asking which were the worst psalms, which the best ; do they begin and end etc. does the language fall into stereotype ; are ones less imaginatively inspired than the bad ones. How do the poems of the Bible compare with English religious poems ? Are they religious¹⁶⁷?

Plus loin, Lowell montre que son intérêt pour le texte religieux ne découle pas d'une recherche de la vérité. Revenu de sa période catholique, il réhabilite le Dieu de l'Ancien Testament comme plus proche de la vérité : « Oh about the old God, I agree with you. If you try to make him good, you can't. He's a war-god, often a criminal tyrant. Still, He's still close to the nature of things, ergo profound, also more real than God usually is in writing »¹⁶⁸. Ces lignes de Lowell contiennent deux implications. Tout d'abord, ce Dieu éloigné du bien ne saurait être rédempteur. Ensuite, le texte religieux intéresse le poète comme reflet de la vie plus que comme chemin vers la vérité.

Les psaumes exercent aussi un attrait particulier sur Sexton. Dans *The Death Notebooks*, « O Ye Tongues » est une application extrême de la prise en compte de leur intérêt formel¹⁶⁹. Initialement, Sexton imite même la typographie biblique, ainsi que le montre la consultation des archives¹⁷⁰. Dans ce long poème composés de dix sections, de « First Psalm » à « Tenth Psalm », Sexton reprend la rhétorique biblique en la détournant

¹⁶⁴ Un psaume, le Miserere (Psaume 5), est traditionnellement cité dans la liturgie comme aide à la repentance ou à la confession.

¹⁶⁵ R. Lowell, lettre à Anne Fremantle du 9 août 1968, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 505.

¹⁶⁶ R. Lowell, lettre à Anne Fremantle du 9 août 1968, *ibid.*, p. 504.

¹⁶⁷ R. Lowell, lettre à Anne Fremantle du 9 août 1968, *ibid.*, p. 504.

¹⁶⁸ R. Lowell, lettre à Anne Fremantle du 9 août 1968, *ibid.*, p. 505.

¹⁶⁹ A. Sexton, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 396-413 .

¹⁷⁰ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 5. Voir en annexe la reproduction d'un tapuscrit. Pour une analyse de l'hypertextualité de « O Ye Tongues », voir *supra* Partie III Chapitre 2.

pour exprimer avec une violence désespérée la confession de la folie coupable. Dans le deuxième « psaume » ainsi constitué, la locutrice prisonnière de la folie excrémentielle s'en remet à Dieu pour protéger la folie, non pour surmonter cette-dernière. L'union avec Dieu ne peut être elle-même que destructrice, ce que confirment les deux derniers vers de « Second Psalm » : «For she prays that she will not cringe at the death hole./ For I pray that God will digest me »¹⁷¹. La digestion marque le retour de l'excrémental. La circularité de l'enfermement dans la folie néfaste est renforcée par l'ultime retour du « For » anaphorique emprunté à la liturgie. Finalement, « O Ye Tongues » illustre le caractère illusoire de la confession en tant que forme permettant de dépasser la vérité de la folie.

Primauté du testimonial.

Les poèmes témoignent de la folie comme péché sans envisager réellement un dépassement qui serait rémission de la maladie coupable. Ainsi, la confession de la folie ne s'apparente pas à une confession augustinienne aboutie car il n'y a pas d'affirmation assurée et radieuse d'une vérité divine située au-delà de la folie. Engagée sur le chemin du « changement de régime de vérité », l'écriture reste témoignage car elle n'atteint pas le point de conversion de la confession.

L'œuvre de Lowell s'arrête à l'expression de la pénitence. Les poèmes montrent peu d'espoir de dépasser la folie en raison du peu de confiance dans le pouvoir de la volonté. Contrairement à saint Augustin qui prétend proposer une élévation hors du manichéisme, les locuteurs lowelliens sortent des conflits puritains en niant toute transcendance. Chez Sexton coexistent tout au long de l'œuvre la volonté de surmonter la folie grâce à Dieu et la reconnaissance de l'impuissance du libre arbitre miné par la folie. A l'inverse de Lowell, Sexton continue jusqu'à la fin de sa vie d'essayer à croire. De fait, elle implique encore les locutrices des derniers poèmes dans des quêtes existentielles marquées par le mysticisme. C'est le sens du titre de *The Awful Rowing Towards God*, version poétique du mythe de Sisyphe. Pourtant, la conversion religieuse est réduite à une fiction de soi aussi bien chez

¹⁷¹ A. Sexton, *Collected Poems*, op. cit., p. 399.

Sexton que chez Lowell. L'équivalence entre enfer et paradis, présente dans les deux œuvres, risque alors d'avoir des conséquences tragiques pour le « je ». Poussée à son ultime conclusion, la négation du « changement de régime de vérité » offert par la confession laisse le champ libre à la folie suicidaire.

III

La Fragilité du « Je » Testimonial

Sous la menace de la confession et de la fiction.

Que ce soit dans leur rapport à l'autobiographique ou dans leur représentation de la culpabilité, les œuvres de Lowell et de Sexton tendent toutes deux vers la confession. Cela est surtout vrai concernant l'œuvre de Sexton, Lowell manifestant plus de réticences. Cependant, les textes expriment à chaque fois l'échec de la démarche confessionnelle au profit du témoignage sur soi. Le « je » testimonial semble exister comme un « je » par défaut, contrairement au « je » confessionnel qui se situe dans l'action positive :

L'action véritable ne peut surgir que du moi originaire, dans la clarté et l'unité, du « cœur transparent ». D'un cœur dispersé naît sa caricature : l'inquiétude. « Mon cœur est inquiet. » Mais avant le repos définitif, il y a l'action, qui est l'inquiétude transformée, l'inquiétude convertie. Qui par conséquent transcende¹.

De ce point de vue, le constat de l'impossibilité de « transcender » la folie coupable entérine le « je » testimonial comme expression de l'« inquiétude » non « convertie », le « je » de la confession étant celui de l'action. La fragilité du « je » se trouve alors exposée. En effet, en mettant en évidence la faillite de la volonté, la recherche par les locuteurs fous d'une vérité mystique permettant de dépasser la folie coupable risque de constituer pour le « je » une terrible confrontation avec la puissance de la folie. De fait, l'auto-flagellation dans l'expression de la folie coupable procède à une mise à mort symbolique et répétée du « je ». En ce sens, les œuvres de Lowell et de Sexton partagent la définition par Zambrano de la confession littéraire comme « fuite totale de soi-même, véritable suicide qui veut effacer l'ignominie de la naissance »². Mais pour Zambrano, il s'agit d'« éviter l'humiliation de la mort et éviter l'injustice »³. Dans la confession, la mort du sujet permet sa renaissance :

[Que] la vie, en découvrant quelque chose au-delà d'elle-même, trouve à la fin sa figure, et cesse d'être cauchemar. Et ainsi le fait qu'une vérité soit assimilée par la vie doit se

¹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 38.

réaliser à travers une conversion qui lui permette d'accepter sa naissance, de ne pas éprouver d'épouvante face à la mort et de demeurer au milieu de l'injustice⁴.

Au contraire, le témoignage sur soi ne permet pas d'assurer cette renaissance. Avec un « je » affaibli, peut-on même encore envisager un témoignage sur soi ? Le seul témoignage possible n'est-il pas celui qui envisage la disparition du « je » ? Les deux œuvres mettent en lumière ce risque d'une mort du « je ».

Dans les poèmes de Lowell et de Sexton, la mise à mort symbolique du « je » se double de l'évocation de sa disparition physique : le suicide hante les deux œuvres. Est-il échec de la renaissance et donc de la confession ? Le suicide manifesterait alors la fragilité du texte poétique incapable de dépasser sa nature de témoignage. Mais le suicide n'est-il pas plutôt cette vérité recherchée par la confession ? Les œuvres semblent tenir des discours contradictoires. Si la pulsion suicidaire est au cœur d'une confession du péché, l'écriture développe aussi des stratégies pour dire que la tentation suicidaire ne saurait être que fiction de soi. Le rapport du « je » au suicide semble donc révéler l'instabilité propre au témoignage, oscillant entre vérité et fiction de soi.

Si elle est avérée, la reconnaissance de l'impossibilité de transcender la vie par la recherche de la vérité ramène le « je » à ses insuffisances en le cantonnant au témoignage. Dans quelle mesure le témoignage sur soi rompt-il le lien avec le « je » autobiographique ? Certains poèmes désignent la dimension autobiographique de leurs locuteurs alors même qu'ils manipulent le lyrisme pour transformer le « je » en fiction. Mais d'autres poèmes procèdent inversement : abandonnant délibérément le lyrisme autobiographique, ils introduisent pourtant l'autobiographique dans un « je » défini comme distinct de l'auteur. Le témoignage émerge à partir de fictions investies d'une dimension autobiographique. Outre la remise en cause de l'identité entre auteur et locuteur dans certains poèmes lyriques, les œuvres procèdent parfois aussi à l'oblitération du « je ». Face à la faillite du « je », peut-on envisager un témoignage sur soi situé à l'opposé de la confession, ne passant pas par le lyrisme ?

Finalement, la fragilité du « je » testimonial apparaît dans la réception du témoignage sur soi à la fois par les auteurs et par les lecteurs. Le témoignage sur soi acte la « dispersion » du « je » contre laquelle lutte la confession :

⁴ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, op. cit., p. 38.

Mais se manifeste aussi dans la Confession le caractère fragmentaire de toute une vie, le fait que tout homme se perçoive lui-même comme un morceau incomplet, rien de plus qu'une ébauche ; un morceau de soi-même, un fragment. Et en sortant, il cherche à ouvrir les limites, à les transporter et à trouver, au-delà d'elles-mêmes, son unité achevée⁵.

Hors de la confession, la confrontation avec la nature fragmentaire du témoignage sur soi peut se révéler difficile pour les auteurs écartelés entre acceptation du fragmentaire testimonial et tentatives pour le dépasser. Par ailleurs, la nature hybride du témoignage, à la fois dévoilement de soi et fiction de soi, ne menace-t-elle pas la relation avec les lecteurs ? Enfin, jusqu'où la confusion de la fiction de soi et de l'autobiographique dans le témoignage sur soi des poèmes est-elle acceptable pour les auteurs ? La réception du témoignage sur soi par les lecteurs est-elle sans danger pour celui ou celle qui expose des « morceaux de lui-même » ? Derrida souligne que tout témoignage accuse ou innocente. Dans le cas d'un témoignage écrit, le lecteur devient donc le juge. L'auteur peut-il sortir indemne du jugement des lecteurs ?

⁵ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 39.

Chapitre 1 : le témoignage suicidaire.

On retrouve une expression de l'état suicidaire chez de nombreux poètes contemporains et parfois amis de Lowell et Sexton, tels John Berryman, Sylvia Plath ou Theodore Roethke. Pour beaucoup d'entre eux, la confession de la folie dans sa dimension suicidaire a une dimension autobiographique. Ils font partie de ceux que Zambrano appellent les « hommes souterrains », dont les poètes maudits sont un exemple. Ils risquent de mourir asphyxiés par leur excessive « croyance dans le moi » s'ils ne lui trouvent pas d'« ouverture intime ». La confession littéraire apparaît alors comme une alternative existentielle au suicide :

Le manque d'espace, d'ouverture où se mouvoir et se reposer, c'est ainsi que se représente pour nous la véritable condition de vie de ce type d'homme opprimé par la dot terrible de son moi original et originaire. Des suicides en arrivent à se produire par désir d'exister¹...

Chez Lowell et Sexton, le « je » semble répondre à cette définition de l'humain victime de lui-même. Les œuvres des deux poètes ont en commun la présence d'images cauchemardesques exprimant la pression des pensées morbides et des pulsions suicidaires, trahissant l'angoisse démesurée des locuteurs comme dans « The Hex » – « a ribbon turns to a noose »²– ou dans « The Severed Head » :

I nursed my last clear breath of oxygen,
there, waiting for the chandelier to fall,
tentacles clawing for my jugular³.

Les locuteurs deviennent victimes de leur environnement qui se métamorphose en instrument de mort, ici par étouffement. Ils semblent ainsi projeter dans l'espace cette « asphyxie » intérieure décrite par Zambrano⁴ et à laquelle la confession permet de

¹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 97.

² A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 312.

³ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 362.

⁴ Voir *infra* Introduction.

remédier. Mais cet insupportable « désir d'exister » manifesté par les suicidaires les mène-t-il nécessairement vers le lyrisme ? Le suicide n'est-il pas plutôt ce qu'il convient de dissimuler en raison de la culpabilité qui y serait attachée ? Le témoignage sur l'expérience suicidaire sous forme d'aveu est-il justifié ou n'est-il pas lui-même fiction de soi ?

A-Différences dans la représentation de l'aveu.

La représentation du suicide coupable dans les œuvres est conforme à une théologie chrétienne ancienne. D'une part, la théologie catholique condamne le suicide avec saint Augustin :

No early or religious sanctions were attached to the suicides recorded in the Old Testament or to the only one, that of Judas Iscariot, described in the New (attitudes toward suicide hardened during the early years of Christianity[...].The Catholic Church from its earliest days opposed suicide and, during the sixth and seventh centuries, codified its opposition by excommunicating and denying funeral rites to those who died by their own hand. Suicide was never justifiable, wrote St. Augustine in an authoritative argument for the Church, because it violated the sixth commandment of God, "Thou shalt not kill."⁵.

D'autre part, les puritains voient dans le suicide un acte démoniaque : « The Puritan religious leaders deemed it abhorrent, despicable, and "an individual submission to Satan "[...] The Massachusetts Puritans and other early American colonists generally treated those who killed themselves not only as sinners but also as criminals »⁶. Le point de vue légal confirme pendant longtemps ces condamnations en criminalisant le suicide, aux Etats-Unis comme en Europe. Par exemple, Foucault mentionne l'aveu du péché et du crime auxquels le suicide est associé. Ainsi, une ordonnance de 1670 précise que le suicide est « crime de lèse-majesté divine ou humaine »⁷. Cependant, à partir du dix-septième siècle, le suicide cesse peu à peu d'être un crime. Se fondant sur des études menées à partir des verdicts délivrés en

⁵ K. R. Jamison, *Night Falls Fast*, New York, Ransom House, 1999, p. 14. Le suicide n'est pas débattu dans *Les Confessions*. En revanche, il est évoqué dans *La Cité de Dieu*.

⁶ K. R. Jamison, *Night Falls Fast*, *op. cit.*, p. 17.

⁷ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, *op. cit.*, p. 129.

Angleterre et aux Etats-Unis, Jamison indique que fin dix-septième pour l'Angleterre et fin dix-huitième pour les Etats-Unis, le suicide est majoritairement considéré comme un acte de folie plutôt que comme un crime⁸. Foucault a l'occasion de souligner le chemin faisant progressivement passer le suicide du péché à la psychologie. La pratique excuse le suicide au nom de la folie qui l'engendre. Reste une faute morale, mais qui n'est plus un péché :

En elle-même, la tentative de suicide indique un désordre de l'âme, qu'il faut réduire par la contrainte. On ne condamne plus ceux qui ont cherché à se suicider, on les enferme, et on leur impose un régime qui est à la fois une punition et un moyen de prévenir toute nouvelle tentative.[...] le sacrilège du suicide se trouve annexé au domaine neutre de la déraison. Le système de répression par lequel on le sanctionne le dégage de toute signification profanatrice, et, le définissant comme conduite morale, il l'amènera progressivement dans les limites d'une psychologie⁹.

Par ailleurs, il convient de remarquer que dès le sixième siècle, l'Eglise introduit une casuistique envisageant une distinction entre le suicide provoqué par la folie et le suicide coupable dicté par la volonté. En outre, les textes de Mather sur les procès en sorcellerie, datés de 1689, et les analyses de Reis citées plus haut, montrent que les puritains américains de ces époques prennent déjà en compte la folie et non exclusivement Satan dans l'explication des bizarreries du comportement et du suicide. Malgré cela, les œuvres de Lowell et Sexton relient le suicide au péché et la pulsion suicidaire est au cœur d'un discours relevant de la confession de ce péché.

1-La thématization de l'aveu suicidaire chez Sexton.

Le suicide occupe une place importante dès les premiers recueils de Sexton puis dans toute son œuvre. Il est évoqué littéralement comme l'indiquent certains titres : « Wanting to Die », « Suicide Note »¹⁰. Dans « The Addict », la locutrice joue sur l'ambiguïté du lexique de

⁸ Voir K. R. Jamison, *Night Falls Fast*, op. cit., pp. 17-18.

⁹ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., pp. 129-130.

¹⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 142 et p. 156.

la médication pour signifier sa dépendance aux « cachets »¹¹. Ainsi y voit-elle un instrument de mort plutôt que de guérison :

Yes
I try
to kill myself in small amounts,
an innocuous occupation.
Actually I'm hung up on it¹².

Le prosaïsme des trois premiers vers assène le poids de la volonté suicidaire qui est soulignée par la prosodie. A l'opposé de cette littéralité, le suicide donne lieu à un traitement métaphorique élaboré dans l'allégorie de « The Death Baby ». Dans ce poème en plusieurs parties, la locutrice berce son « bébé de mort » dans un rapport maternel et sensuel : « His smell is our smell »¹³. Puis vient le jour du bercement final :

Hand me the death baby
and there will be
that final rocking¹⁴.

En fait, ainsi que le souligne Middlebrook, le suicide peut être considéré comme le véritable fil rouge de l'oeuvre : « an account of a woman cursed with a desire to die »¹⁵.

Le thème est récurrent tout au long de l'oeuvre et s'invite aussi dans les poèmes dont il n'est pas nommément le sujet. Au final, la pulsion suicidaire semble consubstantielle des locutrices. C'est ce qu'exprime la métaphore de la faim : « O my hunger ! My hunger ! »¹⁶. Mais contrairement à la faim, la tentative de suicide est une pratique coupable à laquelle se livre la locutrice folle : « a perjury of the soul »¹⁷. Dans « Suicide Note », le « je » assimile la pulsion suicidaire à un retournement de la foi : « Once upon a time/my hunger was for Jesus »¹⁸. En fait, le suicide relève de la magie noire et de ses rites. Selon une perversion

¹¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 165.

¹² *Ibid.*, p. 166.

¹³ *Ibid.*, p. 358.

¹⁴ *Ibid.*, p. 359.

¹⁵ D. W. Middlebrook, « Poet of Weird Abundance », *Critical Essays on Anne Sexton*, dir. Linda Wagner-Martin, Boston, Hall, 1989, p. 73.

¹⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 157.

¹⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

maligne, il est même favorisé par la médicalisation de la folie, ce qui est développé dans « The Addict ». Evoquant l'absorption du traitement, la locutrice souligne sa dimension suicidaire infernale de façon récurrente : « I promised to die ! » ; « Stubborn as hell, they won't let go », « I plant bombs inside/of myself », « I try to kill myself in small amounts »¹⁹. Finalement, elle définit le suicide comme acte de magie noire :

Eating my eight loaves in a row
and in a certain order as in
the laying on of hands
or the black sacrament²⁰.

La prise régulière de cachets est addictive, comme la tentative de suicide telle qu'elle est décrite précédemment dans le recueil : « a drug so sweet/that even children would look on and smile »²¹. La prise de médicaments étant associée aux sacrements, elle devient l'allégorie d'une ritualisation du suicide : « It's a ceremony/[...]/Then I lie on my altar/elevated by the eight chemical kisses »²². Mais il ne peut s'agir que d'un rite maléfique. En effet, la pulsion suicidaire émane de l'enfer, comme l'expriment ces vers saturés par « hell » dans le poème suivant immédiatement « The Addict » : « it has a hell of a lot/to do with hell »²³. Ce dernier poème de *Live or Die* s'intitule « Live » et envisage le dépassement du suicide, « the black sacrament », dans les termes de la rhétorique puritaine de l'opposition entre l'âme lumineuse et l'âme sale. La mort est associée au début du poème avec la boue : « mud like a ritual »²⁴. La métaphore de la magie noire est plus loin développée :

Here,
all along,
thinking I was a killer,
anointing myself daily

¹⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 165-166.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

²¹ *Ibid.*, p. 143.

²² *Ibid.*, p. 166.

²³ *Ibid.*, p. 167.

²⁴ *Ibid.*, p. 167.

with my little poisons²⁵.

Mais la locutrice trouve en elle une force de vie :

Today life opened inside me like an egg
and there inside
after considerable digging
I found the answer.
What a bargain!
There was the sun,
[...]
I'd known she was a purifier
But I hadn't thought
she was solid,
hadn't known she was an answer.
God! It's a dream²⁶,

Lorsque la locutrice s'exclame : « God ! », c'est un clin d'œil ironique aux révélations narrées dans les récits de conversions religieuses. Finalement, le « je » affirme sa volonté de choisir la vie lumineuse et de s'éloigner du rite occulte du suicide :

So I won't hang around in my hospital shift,
repeating The Black Mass and all of it²⁷.

Avec « Live », l'effort de mise à distance des pulsions suicidaires est le thème d'un poème assez long, dont la position finale au sein du recueil met en relief le propos. C'est aussi le sens du titre du recueil. Le poème semble approcher la conversion religieuse en réalisant un dépassement lumineux des pulsions suicidaires. Ailleurs, la pulsion suicidaire comme expression du caractère maléfique de la locutrice doit littéralement être exorcisée, en particulier par le rite de la confession. Tel est le cas dans un poème publié de façon posthume : « Leaves That Talk ».

L'expression d'un appel au suicide émanant de l'environnement est très présente chez Sexton, en particulier dans l'évocation du feuillage. Dans « Leaves That Talk », un

²⁵ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 169.

²⁶ *Ibid.*, p. 168.

²⁷ *Ibid.*, p. 170.

poème de 45, *Mercy Street*, la locutrice est victime d'hallucinations auditives et le feuillage se transforme en un chœur tragique qui l'invite à mourir :

Yes.
 It's May 20th and the leaves,
 green, green, wearing their masks
 and speaking, calling out their Sapphic loves,
 are here—here—here—here—
 calling out their death wish:
 "Anne, Anne, come to us."
 [...]
 I belong lying down under them²⁸,

La locutrice se trouve chez elle. Elle croit que les feuilles des arbres et les colombes qu'ils abritent l'appellent pour l'inviter à se tuer. Ainsi prend forme un environnement habité par le malin tentateur, ainsi que le suggère l'emploi de « beguile »²⁹. L'affirmation thématifiée puis l'effet de réel produit par la datation insistent sur l'ancrage du discours dans la réalité, comme pour souligner par effet de contraste l'ampleur extraordinaire du comportement psychotique dont il est fait état par la suite. Suicide et verdure se trouvent unis dans le lyrisme sapphique du début du poème³⁰. Désespérée et apeurée mais également attirée, la locutrice semble ensuite se tourner vers la Vierge pour faire taire les voix en les remplaçant par une parole rédemptrice : « I turn on THE song of THE LADY »³¹. Il se peut que le chant soit parole de la Vierge ou prière à la Vierge. Quoi qu'il en soit, la démarche est vaine et la locutrice choisit alors la confession au prêtre :

I confess. I confess.
 [...]
 It is bad for me, dear confessor,
 and yet I am in love with it³².

²⁸ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 540-541.

²⁹ *Ibid.*, p. 541.

³⁰ Si le vert est une couleur récurrente dans les textes de Sappho, la végétation est également un élément important du décor dans la vie de Sexton. Ses deux résidences principales, à Newton puis à Weston sont en effet entourées d'arbres très hauts et situées au cœur de la forêt du Massachusetts.

³¹ *Ibid.*, p. 541.

³² *Ibid.*, p. 541.

Le « je » s'inscrit ici dans la lignée de la sorcellerie de la Nouvelle Angleterre puritaine : « the genealogical line right to the Mayflower »³³. C'est une généalogie occulte, constituée de fantômes et de femmes possédées. De plus, la culpabilité de la locutrice est accrue par le plaisir éprouvé à côtoyer le mal.

En fait, le texte semble annoncer l'ultime poème de Sexton, retrouvé chez elle après sa mort et daté d'octobre 1974. Il s'intitule « The Green Room » et Sexton a inscrit « final poem » en haut de la page :

Lady, lady,
north wind blows through me like a sieve,
and my mouth is stuck to the glacier,
and horses gallop through my eyes
looking to the right, to the left
for death, for sleep, for the fumbled nirvana.
Somewhere, in the back of my mind,
there is a green room which you fill with morphine
and you kill the bad dreams, the awful sentences
that got stamped all over my body³⁴.

2-Le traitement elliptique du suicide coupable chez Lowell.

Longtemps dans l'œuvre de Lowell, le poète semble déployer des stratégies de distanciation du suicide. Certes, les locuteurs de Lowell sont victimes de symptômes dépressifs. Toutefois, il n'y a pas d'expression aussi explicite de l'âme suicidaire que chez Sexton³⁵.

Pourtant, « Suicidal Nightmare » inscrit le suicide au rang des premiers thèmes abordés par Lowell. Mais le poème, publié dans *Land of Unlikeness*, est ôté lors de la

³³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 542.

³⁴ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 10 dossier 5. Voir en annexe la reproduction du poème dans son intégralité.

³⁵ Cette moindre focalisation sur le suicide coïncide avec une plus grande résistance de Lowell lui-même face aux pulsions suicidaires. Alors que Sexton commet plusieurs tentatives puis met fin à ses jours, Lowell ne passe pas à l'acte.

parution de *Lord Weary's Castle*. De plus, le locuteur y fait le récit d'une expérience suicidaire sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit d'un rêve ou d'une pulsion suicidaire vécue à l'état éveillé. Le poème ne contextualise pas le récit. Malgré une versification classique, c'est un compte-rendu brut surréaliste marquant le point de départ de la veine surréaliste, dont il est intéressant de noter que sa première occurrence dans l'œuvre lowellienne est une évocation des tendances suicidaires. La copie d'une version antérieure fut conservée par Merrill Moore³⁶. Elle décrit plus distinctement l'expérience suicidaire que ne le fait la version publiée :

Slouching on an elm overhead

The solemn and outraged cat spied
 The maimed man stooping with his bag;
 Then the apprehensive whiskers bled,
 And the foul harpy prophesied
 Of Hades and the water bog.

And as I spun the borrowed car
 Out of the tressalated road
 Into the deathful water bog
 The catapulting sodden fur
 In avalanched emotion sprawled
 On the memory's pregnant bag³⁷.

Contrairement à la version publiée, la référence à la mort est ici explicite par deux fois, avec « Hades » puis « deathful ». Cette version met beaucoup plus clairement en relief un locuteur suicidaire damné et victime d'une malédiction. Le titre original souligne l'expression

³⁶ Le poème est daté du 19 avril 1938. Il s'agit probablement d'un exemplaire recopié par Merrill Moore ou donné par Charlotte Lowell dans le cadre des rapports sur la santé et le comportement de son fils que Charlotte Lowell adressait régulièrement au psychiatre dans les années 1930. Dans une lettre datée du 13 janvier 1938, Moore écrit à Charlotte Lowell : « I'm finding Cal's poetry extremely interesting and thank you for letting me see it ». Voir Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 20 dossier 1.

³⁷ Voir Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 20 dossier 1.

de l'imagination spontanée à l'intérieur d'un texte cadencé par le retour du schéma de rime ternaire.

Dans les recueils suivants, le suicide réapparaît. S'il constitue un péché, il n'est plus une expérience vécue par le locuteur. En outre, les hommes ou les femmes qu'il frappe sont traités comme des personnages historiques. Ainsi, une introduction en prose de quatre lignes résume le thème de « Thanksgiving's Over » en annonçant que le sujet central est une tentative de suicide. Comme dans « Suicidal Nightmare », le suicide est rattaché au rêve. Cependant, la contextualisation initiale lui donne ici un ancrage réaliste fort. D'une part, le commentaire préliminaire prend soin de situer le poème dans un contexte spatio-temporel et culturel. Cette démarche provoque un effet de réel tout en soulignant la distanciation de l'auteur vis-à-vis du locuteur puis de la locutrice. Par ailleurs, le poème considère le suicide mais aussi la folie dans leur interprétation religieuse, ainsi que l'annonce la précision concernant les convictions de l'épouse de Michael dans l'introduction. Or, à la faveur du rêve, la femme interprète sa folie comme une possession :

[...] till I heard
The birds inside me, and I knew the Third
Person possessed me, for I was the bird
Of Paradise, the parrots whose absurd
Garblings are glory. *Cherry ripe, ripe, ripe*³⁸:

La femme qui se met à parler un langage imitant celui des oiseaux remplit un des critères retenus, en particulier par l'Eglise catholique, pour décréter qu'une personne est envoûtée : la propension à parler une langue incompréhensible. Par conséquent, hallucinations et délire par dissociation n'apparaissent pas tels des symptômes de la maladie mentale. Ils sont plutôt les preuves d'une possession par le diable. Seul le retour insistant de la rime avec « heard » souligne une dimension pathologique. Toutefois, le poème exprime le refus de confesser la folie coupable. A l'asile, la femme de Michael s'agenouille contrainte et forcée : « Why do you make us kneel ?/Why are we praying ? »³⁹. De même, elle rechigne à se joindre aux pénitents à la fin du poème : « O Michael, must we join this deaf and dumb/Breadline for

³⁸ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 104.

³⁹ *Ibid.*, p. 106.

children ? »⁴⁰. Finalement, il apparaît que la culpabilisation de la folie suicidaire émane non seulement de la femme de Michael mais aussi de lui-même. L'interprétation de la folie en termes d'envoûtement au début du poème est alors potentiellement un produit du rêve de Michael. Elle ne trahit pas nécessairement une culpabilisation de sa femme. En fait, « Thanksgiving's Over » est ambigu quant à la perception par l'individu de sa folie. Le poème montre le sujet fou réticent lorsqu'il s'agit de se plier aux rites nécessaires à la rémission : prière, confession et pénitence. Dans le texte, l'interprétation de la folie suicidaire comme péché est principalement extérieure au sujet fou.

A l'instar de « Thanksgiving's Over », où ce n'est pas la folie du rêveur mais celle de sa compagne qui est reconstruite dans le rêve, l'évocation explicite de pulsions suicidaires du locuteur est semble-t-il tenue à distance dans une bonne partie de l'œuvre de Lowell. La tendance suicidaire est cependant présente de façon indirecte dans certaines images, telles celle citée ci-dessus, ou par le biais de l'intertextualité. Ainsi la mort est-elle thématifiée à travers le choix des poèmes librement traduits et regroupés par l'auteur dans *Imitations*. *Imitations* est publié en 1961, alors que Lowell traverse une période de doute. Le recueil révèle l'inclination du poète pour Charles Baudelaire, dont il traduit librement les grands poèmes du spleen que sont « Spleen », « Recueillement » ou « La Cloche Fêlée ». Le travail autour de l'œuvre baudelairienne donne même lieu en 1969 à une édition séparée consacrée exclusivement aux poèmes du poète français, avec des illustrations en couleur de Sidney Nolan : *The Voyage and Other Versions of Poems by Baudelaire*⁴¹. Par ailleurs, le discours suicidaire est mis en exergue dans certains poèmes tels « The Infinite », d'après Giacomo Leopardi :

It's sweet to destroy my mind
and go down
and wreck in this sea where I drown⁴².

C'est le cas aussi de « Heine Dying in Paris », d'après Heinrich Heine : « sleep is lovely, death is better still »⁴³.

⁴⁰ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 107.

⁴¹ R. Lowell, *The Voyage and Other Versions of Poems by Baudelaire*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968.

⁴² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 216.

⁴³ *Ibid.*, p. 227.

Marqué par une affirmation du lyrisme, *Day by Day* propose des références au suicide plus insistantes que dans les recueils précédents, ainsi qu'en attestent « Suicide », « For Sheridan », « Ten Minutes » ou « Home »⁴⁴ Ces poèmes voient un retour du thème de la diabolisation du suicide dont le locuteur avoue qu'il le tente encore et toujours. Outre cette plus forte présence thématique, le suicide est présenté sous un jour nouveau. Ne se cantonnant plus au cauchemar, il exprime la volonté consciente. Tel est le cas dans « Suicide », où le locuteur affirme guetter le suicide tout en refusant l'idée d'un guet à la dérobée, « furtif » : « you will not see me peeping for you/ behind my furtively ajar front door »⁴⁵. L'image suggère certes la culpabilisation du locuteur. Néanmoins, il faut consulter les brouillons du poème pour y trouver une mention explicite de la culpabilité ressentie par le « je ». Elle participe de la dénégation typique du poème :

Your car I watch for never comes,
 You will not see me peeping for you
 my guiltily ajar front door [sic]⁴⁶.

Sur le manuscrit, l'adverbe « guiltily » est barré au crayon, tandis que « furtively ajar » est crayonné dans la marge. Ce gommage de la référence littérale à la culpabilité engendrée par le suicide contraste avec la récurrence de son affirmation dans l'œuvre de Sexton. Le procédé participe d'une euphémisation plus générale du suicide. Tandis que la représentation du suicide est hautement métaphorique jusqu'à « Suicide », elle est ici reliée en pointillés au péché.

Mais l'expression la plus nette dans l'œuvre de Lowell du péché que peut constituer le suicide se trouve dans « Home », un autre poème de *Day by Day*. Interné, le locuteur y semble à bout de ressources. Là encore, culpabilité et déterminisme de la folie tissent des relations complexes :

I cannot sit or stand two minutes,
 yet walk imagining a dialogue
 between the devil and myself,
 not knowing which is which or worse,

⁴⁴ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 724, p. 779, p. 793, et p. 824.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 725.

⁴⁶ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 1 dossier 8.

saying,
 as one would instinctively say Hail Mary,
*I wish I could die*⁴⁷.

La confusion entre le locuteur et le diable enferme le « je » dans le suicide. Le quatrième vers cité suggère qu'une éventuelle relation dialectique entre le locuteur et le diable ne trouve sa résolution que dans le pire –« worse » – : le suicide. Comme dans l'attaque contre le père, le locuteur est blasphématoire. D'ailleurs, la mise en relief de « Saying » introduit la comparaison de l'idée suicidaire à un « Je vous salue Marie ». Toutefois, la faute est là encore assortie d'une réaffirmation du déterminisme. Le texte constate aussi la faiblesse de la volonté : la typographie indique que le désir de mort a été celui d'un autre. L'idée suicidaire est dupliquée ici par un locuteur dont le discours n'est pas réfléchi. En fait, l'intertextualité avec un autre poème de *Day by Day* permet d'attribuer le discours suicidaire à la mère du « je ». Dans « Unwanted », c'est la phrase qu'elle se répète alors qu'elle est enceinte d'un enfant non désiré : le locuteur⁴⁸. Tout en affirmant la nature coupable du suicide, « Home » montre donc que l'idée suicidaire obéit à un déterminisme lié à un traumatisme ancien.

Malgré une thématization de la mort dans plusieurs recueils et poèmes, il faut attendre le dernier opus de Lowell et le poème intitulé « Suicide », pour trouver un locuteur dont le discours est clairement focalisé sur le suicide. Le poème figure en bonne place au début du recueil et cette mise en exergue n'est pas fortuite. Les brouillons de la table des matières montrent qu'initialement le poème se trouve dans une position moins visible, au milieu de la troisième partie⁴⁹. En outre, le poème est le fruit d'un long travail de révision portant à la fois sur sa structure et sur le détail, ce qui indique l'importance qu'il revêt pour Lowell. Le texte repose sur une dénégation du suicide, lequel est envisagé à la fois dans sa potentialité et dans sa non-réalisation :

You only come in the tormenting
 hallucinations of the night,
 when my sleeping, prophetic mind

⁴⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 825.

⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 833.

⁴⁹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 20

experiences things
that have not happened yet⁵⁰.

A la suite du « Suicide » éponyme, la première strophe adopte une forme circulaire par laquelle le suicide emprisonne le locuteur. Le texte confirme d'abord la présence du suicide s'emparant du locuteur puis suggère son immatérialité jusqu'au « yet » final qui revient signifier la potentielle réalisation de l'acte. Suivent des strophes renforçant l'actualisation des idées suicidaires, tandis que d'autres soulignent la non-réalisation de l'acte : « Your car I watch for never comes » ; « Do I deserve credit/for not having tried suicide– »⁵¹. De façon plus discrète que dans le poème de Sexton précédemment cité, mais déterminante dans l'économie du poème, la végétation contribue à la formation de l'idée suicidaire. Les arbres squelettiques sont les objets corrélats des pulsions de mort auxquelles le locuteur est en proie. Dans une version antérieure du poème, le rôle de l'arbre dans l'appel au suicide– « Why haven't you followed me here [...] ? »⁵² – est énoncé encore plus distinctement car l'arbre est « inquisitive tree »⁵³. En outre, un brouillon de poème intitulé « Easter Week » atteste de la volonté de l'auteur de créer un lien entre l'évolution de la végétation au fil des saisons et le désarroi du locuteur :

In Easter week, three seasonal ages cross:
blossoms that overwork to heart-failure,
full green leaves that bring on summer's standstill heat,
and sticks that close branches, redden and fuzz
like an eye-injury...
Their friendly winter skeletons hard to find⁵⁴.

La comparaison, omise dans la version finale de « Suicide », signifie la corrélation entre l'arbre et le « je » grâce au jeu de mots déjà rencontré entre « eye » et « I ». Ce passage signifie en outre l'enfermement total dans la logique de mort : chaque saison mène à l'immobilité, à la raideur et à la mort ; « cross » se teinte d'une connotation christique. Le

⁵⁰ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 724.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 724-725.

⁵² *Ibid.*, p. 725.

⁵³ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 20.

⁵⁴ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 20.

texte métamorphose le printemps en passion de la nature célébrant les Rameaux plus que la résurrection en cette « semaine de Pâques ». Enfin, dans « Suicide » comme chez Sexton, l'idée suicidaire s'accompagne d'hallucinations non seulement nocturnes – «the tormenting hallucinations of the night » – mais aussi diurnes –« it's day »⁵⁵. Leur présence est matérialisée par contraste typographique grâce à l'usage des italiques.

Que ce soit au détour d'un vers chez Lowell, ou de façon beaucoup plus affirmée chez Sexton, le suicide est une tentation. Celle-ci émane du plus profond de l'âme et s'accompagne d'une culpabilité accrue par l'ambiguïté des réactions suscitées. Il n'y a pas de rejet absolu mais plutôt une fascination morbide, mélange de répulsion et d'attirance. C'est ce qu'exprime l'oxymore définissant le feuillage obsédant dans « Leaves That Talk » : « my lovely obsessions »⁵⁶. Le traitement de la confession des tentations suicidaires coupables dans les deux œuvres fait apparaître une plus grande distanciation des locuteurs de Lowell car il existe un traitement lyrique du suicide beaucoup plus développé chez Sexton. Chez Lowell, la confession des tentations suicidaires entre en force dans les derniers poèmes. Cette irruption est peut-être à la mesure de la répression opérée ailleurs dans l'œuvre, où le suicide est fortement présent mais rarement sur le mode d'un aveu de locuteurs suicidaires. Le poète procède à une externalisation de la tentation suicidaire. A cette fin, il crée des locuteurs suicidaires protéiformes, au nombre desquels figure d'ailleurs une locutrice, et suggère un dialogue entre le « je » et la pulsion suicidaire. Quant à Sexton, elle exprime une intériorisation fondamentale en réitérant l'expression des tendances suicidaires culpabilisantes. En fait, l'évocation de la folie suicidaire pécheresse souligne les différences constatées précédemment dans la représentation du désordre psychique par les deux œuvres. Elle confirme l'existence de deux positionnements face à la folie coupable. Lowell maintient le mal à distance tandis que Sexton souligne une intériorisation fondamentale du mal. Chez Lowell, le suicide coupable est une tentation extérieure, objectivée, qui laisse place au débat intellectuel avec le diable et donc à l'exercice de la volonté du sujet. Chez Sexton, le suicide coupable est un appel de l'intérieur qui passe par le corps et émane d'une nature essentiellement mauvaise. Selon Kathleen Spivack, Lowell déplore d'ailleurs la persistance de Sexton à faire de la folie dépressive le fondement de ses poèmes: « [Lowell]

⁵⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 724.

⁵⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 542.

mused aloud about the validity of writing about these experiences. When Anne continued writing about her breakdowns in later books, Cal was not pleased »⁵⁷.

B-La confession suicidaire ou l'aveu libérateur comme fiction de soi.

Le suicide n'est pas nécessairement coupable. Après avoir désigné le Paradis et l'affirmation de l'équivalence des contraires comme moyen de dépasser le manichéisme douloureux⁵⁸, Jung avance qu'un renoncement radical par le suicide est l'autre issue permettant d'échapper au conflit des opposés:

C'est précisément ce conflit à l'intérieur de l'homme qui a amené les premiers chrétiens à espérer une fin rapide du monde, et les bouddhistes à rejeter tous les désirs, toutes les aspirations terrestres. Ces réponses fondamentales équivaudraient franchement à un suicide, si elles n'étaient pas associées à des idées et à des pratiques morales et intellectuelles particulières, qui constituent la substance même des deux religions, et modifient dans une certaine mesure leur refus radical du monde⁵⁹.

Ces remarques ne sont pas sans évoquer le millénarisme et le désespoir de certains puritains dont Bercovitch souligne qu'un nombre non négligeable, incapables de supporter l'incertitude mentionnée par Jung, se suicident dans la Nouvelle-Angleterre du seizième siècle. L'angoisse de ne pas figurer parmi les élus engendre le suicide. Le poème puritain auquel Bercovitch fait référence dans son étude présente également le suicide comme moyen de dépasser le combat interne entre « le bonheur et la souffrance, le bien et le mal » :

I sing my SELF ; my Civil Wars within;
The Victories I Howerly lose and win;
They dayly Duel, the continuall Strife,

⁵⁷ Kathleen Spivack, « Lear in Boston: Robert Lowell as Teacher and Friend », *Ironwood*, Vol 13, Printemps 1985, pp. 78-79.

⁵⁸ C. Jung, *Essai d'Exploration de l'Inconscient*, op. cit., p. 148.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

The Warr that ends not, till I end my life⁶⁰.

Certes, l'expression « till I end my life » ne signifie pas nécessairement une mort par suicide. Toutefois, la situation de prédication suggère le rôle actif du locuteur dans sa propre mort. Dans cette perspective, l'introspection puritaine ne saurait apporter au fou l'espoir d'un dépassement de la folie coupable mais plutôt une descente mortifère aboutissant à un triomphe de Satan. C'est ce que souligne Lowell dans les poèmes inspirés par le personnage, les textes et la doctrine de Jonathan Edwards.

1-Confession de la folie et suicide : les poèmes de Lowell sur Jonathan Edwards.

Aux origines de l'œuvre de Lowell se trouve un intérêt marqué pour la doctrine calviniste de la chute. Le contexte de la seconde guerre mondiale n'est pas étranger à cet intérêt, ainsi que l'illustre *Lord Weary's Castle* malgré ses tonalités catholiques⁶¹. Toutefois, Lowell ne se saisit pas simplement de la rhétorique calviniste pour dénoncer une humanité postlapsérienne coupable. Dans ses premiers poèmes, il met aussi en relief le lien dangereux entre surdétermination théologique de la déchéance et folie. En 1942, il s'est lancé dans le projet d'écrire une biographie de Jonathan Edwards⁶². De cette tentative avortée naissent trois poèmes. Deux sont publiés en 1946 dans *Lord Weary's Castle* : « Mr. Edwards and the Spider » et « After the Surprising Conversions »⁶³. L'autre, intitulé « Jonathan Edwards in Western Massachussets », est publié en 1964 dans *For the Union Dead*⁶⁴. Les deux recueils concernés ont en commun la représentation pessimiste d'une humanité brisée dans un monde au bord de la rupture. Mettant en exergue le personnage de Jonathan Edwards, Lowell montre qu'une approche mystique exclusivement centrée sur la conversion de l'homme par nature déchu est synonyme de folie. L'introspection qui nourrit la confession de la folie n'est pas salutaire ; elle est mortifère.

⁶⁰ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., p. 19.

⁶¹ Voir par exemple « Colloquy in Black Rock », *Collected Poems*, op. cit., p. 11: « All discussions/End in the mud-flat detritus of death ». A travers le verbe, la création toute entière meurt ici dans les immondices. L'effet est accentué par la présence d'un blanc typographique dû à la répartition de l'enjambement sur deux strophes.

⁶² Voir W. Doreski, *The Years of Our Friendship*, op. cit., pp. 61-62.

⁶³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 59-60 et pp. 61-62.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 353.

Selon la théologie d'Edwards, le salut dépend de l'acceptation par les fidèles de leur nature corrompue et insignifiante. Il passe par leur volonté de s'en remettre totalement à Dieu. Ces points, figurant dans le sermon célèbre intitulé «Sinners in the Hands of an Angry God»⁶⁵, sont évoqués dans *Lord Weary's Castle* et constituent le thème central du poème ayant pour titre : « Mr.Edwards and the Spider ». D'après Edwards, la confession joue un rôle crucial : à travers elle, le fidèle suicidaire avoue qu'il a conscience de sa nature mauvaise. C'est l'étape au cours de laquelle se manifeste la conversion libérant de la pression du péché, comme le suggère ce passage de *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God* en présentant le cas de Thomas Stebbins :

[...]when this work of God appeared to be at its greatest height, a poor weak man that belongs to the town, being in great spiritual trouble, was hurried with violent temptations to cut his throat, and mad an attempt; but did not do it effectually. He after this continued a considerable time exceeding overwhelmed with melancholy; but has now of a long time been very greatly delivered, by the light of God's countenance lifted up upon him [Numbers 6:26], and has expressed a great sense of his sin in so far yielding to temptation; and there are in him all hopeful evidences of his having been made a subject of saving mercy⁶⁶.

L'illumination de la foi entraîne la confession des péchés puis le salut hors de la folie suicidaire coupable.

Ce phénomène est au coeur de « After the Surprising Conversions », poème qui suit immédiatement « Mr.Edwards and the Spider » dans *Lord Weary's Castle* et forme avec lui un diptyque focalisé sur le personnage et l'idéologie d'Edwards. Mais le poème de Lowell remet en cause le pouvoir salvateur de la conversion et de la ferveur religieuse l'accompagnant. L'espoir de salut est étouffé et vaincu par la focalisation de l'idéologie puritaine sur la déchéance du pécheur qui favorise la folie au lieu de la réduire. Le poème s'appuie sur deux textes d'Edwards. D'une part, il s'inspire du récit d'Edwards concernant la vague de suicides survenue en Nouvelle-Angleterre au dix-huitième siècle dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God*. D'autre part, il s'affiche comme un pastiche de la

⁶⁵ J. Edwards, *Sermons and Discourses (1739-1742)*, WJE Online Vol. 22, dir. Harry S. Stout, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, pp. 404-418.

⁶⁶ J. Edwards, *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04 octobre 2010, pp. 205-206.

lettre de 1735 adressée par Edwards à Benjamin Colman à propos du Renouveau de ferveur religieuse⁶⁷, ladite lettre servant elle-même de fondement au récit inclus dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God*. Dans le poème, le locuteur est l'épistolier. C'est un prédicateur, comme Edwards, et le début du texte emprunte à la lettre sur le Renouveau son en-tête : « Northampton, May 30, 1735. Dear Sir: In answer to your desire[...]»⁶⁸. Toutefois, ainsi que le souligne Jerome Mazzaro, la date est changée au profit de celle qui marque le début de l'automne, « fall » en anglais⁶⁹. Ce changement a une valeur proleptique.

En effet, dans « After the Surprising Conversions », une manipulation du point de vue permet de présenter Edwards à la fois sous les traits d'un prédicateur soucieux de maintenir la ferveur vivante parmi ses fidèles et sous ceux d'un fou égaré par une foi faisant peser sur les adeptes le poids écrasant de la Chute. Outre des similitudes rhétoriques dues à la reprise par Lowell des termes exacts employés par Edwards dans ses textes, le locuteur est dans une situation narrative comparable à celle d'Edwards : de même qu'Edwards observe sa communauté dans la lettre à Colman, le locuteur observe l'un de ses fidèles. Mais le portrait d'Edwards se trouve rapidement transféré à la fois sur le locuteur et sur le personnage qu'il observe : ce-dernier est très pieux et son oncle s'est suicidé, dans un contexte d'antécédents familiaux de dépression. Les deux caractéristiques ne manquent pas de rappeler Edwards dont l'oncle, Joseph Hawley, a mis fin à ses jours. Le fidèle devient alors l'incarnation d'une autre facette d'Edwards. Le calme observateur raisonnant sur les mécanismes du renouveau religieux se double du fanatique mystique par l'intermédiaire duquel la ferveur poussée à l'extrême rejoint la folie suicidaire :

He came of melancholy parents;prone
 To secret spells, for years they kept alone—
 His uncle, I believe, was killed of it:
 [...]
 He showed *concernment for his soul*.[...]
 [...] he durst

⁶⁷ Voir J. Edwards, « Unpublished letter of May 30, 1735 », *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, pp. 99-109.

⁶⁸ Voir J. Edwards, « Unpublished letter of May 30, 1735 », *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, p. 99.

⁶⁹ Jerome Mazzaro, *The Poetic Themes of Robert Lowell*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1965, p. 70.

Not entertain much hope of his estate
 In heaven.[...]
 [...] Once we saw him sitting late
 Behind his attic window by a light
 That guttered on his Bible; through that night
He meditated terror, and he seemed
Beyond advice or reason, for he dreamed
 That he was called to trumpet Judgment Day
 To Concord. In the latter part of May
He cut his throat. And though the coroner judged him delirious, soon a noisome stir
 Palsied our village. At Jehovah's nod
Satan seemed more let loose amongst us: God
*Abandoned us to Satan,[...]*⁷⁰

La dernière étape dans la construction du personnage signe l'association de la folie et de la ferveur religieuse d'Edwards : le fidèle emprunte à l'oncle d'Edwards puisqu'il finit par se suicider en se tranchant la gorge dans un acte de folie « délirante ». Le passage à l'acte est le signe d'une évolution de la simple dépression vers la folie comme « délire » se situant « au-delà de la raison », ainsi que le décrit Edwards :

he grew much discouraged, and melancholy grew upon him, till he was wholly overpowered by it, and was in great measure past a capacity of receiving advice, or being reasoned with to any purpose. The Devil took advantage, and drove him into despairing thoughts. He was kept awake anights, meditating terror; so that he had scarce any sleep at all, for a long time together. And it was observed at last, that he was scarcely well capable of managing his ordinary business, and was judged delirious by the coroner's inquest⁷¹.

Cet acte est aussi l'aboutissement d'un déterminisme familial de la folie qui n'est pas sans rappeler l'expression du déterminisme psychique de la folie par l'intermédiaire des mythes grecs dans l'œuvre de Lowell. Le fidèle participe d'une généalogie de la folie suicidaire

⁷⁰ Le soulignement et l'inscription en italiques relèvent de notre initiative. Les termes soulignés signalent le lexique de la folie ; les italiques mettent en relief le lexique du mysticisme.

⁷¹ Voir J. Edwards, « Unpublished letter of May 30, 1735 », *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, pp. 99-109.

courant sur trois générations avec les parents de l'oncle puis l'oncle lui-même et, enfin le personnage du poème⁷². La mise en relief du suicide comme résultat d'un accès de folie, elle-même consistant en un excès de symptôme mélancolique, est conforme à la présentation d'Edwards concernant « the disease of melancholy »⁷³. En revanche, la démarche de Lowell, en soulignant le déterminisme de la folie, s'oppose à celle d'Edwards qui minimise sa filiation avec le suicidé, certes un oncle par alliance⁷⁴. En effet, lorsqu'il reprend dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God* le récit du suicide de son oncle qu'il avait fait à Colman, dans le post-scriptum daté du 4 juin 1735, Edwards cache l'identité du suicidé. C'est ce que montre le passage cité ci-dessous où nous faisons apparaître en italiques les éléments repris :

In the latter part of May, it began to be very sensible that the Spirit of God was gradually withdrawing from us, and after this time Satan seemed to be more let loose, and raged in a dreadful manner. The first instance wherein it appeared was a person's putting an end to his own life, by cutting his throat. He was a gentleman of more than common understanding, of strict morals, religious in his behavior, and an useful honorable person in the town; but was of a family that are exceeding prone to the disease of melancholy, and his mother was killed with it. He had, from the beginning of this extraordinary time, been exceedingly concerned about the state of his soul, and there were some things in his experience, that appeared very hopefully; but he durst entertain no hope concerning his good estate. Towards the latter part of his time, he grew much discouraged, and melancholy grew upon him, [till he was wholly overpowered by it, and was in great measure past a capacity of receiving advice, or being reasoned with to any purpose. The Devil took advantage, and drove him into despairing thoughts. He was kept awake anights, meditating terror; so that he had scarce any sleep at all, for a long time together. And it was observed at last, that he was scarcely well capable of managing his ordinary business, and was judged delirious by the coroner's inquest. The news of this extraordinarily affected the minds of people here, and struck them as it were with

⁷² Dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God*, Edwards revient sur le suicide de son oncle relaté dans le post-scriptum et précise que la mère de Joseph Hawley s'était également suicidée. Le personnage du poème, dont l'oncle s'est suicidé, offre donc une généalogie qui s'apparente bien à celle d'Edwards plutôt qu'à celle de Hawley. Voir J. Edwards, *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, p. 206.

⁷³ J. Edwards, « Unpublished letter of May 30, 1735 », *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, pp. 99-109.

⁷⁴ Joseph Hawley avait épousé la sœur de la mère d'Edwards.

astonishment. After this, *multitudes* in this and other towns seemed to have it strongly suggested to'em, and pressed upon'em, to do as this person had done. And many that seemed to be under no melancholy, some pious persons that had no special darkness, or doubts about the goodness of their state, nor were under any special trouble or concern of mind about anything spiritual or temporal, yet had it urged upon'em, *as if somebody had spoke to'em, "Cut your own throat, now is good opportunity: now, NOW⁷⁵!"* So that they were obliged to fight with all their might to resist, and yet no reason suggested to'em why they should do it]⁷⁶.

Pourtant, la lettre originale d'Edwards à Colman mentionne explicitement l'identité du suicidé : « My Uncle Hawley, the last Sabbath-day morning [June1], laid violent hands on himself, and put an end to his life, by cutting his throat⁷⁷ ». Alors qu'Edwards efface sa filiation avec le suicidé, Lowell choisit quant à lui d'inscrire le personnage du poème dans une lignée maudite.

Le texte signifie la proximité entre le diable, la folie suicidaire et la foi excessive. Une comparaison du poème avec la lettre d'Edwards laisse apparaître à quel point Lowell s'inspire des termes employés par le prédicateur pour décrire le mysticisme et la folie. Dans la lettre à Colman, le récit du suicide de Joseph Hawley est ajouté par Edwards comme post-scriptum quelques jours après qu'il a rédigé la lettre du 30 mai. L'ajout opère une juxtaposition thématique de la folie et de la foi. Le texte-même du post-scriptum souligne cette superposition qui fournit la dynamique du poème de Lowell. Voici en effet comment Edwards décrit le suicide de son oncle :

Since I wrote the foregoing letter, there has happened a thing of a very awful nature in the town. My Uncle Hawley, the last Sabbath-day morning [June1], laid violent hands on himself, and put an end to his life, by cutting his throat. He had been for a considerable time *greatly concerned about the condition of his soul*; till by the ordering of a sovereign providence he was suffered to fall into deep melancholy, a distemper that the family are very prone to; he was much overpowered by it; the devil took the advantage and drove him into despairing thoughts. He was kept very much awake anights, so that he had but very little sleep for two months, till he seemed not to have his faculties in his own

⁷⁵ Souligné par l'auteur.

⁷⁶ J. Edwards, *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, p. 206.

⁷⁷ Souligné par nos soins.

power. He was in a great measure past a capacity of receiving advice, or being reasoned with. The coroner's inquest judged him delirious. *Satan seems to be in a great rage, at this extraordinary breaking forth of the work of God*. I hope it is because he knows that he has but a short time⁷⁸.

Lowell reprend conjointement le lexique de la folie et celui du mysticisme. Mais le poète met en cause l'idéologie d'Edwards en associant directement l'acte suicidaire avec l'accent mis dans la théologie sur la chute, dont il énonce le prolongement millénariste. Celui-ci constitue une perversion nihiliste du processus de la confession puritaine : au lieu d'accélérer le salut, la conversion impliquant la reconnaissance de la déchéance individuelle et collective suscite chez le fidèle un désir de mort. Dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God*, Edwards fait précéder le récit du suicide de Hawley par l'exposé d'un cas de tentative de suicide suivie de conversion. Celui-ci est mis en exergue dans le texte d'Edwards par le récit de la tentative de suicide de Thomas Stebbins suivie de confession, en introduction au récit du suicide de Joseph Hawley. La foi illuminée entraîne la confession des péchés puis le salut hors de la folie. Mais Lowell choisit de centrer son poème sur l'échec de la conversion comme repoussoir contre le suicide et Satan. Le processus salvateur est remplacé, dans le cas de l'oncle d'Edwards et dans celui du personnage du poème, par un schéma dans lequel la conversion n'apporte qu'anxiété délirante et finalement folie suicidaire, laquelle est elle-même génératrice d'autres suicides. Comme Stebbins, le personnage du poème a effectué sa conversion et a reconnu sa nature mauvaise : « He showed concernment for his soul ». Mais ceci génère la victoire du diable assortie d'un renversement du processus de conversion annoncée par le titre, au lieu d'amener un quelconque salut : la communauté du locuteur est le théâtre d'une vague de suicides imitant le suicide original. La prosodie souligne la perversion de la ferveur religieuse en signifiant la place de la foi au cœur du suicide, telle la lumière de la chandelle au cœur de la nuit. Or, dans le poème, c'est « night » qui prend l'avantage sur « light », de même que le diable l'emporte et provoque la dépression : « The Devil took advantage, and drove him into despairing thoughts ». Dans le post-scriptum ajouté à la lettre de 1735, Edwards présente le suicide tel une victoire du

⁷⁸ J. Edwards, « Unpublished letter of May 30, 1735 », *The Great Awakening*, WJE Online Vol. 4, dir. C. C. Goen, The Jonathan Center at Yale University, <http://edwards.yale.edu>, page consultée le 04/10/2010, pp. 109-110. Les termes soulignés signalent le lexique de la folie ; les italiques mettent en relief le lexique du mysticisme.

diabole. Toutefois, la lettre d'Edwards fait référence au diable à l'œuvre ponctuellement dans l'acte suicidaire et, en reprenant l'événement dans *A Faithful Narrative of the Surprising Work of God*, Edwards souligne que le suicide n'a pas mis fin à la ferveur religieuse. Par contre, le poème de Lowell s'achève sur l'évocation des tentations suicidaires sans exprimer le renouveau de la foi. Il affirme la victoire sans partage de Satan.

Alors qu'Edwards interprète dans sa lettre la folie suicidaire de son oncle comme un combat entre Satan et Dieu, le poème de Lowell consacre la jonction entre folie, religion et Satan en les faisant se rencontrer dans un personnage qui est une synthèse d'Edwards et de son oncle. L'excès de culpabilisation fondée sur une utilisation hyperbolique du mythe de la Chute rejoint la folie délirante et est nuisible à la foi. Néanmoins, la fin du poème fait écho aux propos d'Edwards affirmant que les suicides ont mis un terme à l'épisode de grande ferveur religieuse. Le poème rejoint Edwards dans l'affirmation de la victoire de Satan mais il inclut le prédicateur au nombre des victimes frappées et suggère que la ferveur religieuse, par sa proximité avec la folie, ne peut que contribuer à la victoire de Satan. Dans ses écrits, Edwards lui-même analyse d'ailleurs cette dérive possible et perçoit le risque suicidaire présent pour les fidèles désireux de rejoindre Dieu au plus vite. En donnant au fidèle du poème des caractéristiques communes avec Edwards et en le faisant se suicider, Lowell semble dire que cette dérive est inhérente à la pratique de la foi prêchée par Edwards. L'effet produit est celui d'Edwards s'observant lui-même comme être déchu ayant perdu la bataille contre Satan.

2-Le suicide comme issue de la confession.

L'insupportable conscience du péché constitue une menace pour la vie du pécheur. Ainsi, Milton prête à Eve des tentations suicidaires après sa chute :

'Let us seek Death, or, he not found, supply
With our own hands his office on ourselves.
Why stand we longer shivering under fears
That show no end but death, and have the power,
Of many ways to die the shortest choosing,

Destruction with destruction destroy ?'
 She ended here, or vehement despair
 Broke off the rest; so much of death her thoughts
 Had entertained as dyed her cheeks with pale⁷⁹.

Le sixième vers cité résume la réponse nihiliste trouvée par Eve incapable de vivre avec la conscience du péché. Dans sa réponse à Eve, le Adam miltonien exprime l'admiration que lui inspire le « mépris de la vie et du plaisir »⁸⁰, tout en arguant que le suicide risque de provoquer la vengeance de Dieu. La solution « plus sûre »⁸¹ trouvée par Adam, c'est la confession qui clôt le Livre X :

[...] they, forthwith to the place
 Repairing where he judged them, prostrate fell
 Before him reverent, and both confessed
 Humbly their faults, and pardon begged, with tears
 Wat'ring the ground, and with their sighs the air
 Frequenting, sent from hearts contrite, in sign
 Of sorrow unfeigned and humiliation meek⁸².

L'équivalence entre enfer et paradis peut constituer une résolution nihiliste du conflit entre la folie néfaste et l'accès à une vérité mystique hors de la folie. Son expression ultime dans l'œuvre de Sexton est l'assimilation du suicide au salut. L'apologie du suicide fait définitivement apparaître la conversion issue de la confession religieuse comme une fiction de soi envisagée dans le texte poétique pour être mieux niée par ailleurs. Dans cette perspective, le recueil *Live or Die* est central à la fois chronologiquement et thématiquement. Ainsi que l'indique son titre, il résume les enjeux fondamentaux pour Sexton. C'est dans ce recueil que Sexton va le plus loin dans l'affirmation de la volonté de vivre. Mais elle place également dans cet ouvrage les deux poèmes ayant explicitement le suicide pour sujet : « Suicide Note » et « Wanting to Die ». Or, les deux textes inscrivent le suicide dans la perspective du libre choix et une pareille corrélation se retrouve aussi dans l'œuvre de Lowell. En effet, les poètes proposent deux interprétations du suicide hors de la

⁷⁹ J. Milton, *Paradise Lost*, Livre X, *op. cit.*, p. 343.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 343 : « thy contempt of life and pleasure ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 344 : « Then let us seek/Some safer resolution ».

⁸² *Ibid.*, pp. 344-345.

culpabilité chrétienne : d'une part, la sacralisation existentialiste du suicide en tant qu'expression du libre arbitre ; d'autre part, la sacralisation mystique du suicide en tant qu'acte purificateur. Les œuvres portent ainsi une revendication du suicide comme exercice ultime de la liberté humaine, seule issue apte à mettre un terme à la folie coupable. Le suicide est même parfois présenté semblable à un sacrement : il est la seule rupture possible avec le péché et donc le seul chemin vers l'absolution.

Tout d'abord, les deux œuvres procèdent à une sacralisation du suicide. Le suicide est l'expression de la suprématie du libre arbitre humain et la confession de la folie comme aveu des tentations suicidaires se réduit alors à une fiction de soi. Dans l'œuvre de Lowell, il y a une pulsion suicidaire et un déterminisme intervient. Néanmoins, Le libre arbitre est évoqué de façon plus systématique que chez Sexton et l'individu est en mesure de choisir. Certains poèmes s'attachent à montrer le suicide comme expression d'une liberté, selon une conception existentialiste s'affirmant à la fin de l'œuvre. Ainsi, Lowell écrit « For John Berryman 2 » après la mort de Berryman en 1971. Le poème est publié dans *History*⁸³ et complète « For John Berryman » publié dans *Notebook*⁸⁴. A l'instar de la vie de Berryman, le sonnet s'achève par le suicide. Toutefois, ce-dernier n'est entaché d'aucune culpabilité. C'est plutôt un point d'orgue et l'expression d'un droit naturel lié à la liberté essentielle de l'homme : « suicide, the inalienable right of man »⁸⁵. Exercice d'une liberté sacrée, le suicide est donc potentiellement une rupture avec la culpabilité.

Dans le poème de Sexton intitulé « Suicide Note », le suicide est présenté comme un acte préparé, la rédaction du mot testamentaire révélant cette planification. En outre, l'avant-dernière strophe présente le suicide comme un choix raisonné. La prosodie met en valeur la logique dialectique menant de « I could admit » à « But », avant d'aboutir à « So I will » :

So I will go now
without old age or disease,

⁸³ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 600.

⁸⁴ R. Lowell, *Notebook, op. cit.*, p. 255. Une version légèrement modifiée de ce texte apparaît dans *History* sous le titre : « For John Berryman 1 ». Un dernier poème dédié à Berryman est publié dans *Day by Day*. Cette insistance témoigne d'une forte sympathie envers le poète mais aussi de l'importance, pour Lowell, de la thématique du suicide incarnée tragiquement par Berryman. Voir R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 600 et pp. 737-738.

⁸⁵ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 600.

wildly but accurately,
knowing my best route⁸⁶,

Dans la strophe finale, l'emploi de « choose » consacre la représentation du suicide en tant qu'acte de la volonté. Cependant, l'acte semble aussi relever d'un irrationnel maléfique. En effet, le texte inscrit le suicide dans une communion avec la nature occulte. « Suicide Note » tente toutefois de placer le suicide dans une perspective volontariste et de mettre en relief le contrôle exercé par la locutrice sur sa propre mort. Ainsi, toute cause physiologique liée à l'âge ou à l'état de santé est exclue. C'est pourquoi le poème participe, comme « For John Berryman 2 », d'une représentation du suicide en tant que manifestation ultime de la volonté des locuteurs fous dont les discours trahissent, par ailleurs, la faiblesse du libre arbitre.

En revanche, certains textes de Sexton inversent la rhétorique de la conversion religieuse : un versant lumineux du suicide s'oppose au versant sombre du « noir sacrement »⁸⁷. Dans cette perspective, le suicide est une passion purificatrice, à l'image de la passion exemplaire du Christ. Mais là encore, la confession des tentatives suicidaires coupables relève d'une fiction de soi. Hormis « Suicide Note », l'autre poème de *Live or Die* ayant pour thème central le suicide est « Wanting to Die ». Or, le rapport entre le suicide et le libre arbitre y est présenté différemment dans la mesure où le suicide apparaît tel une émanation du désir et non de la volonté. Mettant en avant la nature pulsionnelle du suicide, le texte s'oppose aux représentations du suicide coupable et présente le suicide comme purificateur. Contrairement à une interprétation possible du titre, Sexton ne s'inscrit pas là dans une revendication existentialiste du suicide, ainsi que peut le faire Lowell : « Even then I have nothing against life »⁸⁸. La locutrice est consciente de l'ambiguïté sémantique de « want », expression d'une volonté ou d'un besoin, voire d'une pulsion connotée sexuellement. Elle prend soin d'exclure dès le début du poème toute interprétation du suicide comme pure manifestation du libre arbitre. En fait, le suicide est ici l'expression d'un désir, ce qui le rapproche de la concupiscence : « lust ». En outre, le poème explore la relation du désir suicidaire avec le bien et le mal en déconstruisant la culpabilité du suicide afin de construire une représentation morale du suicide. D'un côté, le suicide est

⁸⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 158.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 142.

participation au mal. D'un autre côté, la locutrice suicidaire communique son expérience en termes mystiques évoquant la révélation. D'une part, l'expérience suicidaire est addictive, ce qui la rapproche de la passion qui enchaîne. D'autre part, la tentative de suicide est « éblouissante » et « dazzled » doit être mis en perspective avec l'usage de la rhétorique puritaine manichéenne opposant ombre du péché et lumière divine dans le reste de l'œuvre. C'est pourquoi, lorsque le poème présente ensuite le suicide comme une « passion », ce terme revêt une double signification. Il signifie l'opposition avec la raison et prend aussi un sens mystique car il est l'acte qui libère du péché. Le champ lexical de l'enfance utilisé dans la septième strophe vient innocenter la locutrice suicidaire et effacer la culpabilité du suicide. Cette rédemption par l'écriture est renchérie dans la strophe suivante décrivant la mort à venir :

and yet she waits for me, year after year,
to so delicately undo an old wound,
to empty my breath from its bad prison⁸⁹.

La mort a la délicatesse de l'enfance et réalise la séparation du corps mauvais annoncée dans une strophe précédente⁹⁰. Le poème reprend la dichotomie de l'âme lestée par le corps pour affirmer implicitement que le suicide libère l'âme pure du corps impur. En cela, le suicide est semblable à n'importe quelle autre mort. Mais il est purificateur : c'est le sens du projet de la locutrice de s'immoler par le feu dans « Is It True ? ».

Dans « Is It True ? », la confession au prêtre est l'occasion d'un recentrage de l'acte suicidaire selon les critères de la morale chrétienne qui le condamne :

But the priest understands
when I tell him that I want to
pour gasoline over my evil body
and light it,
he says, "That's more like it!
That kind of evil!"⁹¹

⁸⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 143.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 143 : « Suicides have already betrayed the body ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 448.

L'aveu des idées suicidaires coupables entre dans le cadre de ce que le confesseur s'attend à entendre. Cependant, la suite du poème dévie de cette norme. En effet, le texte suggère que seul le suicide peut permettre à la locutrice de se rapprocher du Christ rédempteur, tandis qu'elle est incapable, de son vivant, de rencontrer Dieu. Tout d'abord, le suicide apparaît comme un acte désespéré de la locutrice n'ayant pas trouvé Dieu pour la reconforter. Pourtant, Dieu est comparé à une maison en bois qui l'entoure et la protège :

I would not burn myself
for I would be wearing Him.
Oh wood, my father, my shelter,
bless you⁹².

Mais la présence divine ne s'exprime qu'au conditionnel. Plus loin, elle est évoquée au futur lors de la confession fictive. Puis, le vers enjoignant à la locutrice d'utiliser le couteau pour se débarrasser de la boue s'apparente à une reformulation ironique de la rhétorique puritaine de la conversion salvatrice. Cependant, le potentiel destructeur de « knife », désamorcé par « butter », resurgit à la fin du poème :

Maybe I'm dead now
and have found Him.
Maybe my evil body is done with.
For I look up,
and in a blaze of butter is
Christ⁹³,

La référence au beurre suggère que le couteau a joué un rôle dans la mort de la locutrice et qu'en fait de mort, il s'agit donc d'un suicide. Comme dans « Wanting to Die », le suicide libère du corps mauvais. Ici, le texte va encore plus loin dans l'affirmation du rôle salvateur du suicide puisque la locutrice rencontre le Christ rédempteur⁹⁴.

Certains textes de Lowell rejoignent ceux de Sexton dans la représentation d'un suicide rédempteur. Ils montrent la mort comme rupture avec le péché et la culpabilité : le

⁹² A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 449.

⁹³ *Ibid.*, p. 454.

⁹⁴ Voir aussi « The Wall », où la lumière divine éblouit mais aussi dessèche. Dans une fin ambiguë, la locutrice exhorte à un contact avec Dieu qui passe par un détachement du corps et de la vie. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 445-446.

suicide est susceptible de remplacer le sacrement de la confession, laquelle apparaît alors comme une fiction de soi. Dans *The Dolphin*, la cinquième partie de « Leaving America for England » se nomme « Sick » et elle a pour locuteur un patient interné frappé par la dépression :

It might have been redemptive not to have lived—
 in sickness, mind and body might make a marriage
 if by depression I find perspective—
 a patient almost earns the beautiful,
 a castle, two cars, old polished heirlooms servants,
 Alka-Seltzer on his breakfast tray—
 the fish for the table bunching in the fishpond.
 None of us can or wants to tell the truth,
 pay fees for the over-limit we caught, while floating
 the lonely river to senility
 to the open ending. Sometimes in sickness,
 we are weak enough to enter heaven⁹⁵.

A travers cette formulation absurde s'exprime en creux un éloge du suicide, tel une version en mode mineur du passage de « Is it True ? ». On retrouve, dans la folie, un lien entre esprit et corps. Ici, la dépression suicidaire mène à l'union du corps et de l'esprit dans la mort. La référence aux éléphants dans le troisième vers de « Sick » suggère l'adjectif « elephantine » : l'esprit semble ankylosé, tandis que le corps affaibli n'est crédité d'aucun mouvement, ayant au contraire des serviteurs pour limiter son agitation. Selon un retournement des valeurs chrétiennes, le suicide est associé au sacrement du mariage. Mais il s'agit ici d'un mariage du corps et de l'esprit, tous les deux étant diminués. A l'inverse, le suicide et la maladie sont valorisés. La prosodie oppose des débuts de vers évoquant la maladie aux fins de vers exprimant la vie, avec, en particulier, les mises en relief finales de « lived », « marriage », « perspective » et « beautiful » débouchant sur « heaven ». Toutefois, l'accès au paradis est le résultat de la faiblesse et non de la volonté. Vers après vers, la maladie mentale ne trouve comme seule issue positive que le suicide, lequel fait alors figure de véritable libération pour le locuteur dont la vie est souffrance. Dans « Three Freuds », la psychanalyse est qualifiée de

⁹⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 698.

« purgatoire de l'humanité »⁹⁶. Dans « Sick », elle est impuissante. Tout comme la conversion religieuse, la confrontation avec soi-même vécue en psychothérapie exige une rétribution réelle et symbolique que le « je » n'est pas prêt à payer. Seul le suicide peut donc être « rédempteur » et absoudre les péchés de la folie. C'est en ce sens qu'il est le seul paradis possible, une mort envisagée comme relevant du choix, contrairement au poisson captif dont la vie et la mort dépendent du menu de l'hôpital. Dans « For Sheridan », la prise de conscience des errements de la volonté est rédemptrice mais, désespérante, elle mène aussi au suicide :

Past fifty, we learn with surprise and a sense
of suicidal absolution
that what we intended and failed
could never have happened—
and must be done better⁹⁷.

L'oxymore suggère que le suicide puisse agir à la manière d'un sacrement ; c'est le « sacrement noir » du « je » suicidaire de « The Addict »⁹⁸.

Mise à mort et vérité du « je ».

Lowell et Sexton n'accordent pas la même place à la mort physique du « je ». Sexton n'hésite pas à thématiser l'expérience suicidaire, ce qui semble prolonger son insistance à exprimer l'humiliation de soi par l'aveu de la folie. A l'inverse, Lowell masque la tentation suicidaire. Le thème du suicide jalonne son œuvre et plusieurs personnages des poèmes sont suicidaires. Mais il faut attendre la fin de l'œuvre pour que le locuteur lui-même avoue ses pulsions de mort. C'est seulement dans *Day by Day* que l'expérience suicidaire est pleinement assumée comme épreuve traversée par le locuteur lui-même.

Par ailleurs, le rapport à la culpabilité montre l'écartèlement du « je » suicidaire entre les rapports à la vérité antagonistes qui constituent le « je » testimonial. En effet, les

⁹⁶ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 823.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 793.

⁹⁸ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 166. Voir *infra* Partie III Chapitre 1.

représentations du suicide font apparaître des oscillations entre une écriture de l'aveu et le rejet de la folie suicidaire coupable définie comme une fiction de soi. Celle-ci est alors désavouée au profit d'un suicide repensé en tant qu'expression d'une liberté sacrée. D'une part, la représentation du suicide dans les deux œuvres relève d'anciennes conceptions chrétiennes et, en particulier, puritaines : le suicide est encouragé par Satan. Selon cette perspective, l'expression du suicide s'effectue à travers une écriture de l'aveu concourant à la mise à mort du « je ». Chez Sexton, la pulsion suicidaire vient de l'intérieur et la locutrice est habitée par le mal. Les idées suicidaires surgissent chez Lowell telles des pulsions, à travers les rêves et sous forme de visions. Mais elle apparaissent aussi dans le cadre d'un dialogue avec le mal, comme des tentations.

D'autre part, le traitement des tendances suicidaires concentre l'interrogation sur le libre arbitre. C'est un enjeu central dans la reconnaissance par les locuteurs de leur éventuelle culpabilité et de l'utilité d'une confession au sens religieux. Le libre arbitre conditionne la recherche d'un au-delà de la faute. Il permet ou non le dépassement de l'aveu et de la faute par l'absolution du péché. Or, contrairement à saint Augustin pour qui l'homme manifeste sa liberté en décidant de rompre avec son passé de pécheur, les œuvres voient parfois dans le suicide la seule possibilité offerte pour réintroduire une liberté humaine, capable de contrer la folie écrasée par le déterminisme freudien et le déterminisme religieux. Les poèmes de Lowell et Sexton envisagent même le suicide comme une absolution, c'est-à-dire comme seule rupture possible avec la faute après la confession de la folie néfaste. Tout autre discours visant à se projeter dans un futur sans folie coupable ne saurait être qu'une fiction de soi. Prenant acte de l'impossibilité de faire se rejoindre la vie et la vérité, le témoignage sur soi intègre la mort du « je » comme seule vérité.

Chapitre 2 : le témoignage sur soi hors du « je » autobiographique.

La thématisation du suicide révèle un « je » menacé d'effondrement. Cet affaiblissement transparaît également à travers les jeux de distanciation entre l'auteur et le « je » autobiographique. Ainsi qu'il a été noté, la fiction de soi avance souvent derrière le masque trompeur du « je ». Or, la remise en cause de l'identité entre auteur et locuteur peut mener à l'oblitération du « je » autobiographique. Mais si le « je » disparaît, un témoignage sur soi est-il encore possible ? Le texte peut-il encore accueillir le dévoilement de soi ? Dans de nombreux poèmes, la fiction intervient presque subrepticement à la faveur d'un pacte autobiographique. A l'inverse, l'autobiographique s'introduit dans la fiction, au sein de poèmes sans locuteur autobiographique désigné. Des locuteurs autres que les auteurs peuvent-ils contribuer au témoignage sur soi ? A l'opposé du témoignage sur soi par la confession, peut-on véritablement envisager un témoignage sur soi hors du « je » ?

A-La mise en retrait des locuteurs.

Dans certains poèmes, Lowell et Sexton font appel à un « je » clairement distinct de l'auteur. Ce procédé n'exclut pourtant pas le témoignage sur soi. Au contraire, il est à l'origine d'un témoignage intégrant la référence au vécu d'autrui. Parfois, ce n'est plus la première mais la troisième personne qui contribue au témoignage sur soi. Les exemples les plus frappants de ces glissements du « je » autobiographique vers d'autres porte-paroles du témoignage sont fournis par les figures tyranniques, chez Lowell, et par la référence au Christ, chez Sexton.

1-Lowell et les figures tyranniques.

Dans l'œuvre de Lowell, la folie du locuteur s'exprime de façon privilégiée grâce à l'utilisation métaphorique des figures tyranniques de l'histoire, selon un double mouvement. Parfois, il arrive que le locuteur incarne le tyran. Ailleurs, le tyran personnifie le locuteur. Les deux cas illustrent la recherche d'une définition de soi à travers l'autre perçu comme double fictif. Ils reposent sur un va-et-vient entre un témoignage à la première personne et un témoignage sur soi à la troisième personne.

Dans un poème de *Life Studies* intitulé « Home After Three Months Away », le locuteur décrit son retour chez lui après une hospitalisation quand surgit la question : « Is Richard now himself again ? »¹. Cette question évoque le cauchemar du Richard III de Shakespeare à la fin de la pièce, lorsqu'il est assailli par les fantômes de ses victimes². Posée sans guillemets, elle opère l'assimilation du locuteur et du tyran sombrant dans l'aliénation par le jeu des interrogations sur « myself » dans la pièce. Elle constitue un brusque rappel de la démesure maniaque dans un poème par ailleurs consacré à l'expression de l'apaisement et de la guérison. Dans une lettre du 13 mai 1954 adressée à son ami Peter Taylor, Lowell mentionne en ces termes l'électrothérapie: « Two weeks from now when I see you all again I expect to be myself again »³. La référence shakespearienne amène aussi *a posteriori* à voir une filiation entre le Stanley de *Richard III* et Stanley, le personnage de « Waking in the Blue », poème jumeau de « Home After Three Months Away ». La folie de la puissance politique démesurée s'exprime à travers la suggestion d'un univers shakespearien à mettre en parallèle avec les descriptions par Lowell de ses accès de folie⁴.

Dans « Home After Three Months Away », le témoignage sur la folie est complété grâce au passage à la troisième personne. Selon un autre cas de figure, un va-et-vient

¹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 185.

² Voir *Richard III*, V-3. Il peut s'agir en fait plus exactement d'une référence à l'adaptation de Colley Cibber dans laquelle on peut lire : « Hence, Babbling dreams, you threaten here in vain:/ Conscience avant ; Richard's himself again » (<http://www.r3.org/bookcase/cibber1.html>, page consultée le 7 novembre 2011). Lowell l'a peut-être empruntée au film de Lawrence Olivier sorti en 1955 et qui insère la phrase de Cibber. Dans une lettre à Pound de 1950, il emploie toutefois déjà l'expression pour évoquer les aléas de sa propre condition psychique : « I've been through a long, burdensome dull period of the mind and now am myself again or better – » (R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 154).

³ R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 236.

⁴ Voir *infra* Partie II Chapitre 3 et Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, BMS Am dossier 2228.

s'établit entre le « je » et un personnage : le dialogue avec une fiction permet au « je » d'enrichir le témoignage sur lui-même. Dans cette perspective, le locuteur focalise son discours sur le tyran fou pour mieux montrer les traits qu'il partage avec lui. Les puissants maniaques exerçant leur pouvoir avec cruauté abondent dans l'œuvre de Lowell, qu'ils soient objets ou sujets de l'énonciation. Parmi les multiples incarnations du tyran, Caligula doit être distingué à cause du processus d'identification auquel il donne lieu. Dans *For the Union Dead*, « Caligula » est un soliloque par lequel un locuteur contemporain s'adresse à l'empereur romain. Le témoignage sur soi se construit à la faveur de cet échange entre le « je » et un « il » fictif. Caligula personnifie l'excès de la folie. Comme les héros mythologiques, le personnage éponyme aspire à la divinité : «statues of the gods return your smile/ Why did you smash their heads and give them yours?»⁵. Plus loin, le parcours chaotique de la folie est mis en avant :«Your mind burned. You were God, a thousand plans/ ran zig-zag, zig-zag[...]»⁶. Mais le portrait de l'empereur est sous-tendu par une réflexion du locuteur sur son propre rapport à l'*imago* de Caligula, auquel il est confronté par l'intermédiaire de la médaille. Ce faisant, le locuteur questionne sa fascination, oscillant entre objectivation du tyran et identification avec l'homme. En tentant de cerner le tyran, il est en quête de sens pour se définir lui-même : «[...]Tell me what I saw/ to make me like you [...]»⁷. La construction grammaticale introduit l'ambiguïté sur le rapport initial du locuteur à Caligula : s'agit-il d'affection pour le personnage ou de mimétisme ? La révision de ce vers dans les versions ultérieures du poème indique les hésitations de Lowell. Dans *Notebook*, la référence à une éventuelle identification est gommée et ne subsiste que «tell me what you saw»⁸. *History* montre le locuteur cherchant à nouveau le sens de cette identification. Mais le « je » n'en est plus l'initiateur ; il la subit dans « Caligula 2 »: «tell me why I got your name at school »⁹. De façon similaire, « Caligula » balance entre attirance et rejet. L'identification avec le locuteur repose sur le nom qu'ils partagent¹⁰. Cette similitude est elle-même

⁵ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 360.

⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁷ *Ibid.*, p. 360.

⁸ R. Lowell, *Notebook, op. cit.*, p. 176.

⁹ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 445.

¹⁰ L'identification à Caligula à travers le nom a une dimension autobiographique bien connue. Enfant, Lowell se voit attribuer le surnom de « Cal » par ses camarades en référence, semble-t-il, à son tempérament brutal. Ce surnom contient aussi peut-être une référence à Caliban. Lowell accepte le surnom de sorte qu'à l'âge adulte ses amis continuent à l'appeler ainsi. Lui-même signe de ce pseudonyme. Sexton s'interroge dans une lettre sur sa légitimité à appeler Lowell « Cal » plutôt que « Cal Lowell » comme elle l'avait fait dans

renforcée par le fait que Caligula est déjà en soi un surnom donné à l'empereur romain, qui-plus-est également lorsqu'il était enfant. La médaille focalise l'objectivation maximale, d'autant plus qu'elle renvoie une image débilante du tyran, avant de se transformer en miroir du locuteur et plus loin, identification – «I live your last night» – suivie du retour de la puissance violente du despote¹¹. Puis, il y a à nouveau différenciation – «your regal hand...my hand» – et le locuteur est victime de la cruauté du tyran¹². Le dernier vers marque une volonté de se détacher : «my namesake, and the last Caligula»¹³. Mais là encore, les révisions apportées dans les recueils suivants trahissent les hésitations de l'auteur concernant les réverbérations du personnage. Ces versions réalisent un retournement du sens : «my namesake, not the last Caligula »¹⁴. Elles ouvrent la possibilité d'une identification finale qui ferait du locuteur le dernier Caligula. Dans le contexte de *History*, ce dernier vers semble avoir surtout une portée politique : d'autres despotes ont succédé à Caligula. Mais l'évolution du poème à travers les recueils ne saurait effacer l'ambivalence qui est à l'origine de la relation entre le locuteur et l'empereur. Ainsi, le traitement du personnage de Caligula fournit une grille de lecture pour comprendre l'abondance des figures tyranniques dans l'œuvre, en particulier dans les poèmes de *Notebook*. Ces personnages sont des objectivations du locuteur, avec une fonction comparable à celle de la médaille. La fréquence des portraits de puissants excessivement violents est une expression objectivée de la prégnance de la folie du locuteur. Le locuteur ne fait qu'un avec le monde livré à l'angoisse de la mort, à la volonté de puissance mégalomane, au repli dans le fantasme et l'hallucination, à la pression des pulsions de mort, ainsi que le relève Williamson. Il y a entre le locuteur des poèmes et les figures tyranniques une continuité similaire à celle que

une lettre précédente mais « Cal » semble être le prénom accepté de Lowell : « (I'm not sure if I can call you « Cal » but will pretend we are on 1st name basis) »(Houghton Library, *The Anne Sexton Papers*, Cambridge, Harvard University, BMS Am 1805). Toutefois, comme le locuteur du poème, Lowell oscille entre acceptation et rejet. Ainsi ajoute-t-il en post-scriptum après avoir signé « Cal » à la fin d'une lettre à Pound : « Caligula (how I hate what I know of the original, poor mad boy pushed to the head of state.) »(R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 228). Enfin, aucune des variations sur le thème de « Caligula » ne figure dans l'anthologie des poèmes de Lowell élaborée par l'auteur à la fin de sa vie, en 1977. Voir R. Lowell, *Selected Poems* [Revised Edition], *op. cit.*

¹¹ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 360.

¹² *Ibid.*, p. 360.

¹³ *Ibid.*, p. 361.

¹⁴ R. Lowell, *Notebook, op. cit.*, p. 176 et R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 445.

2-Sexton et le Christ.

Comme Lowell, Sexton nourrit le témoignage sur soi de l'expérience de personnages fictifs. Inversement, certains locuteurs ou locutrices identifiés au départ comme non autobiographiques sont pourvus d'une dimension autobiographique. A cet endroit, le traitement de la figure du Christ est central dans l'œuvre de Sexton. A l'instar du « je » lowellien se définissant par la référence au tyran, de multiples liens sont établis entre la locutrice et le Christ à travers tous les recueils.

En premier lieu, la locutrice sextonienne use pour témoigner sur elle-même d'un vocabulaire christique. Elle recourt à l'image de la crucifixion pour se décrire, en particulier en ce qui concerne sa sexualité. C'est le cas dans *Love Poems*, où l'amour physique est souvent exalté. Même dans ce recueil offrant une vision particulièrement optimiste de la sexualité, celle-ci se trouve associée à la crucifixion dans « The Breast » et dans « The Ballad of the Lonely Masturbator »¹⁹. Une telle corrélation est également centrale dans « The Jesus Papers », où elle est à l'origine d'une bonne partie du contenu « blasphématoire » du recueil²⁰.

En second lieu, les poèmes attribuent à plusieurs reprises au Christ des caractéristiques emblématiques de la locutrice. Par exemple, il est suicidaire dans « Suicide Note » :

Once upon a time
 my hunger was for Jesus.
 O my hunger! My hunger!
 Before he grew old
 he rode calmly into Jerusalem

¹⁹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 175 : « *my sex will be transfixed* » et p. 198 : « I am spread out. I crucify ».

²⁰ A. Sexton, *No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose, op. cit.*, p. 154: « [The Book of Folly has] got a little hangover from the voice of Transformations with some poems called "The Jesus Papers," which are called either "blasphemous" or "devout"—it's probably blasphemous, I would say ». Dans « The Breast » comme dans « The Jesus Papers », la sexualité est aussi reliée à l'inceste. Concernant le lien avec l'inceste, voir aussi l'exemple de « Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost » dans A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 456-457.

in search of death²¹.

La sérénité christique soulignée par le rythme iambique s'oppose à l'extrême désarroi tel qu'il apparaît dans les exclamations de la locutrice. Toutefois, c'est l'évocation de la mort qui clôt la strophe, comme pour unir les deux destins. La similarité des intentions apparaît car la folie suicidaire de la locutrice, signifiée par l'image de la faim, est mise en parallèle avec la volonté du Christ déterminé à se sacrifier. Dans « Seal », le Christ partage également avec la locutrice une caractéristique fondamentale puisqu'il meurt en poète : « calling out poems as he lets out his blood »²².

Enfin, la prosodie et la syntaxe viennent signifier l'équivalence entre la locutrice et le Christ. Dans « Consorting with Angels », le désir affirmé d'échapper aux genres est l'occasion pour la locutrice de réitérer le parallélisme entre ses aspirations et la portée universelle de l'expérience christique : « I'm no more a woman/ than Christ was a man »²³. De même, un texte de *45, Mercy Street* intitulé « Porcupine » place en positions parallèles équivalentes « Anne » et « Jésus » :

Well then,
I'm taking them out,
spine by spine,
somebody else's nails,
not Jesus', not Anne's,
but nails[...] ²⁴.

On retrouve une évocation de la crucifixion par l'intermédiaire des épines du porc-épic. Outre la référence au nom, l'identification à l'auteure est forte. En effet, Sexton affirme en épigraphe de « Bestiary U.S.A. » que les animaux personnifiés sont des fictions d'elle-même. Dans le bestiaire, c'est elle-même qu'elle observe : « I look at the strangeness in them and the naturalness they cannot help, in order to find some virtue in the beast in me »²⁵.

Tandis que de nombreux poèmes dotent le Christ de qualités semblables à celles de la locutrice, « The Jesus Papers » constitue un exemple particulièrement élaboré

²¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 157.

²² *Ibid.*, p. 505.

²³ *Ibid.*, p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 499.

²⁵ *Ibid.*, p. 497.

d'introduction de l'autobiographique transformant le témoignage sur le Christ en témoignage sur le « je ». Dans « The Jesus Papers », le poème repose sur trois locuteurs : Jésus, une conteuse proche de celle de *Transformations* et enfin l'auteure. Cette-dernière ne prend la parole que dans le dernier des neuf poèmes, intitulé « The Author of the Jesus Papers Speaks ». Mais la formulation du titre à la troisième personne invite à considérer une quatrième instance, celle qui a créé le poème dans lequel nous pouvons lire la fiction désignée sous le titre : « The Jesus Papers », assortie du commentaire de son auteure. La séquence est témoignage sur la locutrice des huit premiers poèmes, dont on peut se demander alors si elle n'est pas l'auteure de ces « archives ». Le poème propose donc deux catégories de témoignage. D'un côté, il y a ce que Derrida nomme « le témoignage faux », c'est-à-dire le témoignage ouvertement fictif²⁶. Tel est le cas du témoignage du Christ ou celui de la locutrice contant les aventures du Christ à la troisième personne. Du fait des caractéristiques de la langue adoptée, aucun doute n'est permis quant à la contemporanéité de la locutrice : cette dernière ne peut donc avoir été un témoin oculaire. D'un autre côté, il y a le témoignage de l'auteur. Ce discours se présente comme vrai témoignage, contrairement au témoignage faux. Cette deuxième catégorie de témoignage est donc susceptible d'être un « faux témoignage » : « Un témoignage peut être faux, c'est-à-dire erroné, sans être faux témoignage, c'est-à-dire sans impliquer le parjure, le mensonge, l'intention délibérée de tromper »²⁷. En réalité, les témoignages fictifs ne témoignent-ils pas sur le « je » autobiographique rencontré dans le reste de l'œuvre ?

Les similitudes entre la figure christique de « The Jesus Papers » et le « je » sont perceptibles, non seulement lorsque le Christ s'exprime en tant que locuteur des poèmes, mais aussi quand il est désigné à la troisième personne. En effet, « Jesus Suckles » et « Jesus Asleep » proposent un Christ ayant de nombreux points communs avec, respectivement, la locutrice de « Those Times... » dans *Live or Die* et celle de « Bayonet » dans *45, Mercy Street*²⁸. Dans « Jesus Suckles »²⁹, c'est le Christ enfant qui parle. Or, le thème de l'enfance est central dans « Those Times... », poème où la locutrice est l'« exilée » croyant en sa

²⁶ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage. », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 118-121 et p. 515.

²⁹ *Ibid.*, p. 337.

propre résurrection : « believing I would take my body into the sky »³⁰. Le « je » acquiert un pouvoir de divination :

I did not know that my life, in the end,
 would run over my mother's like a truck
 and all that would remain
 from the year I was six
 was a small hole in my heart, a deaf spot,
 so that I might hear
 the unsaid more clearly³¹.

Dans « Those Times... », la locutrice rejette sa mère : « The me who refused to suck on breasts/she couldn't please »³². Son refus de téter semble s'opposer au Christ goulu de « Jesus Suckles ». Toutefois, l'harmonie régnant entre le fils et la mère est remise en cause à la fin de « Jesus Suckles », lorsque surgit la métaphore du camion :

No. No.
 All lies.
 I am a truck. I run everything.
 I own you³³.

L'irruption des termes « truck » et « run » rattache le poème à la dernière strophe de « Those Times... » : « I did not know that my life, in the end,/would run over my mother's like a truck »³⁴. Sexton attribue au Christ un pouvoir destructeur sur la mère. En faisant du Christ un parricide en puissance, elle lui confère son propre sentiment d'avoir contribué au décès de Mary Gray. La référence à « Those Times... » établit le lien avec l'autobiographique. Une telle mise en relation du texte de « The Jesus Papers » avec celui de *Live or Die* est d'autant plus importante que la dimension autobiographique de « Those Times... » est très forte³⁵.

³⁰ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 120.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² *Ibid.*, p. 119.

³³ *Ibid.*, p. 338.

³⁴ *Ibid.*, p. 121.

³⁵ « Those Times... » se réfère à de nombreux faits connus de la vie de Sexton. Voir, par exemple, les références à l'observation par la mère des organes génitaux (D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*,

Contrairement à « Jesus Suckles », le poème intitulé « Jesus Asleep » n'a pas le Christ pour locuteur³⁶. L'auteure des « archives » est locutrice implicite. Cependant, la représentation du personnage religieux y fait écho à celle de la locutrice de « Bayonet ». Les deux poèmes, emprunts de thématiques psychanalytiques, ont pour sujet deux expériences similaires, à savoir deux songes de personnages enfantins : le Christ repose « aussi immobile qu'un jouet » et la locutrice de « Bayonet » dort « enroulée en position fœtale »³⁷. Dans les deux rêves se manifestent violemment les deux désirs primaires de la psychologie analytique : la pulsion de vie sur un mode œdipien avec Jésus désirant Marie et la pulsion de mort de la locutrice de « Bayonet » rêvant de meurtre. Dans « Jesus Asleep », l'objet du désir est une mère rêvée comme amante. Dans « Bayonet », c'est un « you » qui semble être l'amant mais il possède quelques traits d'une mère nourricière, tels son ventre de « terre »³⁸ et la référence à « the spoon you have fed me with »³⁹. Dans les deux poèmes, les pulsions ne sont pas suivies d'actes mais génèrent la création d'une œuvre d'art. « Bayonet » reste toutefois équivoque quant à l'utilisation de l'arme :

My eyes were closed.
I was curled fetally
and yet I held a bayonet
[...].
It was made to enter you
as you have entered me⁴⁰

Par ailleurs, le Christ comme la locutrice de « Bayonet » sont affublés d'une sexualité menaçante. Cette-dernière pousse le Christ à l'inceste tandis que la baïonnette procure à la femme un substitut de pénis. Dans « Jesus Asleep », le sexe devient également un objet contendant mais il est au service d'une glorification de l'amour maternel puisqu'il sert à sculpter la *pietà*:

He made a statue out of His need.

p. 59), à l'année de naissance de Sexton ou à sa chambre (D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., pp. 7-8).

³⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 338.

³⁷ *Ibid.*, p. 338 et p. 515

³⁸ *Ibid.*, p. 515.

³⁹ *Ibid.*, p. 516.

With His penis like a chisel
He carved the Pietà⁴¹.

La sublimation artistique du désir incestueux s'effectue par la représentation de l'union dans la mort. Cette fusion n'est possible que grâce à la non-réalisation de l'inceste :

and because He had not known Mary
they were united at His death,
the cross to the woman,
in a final embrace,
poised forever
like a centerpiece⁴².

Dans « Bayonet », le but poursuivi est également la réalisation d'un objet sculpté mais l'achèvement de l'œuvre passe par la concrétisation de la pulsion meurtrière :

to carve him onto a sculpture until he is white
and I could put him on a shelf,
an object unthinking as a stone,
but with all the vibrations
of a crucifix⁴³.

Le Christ et la locutrice trouvent tous les deux une résolution artistique à la violence de leurs désirs. Dans le cas de la locutrice de « Bayonet », l'objet sculpté se construit à partir de la réalisation du désir. Quant à l'œuvre du Christ, elle relève de la sublimation. Les derniers vers des poèmes mettent en valeur l'objet artistique, lequel est dans les deux cas associé à la croix. Dans « Jesus Asleep », c'est une croix réconciliatrice reconstruisant une relation filiale non incestueuse. Dans « Bayonet », c'est une croix « vibrant » des tressaillements de la mort dont l'objet est fait. Finalement, le Christ de « Jesus Asleep » semble être une déclinaison de la locutrice de « Bayonet », elle-même proche de l'auteure. En effet, les deux femmes exercent une activité créatrice et sont en conflit avec l'amant⁴⁴, voire avec la mère. Le Christ

⁴⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 515-516.

⁴¹ *Ibid.*, p. 339.

⁴² *Ibid.*, p. 339.

⁴³ *Ibid.*, p. 516.

⁴⁴ « Bayonet » est publié dans une séquence intitulée « The Divorce Papers ». Dans la préface à *45 Mercy Street*, Linda Gray Sexton précise : « *45 Mercy Street* charts Anne Sexton's poetic growth and the events of

Williamson voit, dans l'œuvre de Lowell, entre l'histoire personnelle et l'Histoire : « his faithful recording of himself (or his selves) responding to history »¹⁵.

Les personnages mythologiques fournissent d'autres exemples de cette invasion du texte par la représentation de la démesure pathologique. Le héros mythologique, mi-dieu, mi-homme, est souvent défini par son excès et un orgueil démesuré pouvant le faire basculer dans la folie. Dans *Imitations*, «The Killing of Lykaon» reprend l'introduction du personnage d'Achille en ouverture de l'Illiade en l'associant avec «mania» :

Sing for me, Muse, the mania of Achilles
that cast a thousand sorrows on the Greeks
and threw so many huge souls into hell¹⁶,

Le poème souligne l'ampleur de la folie destructrice en reliant à la rime Achille, les Grecs et l'enfer : une violence totale emporte les compagnons du héros autant que les Troyens. Comme Caligula, Achille déborde de l'humain et, dans sa force démesurée, il passe plus loin du statut de demi-dieu à celui de dieu : «that god, Achilles»¹⁷. Le poème reconstruit ensuite le héros autour de sa définition initiale de fou maniaque en juxtaposant immédiatement l'épisode de la mort de Lycaon, issu du chant XXI, comme illustration de l'acharnement d'Achille martelant dans les derniers vers :

«[...] You must die,
and die and die and die, until the blood
of Hellas and Patroklos is avenged,
killed by the running ships when I was gone»¹⁸.

Grâce au procédé anaphorique, le poème s'achève par une représentation littérale de la folie sanguinaire qui a été posée comme attribut homérique d'Achille au début du poème. Le rythme iambique porte le texte et l'inversion trochaïque dans le vers final met en relief «killed». Lowell utilise ici les ressorts de la prosodie et sa liberté d'adaptation pour étoffer l'expression d'une violence pathologique.

¹⁵ A. Williamson, *Pity the Monsters: the Political Vision of Robert Lowell*, op. cit., p. 12.

¹⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 197. D'autres traducteurs de l'Illiade emploient le terme «anger» plutôt que «mania». Voir Homer, *The Illiad*, Encyclopedia Britannica, volume 4, 1952, p. 3: «Sing, o goddess, the anger of Achilles».

¹⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 197.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

de « Jesus Asleep » personnifie une locutrice qui aurait trouvé par l'art un apaisement des conflits familiaux dont elle relate ailleurs dans l'œuvre l'expérience violente.

Si le Christ de « The Jesus Papers » est une fiction de soi, qu'il dise « je » ou qu'il soit un « he », qui est « The Author of the Jesus Papers » ? En fait, Sexton crée une auteure des archives. L'auteure fictive est ainsi l'ultime étape de la fictionalisation de soi dans « The Jesus Papers », après l'utilisation du Christ comme fiction de soi. Empruntant aux prophètes s'exprimant sous forme de paraboles le mode onirique prémonitoire, l'auteure est affiliée à ceux que la Bible présente comme les témoins de l'existence de Dieu et de la vie du Christ :

In my dream
 I milked a cow,
 the terrible udder
 like a great rubber lily
 sweated in my fingers
 and as I yanked,
 waiting for the moon juice,
 waiting for the white mother,
 blood spurted from it
 and covered me with shame.
 Then God spoke to me and said:
 People say only good things about Christmas⁴⁵.

Adoptant les contours d'un sapin, le texte place ici Noël et la venue du Christ au cœur du témoignage du « je », ce que confirme la suite du poème. A nouveau, la Christ est associé à la locutrice. Son « sacrifice » est semblable à celui d'une « belle femme » qui ne manque pas d'évoquer Sexton⁴⁶. La séquence de « The Jesus Papers » devient une parodie de la Bible

her life from 1971 through 1974 ». Sexton divorce le 5 novembre 1972. Concernant le divorce, voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, *op. cit.*, p. 379.

⁴⁵ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 344-345.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 345. Sexton travaille comme mannequin durant une courte période de sa jeunesse. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, *op. cit.*, pp. 23-24. Tous ceux qui la rencontrent attestent de sa beauté. C'est le cas de John J. Mood, en charge de Sexton lors d'une de ses lectures publiques: « She is a tall woman, with a rich, natural tan. Her body is slender. She is flat-chested by America's inflated standards for such things. And she has that suggestion of a stomach appropriate to all Aphrodites in contrast to America's deflated standards for such things. Her short hair is dark and clings softly to her face. Up close her features are angular and one is startled by their beautiful mobility. Her mouth is wide and sensual. Her smile is echoed by two dimples in her cheeks. At the edge of each is a small mole, the one on the left being

considérée comme archive. Le mode parodique est lui-même une déclinaison d'un procédé plus large employé à la fois par Lowell et par Sexton pour introduire de l'autobiographique dans la fiction : la « transformation ».

B-La transformation du texte d'autrui en témoignage sur soi.

La transformation est une des deux modalités de l'hypertexte, lequel est ainsi défini par Gérard Genette : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁴⁷. Parmi les hypertextes, Genette distingue la transformation, mode direct, et l'imitation, mode indirect. Trois procédés se dégagent concernant la transformation. En premier lieu, la parodie est un « détournement du texte à transformation minimale ». Son but est « ludique » mais « non satirique »⁴⁸. En second lieu, le travestissement est « la transformation stylistique à fonction dégradante »⁴⁹. Il est satirique. Enfin, Genette met en évidence un troisième procédé défini négativement par l'absence de motivation humoristique ou divertissante : « Pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif de *transposition* »⁵⁰. Ces divers procédés concourent au témoignage sur soi dans les œuvres de Lowell et Sexton. Le témoignage est hypertexte dérivé de la fiction constituée par l'hypotexte.

a bit more noticeable. They make nice touches, as do the very slight suggestion of freckles and the small mole at her right eyebrow. Her eyes are even more expressive than her face. They are large, and one could call them blue, I guess, but they seem to change color. They must have a considerable touch of green in them». Voir John. J. Mood, « "A Bird Full of Bones": Anne Sexton—A Visit and a Reading », *Chicago Review* 23, p. 110. Voir aussi les photographies de Sexton prises par Arthur Furst dans Arthur Furst, *Anne Sexton: The Last Summer*, New York, St. Martin's Press, 2000.

⁴⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 40-45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43. Les italiques sont de l'auteur.

1-Transformations ou le témoignage sur soi dans la parodie et le travestissement.

Lorsqu'elle construit ses hypertextes, Sexton oscille entre travestissement et parodie. Elle applique principalement la technique de la transformation à deux types d'hypotextes : la Bible et le conte. Selon Genette, le travestissement préserve « l'action » de l'hypotexte en lui « imposant une autre *élocution*, c'est-à-dire un autre « style » »⁵¹. Chez Sexton, le travestissement opère parfois dans le cadre d'un poème unique. Par exemple, « Venus and the Ark » reprend le scénario de l'Arche de Noé dans la Genèse⁵². La transformation est également utilisée à une plus grande échelle, dans des séquences entières. Dans une certaine mesure, « The Jesus Papers » est travestissement en proposant dans le registre trivial une vie de Jésus Christ à la manière des récits des évangélistes. Un autre exemple est fourni dans *The Death Notebooks* par « O Ye Tongues »⁵³. Ici, la transformation est double car la séquence parodie un texte de Christopher Smart, lequel parodie lui-même les Psaumes.

C'est « Jubilate Agno » qui inspire Sexton et cette-dernière prend pour titre de son propre poème l'apostrophe présente dans le vers initial du poème de Smart : « 1- Rejoice in God, O ye Tongues ; give the glory to the Lord, and the Lamb »⁵⁴. L'hypotexte fourni par « Jubilate Agno » procure à Sexton la structure de « O Ye Tongues », à savoir l'alternance de sections commençant par « Let » et de sections commençant par « For ». Un brouillon montre le poème rédigé selon la présentation typique du texte biblique⁵⁵. Finalement, Sexton privilégie une composition mettant en relief la filiation avec Smart, dont elle fait un personnage du poème. En effet, « Christopher » forme avec le « je » un couple maudit par la folie : « For birth was a disease and Christopher and I invented the cure. / For we swallow magic and we deliver Anne »⁵⁶. L'écriture poétique, souvent associée à la magie chez Sexton, est susceptible de vaincre la folie, provoquant une renaissance en la personne d' « Anne ». Le texte démultiplie les témoins à travers trois porte-paroles : le « je », Christopher et « Anne ».

⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 80.

⁵² A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁵³ *Ibid.*, pp. 396-413.

⁵⁴ Christopher Smart, *Jubilate Agno*, Londres, R. Hart-Davis, 1954, p. 30.

⁵⁵ Voir en annexe la reproduction d'une page.

⁵⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 403.

Le poème reprend en partie le schéma narratif de la Genèse. La première séquence, « First Psalm », commence à la manière de l’Ancien Testament : « Let there be a God as large as a sunlamp to laugh his heat at you »⁵⁷. Sexton poursuit le travail de modernisation lexicale entamé par Smart. Par exemple, le traitement de la métaphore biblique de la lumière divine est représentatif de la transformation opérée par les hypertextes. Déjà, Smart modernise radicalement l’image en se référant à l’électricité :

For I have perceived God’s light about him both wax and fire.

For the Electrical fire is the spiritual substance, which God sends from heaven to sustain the bodies both of man and beast⁵⁸.

Quant à Sexton, elle accorde à cette création de Smart une place prépondérante. Elle s’y réfère dans le premier vers, cité ci-dessus, puis dans le dernier vers de « O Ye Tongues » : « For God was as large as a sunlamp and laughed his heat at us and therefore we did not cringe at the death hole »⁵⁹. Par le truchement de la lampe, Sexton pousse l’invention à son terme. Comme le montre cet exemple, le texte relève de la parodie : il transforme l’hypotexte en préservant la rhétorique des psaumes, en particulier l’impératif biblique et le style anaphorique. En même temps, il frôle le travestissement dans la mesure où il a recours à une comparaison réifiante pour évoquer Dieu, ce qui constitue une forme de dégradation. Ce type de transformation est encore plus flagrant dans le deuxième psaume qui implore : « Let there be an Almighty to bless the Piss Oak that surrounds me »⁶⁰. En fait, cette dernière citation illustre bien la fonction testimoniale de la transformation. En effet, Sexton introduit la thématique autobiographique du « je » excrémental déchu dans la rhétorique biblique. Le vers exprime l’espoir de surmonter la souffrance grâce à la foi et annonce le titre du recueil paru à la suite de *The Death Notebooks*, où figure « O Ye Tongues » : « The Awful Rowing Towards God ». En cela, « O Ye Tongues » n’est pas travestissement : son but n’est pas d’avilir le message biblique mais de montrer son actualité en l’adaptant dans un hypertexte qui témoigne sur l’expérience du « je ». Comme Smart, interné à l’époque où il rédige « Jubilate Agno », Sexton cherche dans « O Ye Tongues » à exalter la toute-puissance divine,

⁵⁷ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 396.

⁵⁸ C. Smart, *Jubilate Agno*, op. cit., p. 118.

⁵⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 412.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 398.

source de vie⁶¹. Mais le « je » aboutit à la même conclusion que Smart en son temps. Ainsi, la véritable fin heureuse ne peut être que dans la mort :

For Anne sat down with the blood of a hammer and built a tombstone for herself and
Christopher sat beside her and was well pleased with their red shadow.

For they hung up a picture of a rat and the rat smiled and held out his hand⁶².

Ainsi qu'elle le fait ailleurs dans le poème, la locutrice se désigne ici par le prénom : « Anne ». Dans l'ultime vers, le « je » et « Christopher » se rejoignent dans un « nous » pour cheminer ensemble vers une mort radieuse, guidés par Dieu.

L'autre catégorie d'hypotexte procurant une fiction à partir de laquelle se construit le témoignage sur soi est le conte. Dans *All My Pretty Ones*, Sexton utilise déjà le conte pour exprimer l'expérience personnelle : avec « Water »⁶³, elle rapproche la culpabilité engendrée par sa frénésie d'aventures amoureuses⁶⁴ de l'histoire des princesses dansant jusqu'à épuisement dans *Les Souliers au Bal Usés*⁶⁵. Une dizaine d'années plus tard, Sexton propose une réinterprétation poétique de cette histoire ainsi que d'autres contes de Grimm dans un recueil au titre révélateur : *Transformations*. En 1971, Sexton semble pourtant s'éloigner radicalement de son point de départ autobiographique. S'inspirant des contes de Grimm, elle paraît vouloir rompre avec la forte dimension autobiographique du témoignage au profit de l'expérience universelle et de la veine fictive. Toutefois, la volonté d'écouter ce que suggère l'inconscient à la lecture des contes métamorphose les fictions à portée universelle sous la pression de l'autobiographique pesant, les transformant en témoignages sur soi.

La méthode de Sexton consiste à laisser se développer le pouvoir d'évocation des contes et à transcrire poétiquement ce qui lui est suggéré par son inconscient⁶⁶. Plutôt que de travailler sur la forme à donner à l'autobiographique, comme dans les variations entre le biographique fictif de « Unknown Girl in the Maternity Ward » et l'autobiographique de

⁶¹ Le titre de la première édition du poème fait référence à ce contexte : « Rejoice in the Lamb : A Song from Bedlam ». Par la suite, le titre en latin donné par Smart est rétabli.

⁶² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 412.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁴ Selon son psychiatre , « Anne had difficulty controlling her desire for romance and adventure ». Voir Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 25.

⁶⁵ Grimm, « The Shoes that were Danced to Pieces », *The Complete Grimm's Fairy Tales*, New York, Random House, pp. 596-600.

⁶⁶ W. Heyen, « With William Heyen and Al Poulin », *No Evil Star*, op. cit. , p. 145.

« The Double Image », il s'agit là de créer un hypertexte testimonial en laissant l'autobiographique s'immiscer dans des fictions ayant elles-mêmes pour thème central le rapport à l'identité. Le titre du recueil représente ainsi à la fois les mutations grâce auxquelles les personnages accèdent à leur identité et le travail de l'écriture poétique sur la fiction de l'hypotexte.

Au final, la dimension narrative fictive est soulignée. Conformément à la définition du travestissement par Genette, les poèmes reprennent les schémas narratifs des frères Grimm mais les appliquent dans un registre trivial. En outre, la « transformation stylistique à fonction dégradante » est réalisée grâce au style oral contemporain. Celui-ci intervient par le biais des onomatopées et du langage familier. Il est mis en relief grâce à l'utilisation des ressorts du texte poétique par la prosodie et les jeux sur les sonorités :

You always read about it:
the plumber with twelve children
who wins the Irish Sweepstakes.
From toilets to riches.
That story.

Or the nursemaid,
some luscious sweet from Denmark
who captures the oldest son's heart.
From diapers to Dior.
That story⁶⁷.

Comme l'illustrent ces biographies lapidaires moquant les récits de la presse populaire, le travestissement sextonien introduit le biographique pour recontextualiser les contes dans l'Amérique des années soixante. Envahissant la fiction grâce au recours à l'analogie, le biographique sape aussi l'universalité du conte à des fins humoristiques ou plus sérieuses : dans « Iron Hans », le fils du roi attrape les balles lancées par la princesse aussi bien que Joe Dimaggio et l'épreuve de Jean-de-Fer s'apparente à l'enfermement dans la folie de Vincent

⁶⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 255.

Van Gogh ou Zelda Fitzgerald⁶⁸. Les contes mités par les références biographiques forment le cadre propice dans lequel l'autobiographique fait une entrée fracassante.

A première vue, les poèmes semblent se rapprocher du commentaire plus que de la transformation. Ainsi, des éléments de distanciation sont introduits : des prologues présentent ou discutent la morale des contes et le discursif s'introduit dans l'hypertexte. Cependant, les hypotextes entrent en résonance poétique avec des sujets éminemment proches des préoccupations personnelles de Sexton : folie, relation à la mère, relation à Nana, inceste, place de la femme dans le couple, cannibalisation de la femme par les enfants. La distanciation affichée laisse entrer un autobiographique violent qui fait imploser les prétentions didactiques des contes. Ce processus est frappant dans le traitement de l'image du père à travers le dernier poème du recueil.

« Briar Rose (Sleeping Beauty) » est une reformulation poétique de *La Belle au Bois Dormant*⁶⁹. Faisant écho à la technique de suggestion de l'inconscient citée plus haut, Bruno Bettelheim souligne que la sensibilité poétique de Sexton lui permet de saisir les connotations sexuelles des contes⁷⁰. En réalité, elle les amplifie grâce aux comparaisons et métaphores. Au-delà de l'effet comique de cette irruption subversive de la sexualité dans les contes des frères Grimm, il y a une ironie tragique si l'on considère les traumatismes ressentis par l'auteure suite à une série d'intrusions dans sa sexualité lorsqu'elle était enfant : les remarques humiliantes du père à l'adolescence, l'épisode de l'inspection par la mère des organes génitaux et surtout la possibilité qu'elle ait été victime d'inceste de la part de son père et de sa grand-tante⁷¹. Sexton utilise semble-t-il la trame des contes pour exprimer la place prise par la sexualité dans sa vie avec son versant terrifiant. Dans « Briar Rose (Sleeping Beauty) », l'image du père focalise l'invasion de l'hypotexte par le réel autobiographique négatif qui corrompt le positivisme des contes. S'opère alors un renversement de la morale de l'histoire sous le poids de l'autobiographique.

Avec la méthode de Sexton, *La Belle au Bois Dormant* semble avoir suggéré deux éléments marquants : le sommeil de la Belle et l'expérience de la jeune fille sous hypnose rappellent les trances de Sexton en psychothérapie ; le roi surprotégeant sa fille évoque la

⁶⁸ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 249-255.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 290-295 et Grimm, « Little Briar Rose », *The Complete Grimm's Fairy Tales, op. cit.*, pp. 237-241.

⁷⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, [1976] 2006, p. 316 et p. 428.

⁷¹ Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, A Biography, op. cit.*, p. 14, p. 59, pp. 56-57 et p. 167.

présence menaçante du père incestueux. Cette relation ambiguë est illustrée par Barbara Swan dans la première édition du recueil⁷². « Daddy! Daddy ! » s'écrie d'ailleurs la princesse après que le prince l'a embrassée et réveillée, expression d'une ironie tragi-comique renforcée par l'intertextualité avec Plath⁷³. La sensation d'étouffement par le père se construit selon une structure circulaire, soulignée dans l'illustration, avec à la fois un prologue et un épilogue ayant pour thème central l'inceste. Or, transe et inceste sont liés pour Sexton puisque c'est lors de trances qu'elle dit se souvenir des actes commis par son père. De plus, les avis des psychothérapeutes ayant côtoyé Sexton divergent sur la fiabilité des souvenirs restitués : certains leur assignent le statut de fictions non-autobiographiques, d'autres souscrivent à leur contenu sans hésitation en mettant en avant des éléments du comportement de Sexton⁷⁴. « Briar Rose (Sleeping Beauty) » pose avant tout une vérité poétique : comme le note Dawn Skorczewski, le père est celui qui transgresse l'intégrité sexuelle de sa fille⁷⁵. Pour exposer cette vérité, le poème introduit trois personnages qui semblent représenter, grâce à l'emploi subtil de la première personne favorisant la confusion, des versions plus ou moins autobiographiques d'un même personnage : la jeune fille sous hypnose victime d'inceste, la Belle au Bois Dormant et la locutrice. Dès lors, « Briar Rose (Sleeping Beauty) » n'est plus seulement un commentaire sarcastique sur l'image stéréotypée de la société patriarcale dans le conte de Grimm. C'est une réappropriation ironique du motif de la transgression grâce à sa déconstruction et sa reconstruction par l'inclusion de l'autobiographique :

Daddy?
 That's another kind of prison.
 It's not the prince at all,
 but my father
 drunkenly bent over my bed,
 circling the abyss like a shark,
 my father thick upon me

⁷² Voir A. Sexton, *Transformations*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, p. 106. Voir l'illustration en annexe.

⁷³ Concernant le poème intitulé « Daddy », voir Sylvia Plath, *Ariel*, New York, Harper, 1999, p. 56.

⁷⁴ Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 58.

⁷⁵ Dawn Skorczewski, « What prison is this ? Literary critics cover incest in Anne Sexton's 'Briar Rose' », *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, vol 21, 21 (1996).

like some sleeping jellyfish⁷⁶.

La transgression des limites du quotidien, opérée dans le conte par la princesse curieuse de découvrir la vie, devient bien dérisoire comparée à la transgression du père dans le poème. L'entremêlement complexe de l'autobiographique et de l'hypotexte contribue ainsi à énoncer une réalité violente : la perte de repères de la fille provoquée par la confusion dans la relation fille-amant-père⁷⁷. Le même été où Sexton écrit « Briar Rose (Sleeping Beauty) », cette confusion prend d'ailleurs une signification autobiographique nouvelle à travers la remise en cause de l'identité-même du père, puisqu'un ancien amant de la mère de Sexton revendique la paternité de l'auteure⁷⁸.

Si l'écriture participe pour Sexton d'une quête d'identité, le traitement hypertextuel de la fiction et de l'autobiographique dans *Transformations* se fait l'écho d'une interrogation plus qu'il n'apporte une réponse, à l'image des derniers vers de « Briar Rose (Sleeping Beauty) » :

What voyage this, little girl ?
 This coming out of prison?
 God help –
 this life after death⁷⁹?

Le recueil affirme la puissance de « ce réel où persiste et insiste tout le négatif de la condition humaine »⁸⁰. Pour Sexton, *Transformations* n'est finalement pas une rupture avec les précédents recueils : « I think they end up being as wholly personal as my most intimate poems, in a different language, a different rhythm, but coming strangely, for all their story sound, from as deep a place »⁸¹.

⁷⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 294.

⁷⁷ Dulce Rodriguez Gonzalez, « When the Prince Turns into a Villain: Metamorphosis of the Father Figure in Anne Sexton's Poem 'Briar Rose' », *Traditions and Innovations : Commemorating Forty Years of English Studies at ULL (1963-2003)*, dir. Manuel Brito et Juan Ignacio Oliva, Tenerife, RCEI, 2004, pp. 351-359.

⁷⁸ Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 342. Quelques lettres et cartes envoyées par Azel Mack figurent dans les archives du Harry Ransom Humanities Research Center. Voir Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 22, dossier 4..

⁷⁹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 295.

⁸⁰ P. Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, op. cit., p. 42.

⁸¹ L. G. Sexton, *Anne Sexton : a Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 367.

2-*Imitations* ou le témoignage sur soi dans la transposition.

Comme Sexton, Lowell rédige un recueil entièrement et ouvertement hypertextuel : *Imitations*⁸². *Lord Weary's Castle* comprend déjà des traductions de poèmes. Lowell récuse alors la traduction et lui substitue l'« imitation », dont il pose une définition : « When I used the word *after* below the title of a poem, what follows is not a translation but an imitation which should be read as though it were an original English poem »⁸³. Pour Genette, la traduction relève d'une forme sérieuse de transformation : la transposition. Parmi les transpositions, la traduction est une transposition « purement formelle » qui ne touche au sens que par accident⁸⁴. Mais le terme d'« imitation » revendiqué par Lowell correspond-il à l'« imitation » définie par Genette?

Le contexte de la rédaction de *Imitations* est celui d'une non-motivation à double titre. D'un côté, Lowell traverse une période de dépression; de l'autre, il met l'écriture en retrait : « This book was written from time to time when I was unable to do anything of my own »⁸⁵. Alfredo Rizzardi rapporte que le médecin de Lowell lui interdit d'écrire des poèmes en raison de la charge émotionnelle trop grande que cela implique : « [the] doctor had forbidden him to write poetry ; because each time he wrote the excitement would provoke in him a deep psychological upset »⁸⁶. De son côté, Lowell affirme vouloir s'être glissé dans la peau des poètes imités: « I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone [...]. I have tried to write live English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America »⁸⁷. Son engagement est donc de respecter le « ton » des poèmes initiaux : là se situe l'imitation. Mais, selon Genette, l'imitation ne peut s'appliquer qu'à un style, non à un texte particulier⁸⁸. Le « ton » correspond-il au « style » ?

⁸² R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 193-316.

⁸³ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁴ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 43.

⁸⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 196.

⁸⁶ Alfredo Rizzardi, « Robert Lowell's Imitations of Italian Poetry », *Robert Lowell : a Tribute*, dir. Rolando Anzilotti, Pisa, Nistri-Lischi, 1979, p. 136.

⁸⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 195.

⁸⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 110-111.

La traduction imitative est la « traduction-pastiche »⁸⁹. Mais Lowell la refuse en affirmant vouloir transposer les textes dans l'Amérique contemporaine. De plus, il revendique une grande liberté concernant la lettre des poèmes. Pour clôturer l'introduction de *Imitations*, il reconnaît que la fidélité au ton est elle-même subjective : « I have been almost as free as the authors themselves in finding ways to make them ring right for me »⁹⁰. L'attachement du poète à un « ton » personnel exclut de fait l'imitation du style de l'auteur. Reste une transformation sous forme de transposition thématique, délibérément oublieuse de la lettre de l'hypotexte. Selon la terminologie de Genette, la démarche de Lowell s'approche donc de la transposition « thématique » plutôt que de l'« imitation ». Dans quelle mesure cette stratégie permet-elle à Lowell d'investir les fictions écrites par autrui ?

Formellement, la dimension anthologique de *Imitations* implique un choix arbitraire dans le corpus universel. C'est cette instance que désigne Lowell d'emblée : « This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetitions »⁹¹. De fait, les poèmes aux origines européennes sont reliés entre eux par la récurrence de l'idiome et des références au contexte américain. Par exemple, les Espagnoles et les Italiennes contemplées avec gêne par l'enfant dans « Les Poètes de Sept Ans » sont métamorphosées en danseuses hawaïennes⁹². En outre, Lowell choisit des poèmes ayant une dimension testimoniale autobiographique, avec une écrasante majorité de poèmes lyriques. Lorsque le doute peut subsister, Lowell ajoute des éclaircissements, tels l'épigramme à l'adaptation d'un poème de Rimbaud dont il fournit le contexte référent : « [An autobiographical poem : Rimbaud remembers the small boy in a rowboat under the old walls of Charleville. His mother and sisters are on the bank. His father has just deserted them.] »⁹³.

L'appropriation des hypotextes par l'autobiographique lowellien a lieu grâce à la thématisation. A l'instar de l'introduction qui met en relief l'absence du père dans le poème de Rimbaud, de nombreux poèmes ont des thèmes ayant une portée autobiographique

⁸⁹ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 297.

⁹⁰ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 196.

⁹¹ *Ibid.*, p. 195.

⁹² Voir Arthur Rimbaud, *Poésies; Une Saison en Enfer; Illuminations*, Gallimard, 1984, p. 67 et R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 259.

⁹³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 256. Dans l'édition séparée de *Imitations* par Faber and Faber, le sous-titre figure entre crochets. Voir R. Lowell, *Imitations* [1962], London, Faber and Faber, 1971, p. 74.

commune avec l'expérience lowellienne : la présence de la figure maternelle par opposition à l'absence du père, l'omniprésence de la mort et de son corollaire, la guerre.

François Villon fascine Lowell de longue date et *Lord Weary's Castle* contient des adaptations de passages empruntés au poète français, dont « France », inspiré de « L'Épitaphe de Villon »⁹⁴. Dans *Imitations*, le choix effectué parmi les poèmes de Villon révèle l'état d'esprit dépressif morbide de Lowell. De plus, les éléments connus de la vie de Villon permettent de dégager au moins deux points communs entre le poète français et Lowell : l'absence du père et le rapport privilégié à la mère. Lowell inclut d'ailleurs dans sa sélection la prière écrite par Villon pour sa mère : « Ballade pour Prier Notre Dame »⁹⁵. Plus généralement, la traduction d'extraits du *Testament* trahit une appropriation autobiographique de l'hypotexte⁹⁶, ainsi qu'il a été constaté dans les transpositions de Rilke.

Dans « The Great Testament », les questions stimulent une veine narrative rapprochant l'hypertexte du récit, genre par excellence de l'autobiographie :

What more have I to tell?
I'm no arch-angel's heir,
crowned with the stars and moon.
My father (God have mercy!)
is in the ground, and soon
my mother also must die—
poor soul, she knows it well,
her son must follow her⁹⁷.

Avec ce passage, Lowell attribue également à la famille du locuteur des caractéristiques ne figurant pas dans le texte de Villon. En effet, Villon perd son père étant enfant mais non sa mère. Par contre, Lowell perd successivement son père en 1950 puis sa mère en 1954, comme le souligne « soon »⁹⁸. En outre, le texte de Villon reste beaucoup plus méditatif dans ses considérations sur la mort. Ainsi, la disparition des parents s'inscrit dans une réflexion métaphysique plutôt qu'autobiographique :

⁹⁴ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 42 et François Villon, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 191-192.

⁹⁵ F. Villon, *Poésies, op. cit.*, p. 97.

⁹⁶ En se référant à Villon, Lowell marche aussi sur les pas d'Ezra Pound écrivant un opéra inspiré par la vie de Villon : *Le Testament*.

⁹⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 206.

⁹⁸ Voir P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 195 et p. 229.

Si ne suis, bien le considère,
 Fils d'ange portant diadame
 D'étoile ne d'autre sidère :
 Mon père est mort, Dieu en ait l'âme !
 Quant est du corps, il gît sous lame...
 J'entends que ma mère mourra,
 Et le sait bien, la pauvre femme,
 Et le fils pas ne demourra⁹⁹.

De même, l'avant-dernier huitain du poème de Lowell récrit l'évocation de la mort en termes autobiographiques :

Breath goes, and your eyes too,
 your spleen bursts through your life,
 then sweat...God knows...you sweat!
 No mother, child or wife
 wishes to die for you,
 and suffer your last hell¹⁰⁰.

Lowell introduit dans le poème la dépression mortelle et sa propre triade familiale, comme le montre une comparaison avec le texte de Villon :

Celui qui perd vent et haleine,
 Son fiel se crève sur son cœur,
 Puis sue, Dieu sait quel sueur !
 Et qui de ses maux si l'allège ?
 Car enfant n'a, frère ne sœur
 Qui lors vousît être son pleige¹⁰¹.

Villon n'ayant ni enfant, ni frère, ni sœur connus, il se place encore ici dans une perspective universelle que Lowell transforme en témoignage sur sa propre expérience.

La déconstruction de l'appropriation de la poésie de Villon par l'autobiographique lowellien dans les transpositions de « Ballade pour Prier Notre Dame » montre comment le

⁹⁹ F. Villon, *Le Testament*, XXXVIII, *Poésies*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁰ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 207.

¹⁰¹ F. Villon, *Le Testament*, XL, *Poésies*, op. cit., p. 68.

témoignage poétique de Villon est investi par le témoignage sur soi de Lowell¹⁰². Au sein de *Land of Unlikeness* et *Lord Weary's Castle*, Lowell utilise des poèmes de Villon sans assumer l'emprunt. Dans les mêmes recueils, le poète met pourtant en exergue d'autres « imitations » grâce au sous-titrage. Toutefois, aucune mention n'est faite des hypotextes ayant guidé la rédaction de la deuxième section de « In Memory of Arthur Winslow » ou celle de « France »¹⁰³. Or, le premier texte s'inspire de « Ballade pour Prier Notre-Dame »¹⁰⁴. Quant au deuxième texte, il est une transposition de « L'Épitaphe de Villon en Forme de Ballade », auquel Lowell se réfère par le titre communément repris : « Ballade des Pendus »¹⁰⁵. Voici un extrait de « Ballade pour Prier Notre Dame », d'abord mis en parallèle avec la dernière strophe de « In Memory of Arthur Winslow » puis avec un passage de « Villon's Prayer for His Mother to Say ». La citation de « In Memory of Arthur Winslow » est issue de la quatrième partie du poème, intitulée : « A Prayer for My Grandfather to Our Lady » :

Femme je suis pauvrete et ancienne,
 Qui rien ne sais ; oncques lettre ne lus.
 Au moutier vois, dont suis paroissienne,
 Paradis peint où sont harpes et luths,
 Et un enfer où damnés sont boullus :
 L'un me fait peur, l'autre joie et liesse.
 La joie avoir me fais, haute déesse,
 A qui pécheurs doivent tous recourir,
 Comblés de foi, sans feinte ne paresse :
 En cette foi, je veuil vivre et mourir¹⁰⁶.

IV.

A PRAYER FOR MY GRANDFATHER TO OUR LADY

[...]

¹⁰² F. Villon, *Poésies*, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹⁰³ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, pp. 862-864 et p. 42.

¹⁰⁴ F. Villon, *Poésies*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 191-192.

“On Copley Square I saw you hold the door
 To Trinity, Kingsolving’s Church, and saw
 The painted Paradise of harps and lutes
 Sink like Atlantis in the Devil’s jaw
 And knock the Devil’s teeth out by the roots;
 But when I strike for shore
 I find no painted idols to adore:
 Hell is burned out, heaven’s harp-strings are slack.
 Mother, run to the chalice, and bring back
 Blood on your finger-tips, for Lazarus who was poor.¹⁰⁷”

I am a woman—poor, absurd,
 who never learned to read your word—
 at Mass each Sunday, I have seen
 a painted paradise with lutes
 and harps, a hell that boils the damned:
 one gives me joy, the other doubts.
 O let me have your joy, my Queen,
 bountiful, honest and serene,
 by whom no sinner is condemned—
 in this faith let me live and die¹⁰⁸.

La traduction de *Imitations* est, bien sûr, beaucoup plus proche du texte dont elle révèle l’affleurement dans « A Prayer for my Grandfather to our Lady ». Toutefois, elle conserve une caractéristique de la première adaptation, à savoir l’ambiguïté concernant le locuteur et le bénéficiaire de la prière. Dans le texte de Villon, c’est clairement la mère qui exprime les mots de son fils. Dans la traduction de *Imitations*, Lowell met en valeur la dimension de prière du texte en plaçant en guise d’introduction le huitain dans lequel le poète explique

¹⁰⁶ F. Villon, *Poésies*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁷ R. Lowell, « A Prayer for my Grandfather to our Lady », *Collected poems*, *op. cit.*, p. 864.

¹⁰⁸ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, pp. 212-213. Dans *Imitations*, le poème s’intitule « Villon’s Prayer for His Mother to Say to the Virgin », ce qui souligne le lien avec « A Prayer for my Grandfather to our Lady ». Voir R. Lowell, *Imitations*, *op. cit.*, pp. 21-22

avoir rédigé la prière à l'intention de sa mère. Il s'ensuit un contraste entre la prière elle-même et ce texte dont le locuteur est l'auteur. L'effet est accentué par la typographie : l'introduction de l'auteur figure en italiques et Lowell choisit de citer la prière entre guillemets. Cependant, la distinction entre deux locuteurs, l'auteur puis la mère, est brouillée dans la première strophe à deux reprises : d'abord avec « receive your humble Christian child,/and let him live with those you save » puis dans « without you no man may deserve,/or enter heaven »¹⁰⁹. Cette confusion n'existe pas chez Villon, où c'est clairement la mère qui est la locutrice et l'objet de la prière. Par contre, la version de *Land of Unlikeness* est déjà équivoque : hormis les guillemets et l'affirmation de la filiation avec les pionniers, plus compatible avec le grand-père qu'avec le petit-fils, rien n'identifie le locuteur. Dans *Lord Weary's Castle*, Lowell reprend « In Memory of Arthur Winslow » et sa prière pour le grand-père. Mais cette version accroît l'ambiguïté car elle réduit l'usage des guillemets à deux strophes, laissant entendre que c'est bien le petit-fils qui « implore » la Vierge au début du poème¹¹⁰. Lowell semble importer dans sa traduction de *Imitations* l'équivoque cristallisant l'attachement au grand-père puis, dans la traduction, à la mère. Ainsi, la traduction proposée par *Imitations* révèle *a posteriori* la part de fiction contenue dans le témoignage sur l'amour porté au grand-père dans « A Prayer for my Grandfather to Our Lady ». Mais « Villon's Prayer for His Mother to Say to the Virgin » se fait lui-même témoignage autobiographique en introduisant au plan formel un procédé inspiré par le dialogue entre l'œuvre de Villon et l'amour du traducteur pour son grand-père.

Comme les « imitations » inspirées par Villon, les hypertextes élaborés à partir des poèmes de Rainer Maria Rilke participent du témoignage sur soi lowellien. Hartmut Heep souligne les nombreuses similarités entre la biographie de Rilke et celle de Lowell, avant de remarquer que les textes choisis par Lowell sont ceux qui témoignent d'une expérience proche de sa propre expérience :

Lowell chose these poems because they describe Rilke's struggle with his past, trying to come to terms with his childhood experiences, his native Prague, and his family[...]. Lowell's interest in Rilke comes from reading his poetry as a testimony to being caught

¹⁰⁹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 212.

¹¹⁰ Voir R. Lowell, « In Memory of Arthur Winslow », *Collected Poems*, op. cit., p. 25.

between the past and the present, similar to Lowell's own situation. As a result, he selected poems for his translations that were of personal interest to him¹¹¹.

Heep note trois types d'appropriation des poèmes de Rilke. Selon la plus distanciée, Lowell part des poèmes de Rilke mais les réinterprète dans une perspective historique. Cette démarche se retrouve dans « A Roman Sarcophagus » mais aussi dans « The Shako », le poème de *Lord Weary's Castle*. Dans le deuxième type d'appropriation, Lowell se contente de rendre compte des originaux avec un maximum de fidélité car les expériences référentes sont très proches de sa propre expérience. C'est le cas pour « The Cadet Picture of My Father » concernant la relation au père, pour « Self-Portrait » et pour « Orpheus, Eurydice and Hermes »¹¹². Dans « Self-Portrait », Lowell endosse l'autobiographique de Rilke jusque dans ses moindres finesses, ce que montre sa traduction des vers consacrés aux regard de l'enfant filtrant à travers le regard de l'adulte. Contrairement à d'autres, la traduction de Lowell conserve les implications de classe sociale présentes dans le poème de Rilke, sans doute parce que ces considérations sont importantes pour lui aussi : « the gaze of one who serves »¹¹³.

Enfin, « Pigeons » constitue une troisième veine dans la transposition des poèmes de Rilke. L'original est « Die Tauben », écrit par Rilke durant une période de doute similaire à celle traversée par Lowell lorsqu'il rédige *Imitations*¹¹⁴. En fait, « Pigeons » est la plus lowellienne des adaptations de textes de Rilke par Lowell car le poète américain y intègre beaucoup de matériau personnel, tant sur le plan formel que référentiel. D'ailleurs, le poème est détaché des autres adaptations de poèmes de Rilke dans l'édition finale. Son positionnement à la fin de *Imitations* signifie son importance aux yeux de Lowell, dont on connaît le soin extrême qu'il apporte à l'agencement des textes au sein des recueils. Formellement, la réappropriation est ample : des strophes de cinq vers remplacent les

¹¹¹ Hartmut Heep, *A Different Poem : Rainer Maria Rilke's American Translators Randall Jarrell, Robert Lowell, and Robert Bly*, New York, Peter Lang, 1996, p. 110.

¹¹² Selon Heep, Lowell modifie le sens de « Orpheus, Eurydike, Hermes » en fonction de son propre rapport aux femmes en proposant une représentation de la femme soumise qui n'est pas conforme au poème de Rilke mais peut refléter le machisme de Lowell. Voir H. Heep, *A Different Poem : Rainer Maria Rilke's American Translators Randall Jarrell, Robert Lowell, and Robert Bly, op. cit.*, pp. 117-118.

¹¹³ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 119 : « Rilke's poem was written in April of 1913, hence one year after he had started to write the *Duineser Elegien*. After the completion of the *Neue Gedichte* and *Der Neuen Gedichte Andere Teil*, Rilke entered a difficult and unproductive dry spell which lasted for almost ten years, till 1922. "Die Tauben" stems from this period of doubt and poetic searching, which Lowell also knew too well ».

quatrain, le pentamètre iambique de Rilke est rejeté au profit de l'irrégularité métrique. Lowell exclut aussi les schémas de rimes de Rilke, rimes embrassées puis croisées puis embrassées à nouveau dans la dernière strophe¹¹⁵. Surtout, Lowell ajoute une strophe typiquement lowellienne :

Think of Leonidas perhaps and the hoplites,
glittering with liberation,
as they combed one another's golden Botticellian hair
at Thermopylae, friends and lovers, the bride and the bridegroom—
and moved into position to die.¹¹⁶

Les références à l'histoire grecque antique ne figurent pas dans le poème de Rilke. La thématique de la mort sacrificielle dans cette strophe ajoutée vont à l'encontre de la symbolique de « Die Tauben », placé sous l'égide de la colombe¹¹⁷. La traduction de la dernière strophe alourdit encore la présence de la mort en la reliant à la folie, dont le « retour » avec le terme « mania » vient conclure le poème. Finalement, « Pigeons » constitue un témoignage sur soi émanant de Lowell plus que de Rilke. Lowell non seulement souligne la fiction de soi dans la fiction d'autrui, mais il introduit son autobiographique dans le témoignage de Rilke sur lui-même. Lowell transforme ainsi le témoignage de Rilke sur Rilke non seulement en témoignage de Rilke sur Lowell mais en témoignage de Lowell sur Lowell. Le poème est autobiographique sous l'angle de l'expérience intime qu'est la folie et c'est sans doute pourquoi Heep n'hésite pas à qualifier « Pigeons » de « confessionnel » :

Thus the last line of the poem reads like Lowell's personal confession of his mental instabilities, intensified and emphasized in the alliterating « momentum » of « miraculously multiplied...mania » [...]. Not only does the poem "Pigeons" continue the tradition of the Western past in the form of the Western geistesgeschichte, which began in *Imitations* with a translation of Homer, it also functions as Lowell's personal confession of mental instability¹¹⁸.

¹¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Letzte Gedichte und Fragmentarisches (1910-1926)*, textlog.de, <http://www.textlog.de/24000.html>, page consultée le 10 juillet 2012.

¹¹⁶ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 316.

¹¹⁷ Le même terme « Tauben » peut signifier « pigeons » ou « colombes ».

¹¹⁸ H. Heep, *A Different Poem : Rainer Maria Rilke's American Translators Randall Jarrell, Robert Lowell, and Robert Bly*, op. cit., p. 122.

Le même procédé se retrouve dans les transformations des poèmes de Baudelaire, comme l'illustre l'exemple de « The Flawed Bell », une adaptation de « La Cloche Fêlée » :

I hear the death-cough of mortality
choked under corpses by a lake of blood—
my rocklike, unhinging effort to die¹¹⁹.

En traduisant ici « La Cloche Fêlée », Lowell introduit dans le dernier vers une détermination de l'âme à mourir n'apparaissant pas dans le texte original. Certes, « rock » connote le balancement de la cloche, voire un bercement de la mort semblable à celui de « The Death Baby »¹²⁰. Néanmoins, la superposition du terme avec « unhinging » surdétermine plutôt l'inflexibilité de la volonté de mourir. Chez Baudelaire, les « efforts » sont ceux que fait l'âme pour ne pas mourir, en particulier grâce à l'activité poétique :

Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts¹²¹.

Dans le texte d'origine, les efforts sont vains mais c'est bien le mot « efforts » qui clôt le poème, alors que chez Lowell c'est « die ». Lowell résout d'emblée la dialectique de la vie et de la mort dans le premier vers de la dernière strophe, là où Baudelaire maintient la tension jusqu'au bout. Le travail de transposition thématique du témoignage d'autrui pour en faire un témoignage sur soi est également rapporté par Rizzardi concernant les poèmes italiens :

I would clarify certain linguistic doubts and Cal would upset the structure of the texts with strange and dazzling interpretations. The text would overflow onto his reading of it, it would become pervasively allusive, richly puzzling, and it would serve as an excuse to give form to his conflicts, to his intuitions, to his certainties, to the tension in his mind [...]. I would bring his attention to the evident "errors" in his translation, suggesting the exact word, the literal meaning; he would agree, then in the next drafts the

¹¹⁹ H. Heep, *A Different Poem : Rainer Maria Rilke's American Translators Randall Jarrell, Robert Lowell, and Robert Bly*, op. cit., p. 239.

¹²⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 356 et p. 358.

¹²¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1961, p. 89.

interpretations would be even further from the meaning of the original text. I insist on these details because they reveal, first, Lowell's full awareness of his misinterpretations, and, second, the importance that Cal gave to his free translations¹²².

Finalement, à partir d'une position de mise en retrait de l'autobiographique, Lowell introduit l'autobiographique dans les hypotextes. Il fait ainsi de *Imitations* une fiction de soi témoignant du mal être à l'origine de sa conception :

The quotations have other more functions besides the capture of a richer and more inspired texture than the poet could sustain on his own. They vary the tone, argue for the continuity of artistic tradition, and make for a semblance of anonymity, so that even the most confessional passages appear impersonal¹²³.

Dans cette analyse de *Four Quartets*, Lowell avance que la fonction des citations est de lier le « confessionnel » et « l'impersonnel ». Les transformations testimoniales composant *Imitations* s'inscrivent dans une perspective semblable. La démarche lowellienne est particulièrement performante concernant la représentation du suicide. A l'inverse de la non-confession de l'état suicidaire relevée précédemment, *Imitations* est l'opus dans lequel la dépression occupe la plus grande place. Ici, les transpositions lowelliennes reprennent les constructions dans lesquelles se dessine un mouvement vers la mort. Ailleurs, Lowell se glisse derrière le masque de Rilke pour exprimer la négation de toute transcendance finale. Lowell puise dans les hypotextes afin de créer un hypertexte exprimant son rapport personnel à la mort. Finalement, le sens produit par l'hypertexte corrobore les raisons fournies par Lowell pour justifier le projet formel de *Imitations* : l'effacement du « je » autobiographique devant d'autres « je » coïncide avec la thématization d'une fragilité du « je » suicidaire dans les transpositions testimoniales.

¹²² A. Rizzardi, « Robert Lowell's Imitations of Italian Poetry », *Robert Lowell: a Tribute*, op. cit., pp. 136-137.

¹²³ R. Lowell, *Collected Prose*, op. cit., p. 47.

C-Les limites de la capacité testimoniale du « je ».

Le témoignage sur soi étant « hanté »¹²⁴ par la fiction et miné par le désarroi psychique du « je », la capacité du locuteur autobiographique à garantir un discours de vérité est entamée. Dès lors, n'est-il pas possible d'envisager un témoignage sur soi sans le « je » ? Les deux œuvres proposent des textes dans lesquels s'élabore une représentation de la folie sans le « je ». Cet autobiographique intime, caractéristique de la confession selon Rosenthal, peut-il échapper à une énonciation focalisée sur la première personne ?

1-« Skunk Hour » et le témoignage de l'objet corrélat.

Le point d'orgue de *Life Studies* est « Skunk Hour », dont la dimension autobiographique confessionnelle est souvent soulignée. Pour Berryman, le poème exprime l'angoisse de la folie et Axelrod mentionne une « confession psychologique »¹²⁵. Selon Sandra M. Gilbert, il s'agit même d'un poème « confessionnel au sens catholique du terme », c'est-à-dire un aveu des péchés¹²⁶. Toutefois, si « Skunk Hour » témoigne en donnant du sens aux affirmations « myself am hell » et « my mind's not right », il le fait en grande partie sans le « je »¹²⁷.

La faible présence du « I » dans la première partie du poème est voulue par Lowell. Le poète renverse la structure initiale du texte pour faire figurer au début la galerie de portraits. Lowell concède ce remaniement dans « On 'Skunk Hour' » : « 'Skunk Hour' was written backward, first the last two stanzas, I think, and then the next-to-last two. Anyway, there was a time when I had the last four stanzas much as they now are and nothing before them »¹²⁸. Le brouillon du poème intitulé « Inspiration » montre une étape antérieure différente d'une simple inversion des deux moitiés du poème¹²⁹. Dans cette version, la

¹²⁴ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 23.

¹²⁵ S.G. Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 124.

¹²⁶ Sandra M. Gilbert, « Mephistophilis in Maine : Rereading 'Skunk Hour' », *Robert Lowell : Essays on the Poetry*, dir. Steven Gould Axelrod et Helen Deese, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 70-79.

¹²⁷ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., pp. 191-192.

¹²⁸ R. Lowell, « On 'Skunk Hour' », *Collected Prose*, op. cit., p. 228.

¹²⁹ Pour une reproduction de ce brouillon de « Skunk Hour », voir S. G. Axelrod, *Robert Lowell : Life and Art*, op. cit., p. 250.

appears a rift, which will widen. You feel too good or too bad. Difficult subject »¹⁴². Pour Berryman, « Skunk Hour » reconstruit l'emprise angoissante de la folie maniaque : « as the poet can be made helpless by what is part of his strength: his strangeness, mental and emotional; the helplessness of a man afraid of going mad is the analogue. »¹⁴³. Le poème est une confession mais sur le mode de l'implicite : « an implied (at the end) confession of fear »¹⁴⁴. Or Berryman a raison. Dans une lettre d'octobre 1957 à Jarrell, Lowell s'identifie à un putois : « It was good to talk to you again and terribly refreshing to know that you and Mary liked my *Skunks*. I've been working like a skunk, doggedly and happily since mid-August and have seven or eight poems finished (?) some quite long and all very direct and personal »¹⁴⁵. En décembre, il réitère la métaphore lorsqu'il annonce à Bishop qu'il lui dédie le poème : « A skunk isn't much of a present for a Lady Poet, but I'm a skunk in the poem »¹⁴⁶. Enfin, après avoir lu le commentaire de Berryman, Lowell lui écrit en ces termes :

I meant to write immediately and thank you for your sympathetic and inspired piece on me and "Skunk Hour." During the first reading, I started out saying, "Why it doesn't mean that at all. Nothing's let out about the author." But you've made an amazing guess, more or less a bull's eye thrust into what was going on when the poem was written—all very dazzling and disturbing¹⁴⁷.

Peut-être Lowell touche-t-il là le nœud de la problématique confessionnelle dans son œuvre : la véritable confession n'y est-elle pas implicite, en-deçà de l'avouable ?

2-« Hornet » et l'immédiateté sans le « je ».

Chez Sexton, on retrouve une même volonté affirmée de laisser le texte comme seul témoin mettant à jour des significations que lui seul peut dévoiler. Le rôle d'intermédiaire du

¹⁴² J. Berryman, « Despondency and Madness », *Robert Lowell; a Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 125.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁵ R. Lowell, lettre à Randall Jarrell du 24 octobre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 297. Le point d'interrogation et les italiques sont de Lowell.

¹⁴⁶ R. Lowell, lettre à John Berryman du 18 mars 1962, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 306.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 400.

tonalité lyrique est beaucoup plus présente. Le « je » apparaît au début de la deuxième strophe qui contient trois des cinq occurrences du pronom. Ailleurs, le possessif « my » prend le relais. Seule la première strophe exclut l'affirmation de la présence du locuteur, contrairement à la version finale, constituée de quatre premières strophes non lyriques. Dans la septième strophe de « Skunk Hour », celle de l'introduction des putois, le « I » figurant dans « Inspiration » est également effacé. Pourtant, le poème a une dimension autobiographique. Mais celle-ci passe par la métonymie. En fait, le décor est métonymique du locuteur et cette relation repose sur un réseau complexe de procédés poétiques présidant à la construction du décor et remplissant la fonction d'objet corrélat définie par Eliot dans son essai sur *Hamlet* :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked[...].The artistic 'inevitability' lies in this complete adequacy of the external to the emotion[...]¹³⁰.

Dans son essai, Eliot fonde la définition de l'objet corrélat en prenant l'exemple de la représentation de la folie. Or, Lowell a précisément recours à la technique de l'objet corrélat dans sa représentation du décor pour suggérer le désarroi psychique, de sorte que « My mind's not right » semble survenir « inévitablement » dans « Skunk Hour »¹³¹. Cette technique n'est pas simple correspondance symbolique ; elle repose sur la texture poétique du poème et l'enchaînement des « objets », des « situations », des séquences d'événements. Il y a une succession des strophes exprimant des situations de chute dans le désarroi psychique : sénilité, tristesse suggérée par « Blue Hill » et par le mariage forcé en raison des circonstances¹³². Tous les personnages sont des marginaux d'une façon ou d'une autre. Puis surgissent la nuit et le Mont Golgotha : « hill's skull »¹³³. Dans ce contexte, « My mind's not right » ne manque pas d'évoquer la dépression suicidaire¹³⁴.

¹³⁰ T.S. Eliot, « *Hamlet* », *Selected Prose*, Faber and Faber, London, 1975, p. 48.

¹³¹ R. Lowell, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 191

¹³² *Ibid.*, p. 191.

¹³³ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 192.

Le choix des objets poétiques prépare l'émotion déclenchée par l'entrée en scène des putois. En effet, les animaux sont suggérés par le texte avant d'apparaître. Cette opération s'effectue sur un mode proche de celui qu'Eliot discerne dans le texte de *Macbeth* : « You will find that state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skillful accumulation of imagined sensory impressions »¹³⁵. Dans « Skunk Hour », les « impressions sensorielles » s'imposent grâce à la récurrence phonologique agissant à deux niveaux. D'une part, elle noue un lien entre le phonème /sk/ et des sentiments de déchéance et de mort auxquels les putois vont être instantanément associés lorsqu'ils surviennent dans le texte. D'autre part, ce procédé suggère une relecture du poème prenant en compte l'invasion des premières strophes par les putois, ce qui contribue à considérer les strophes initiales dans leur dimension métonymique. Avant même l'expression de la maladie psychique, Lowell convoque dans « Skunk Hour » des objets poétiques que sont les mots et les sonorités, des personnages en situation, ainsi que les enchaînements de strophes qui « communiquent » l'expérience de la folie¹³⁶. Le procédé ne figure pas dans « Inspiration ». En effet, « Inspiration » évoque d'emblée explicitement la mort et, dès sa deuxième strophe, bifurque vers une expression lyrique des affres du locuteur :

The season's ill;
 Yesterday Deer Isle fishermen
 Threw Captain Greenwright's wreaths into the channel
 And wooed his genius for their race
 In the yachtmen's yawls. A red fox stain
 Covers Blue Hill.

Beaten by summer,
 I hear a hollow, sucking moan
 Inside my heart's prison cell;
 The slow wave loosens stone from stone
 By bleeding. I myself am hell;

¹³⁵ T.S. Eliot, « *Hamlet* », *Selected Prose*, op. cit., p. 48. Voir aussi l'entretien avec Seidel dans F. Seidel, « Robert Lowell », op. cit., p. 21.

¹³⁶ Dans son commentaire sur le poème, Lowell confirme une attirance pour le pouvoir de suggestion émotionnelle des mots : « I had seen foxes playing on the road one night, and I think the words have sinister and askew suggestions ». Voir R. Lowell, « On 'Skunk Hour' », *Collected Prose*, op. cit., p. 229.

I hate the summer,¹³⁷

Lowell explique ainsi le remaniement : « I found the bleak personal violence repellent. All was too close[...] I began to feel that real poetry came, not from fierce confessions, but from something almost meaningless but imagined »¹³⁸. Grâce au décor peuplé par les putois de « Skunk Hour », Lowell va au bout d'une démarche que Shakespeare ébauche théâtralement mais ne mène pas à son terme dans *Hamlet*, à en croire Eliot : construire un objet corrélat de la folie¹³⁹. Quoi qu'il en soit, Eliot estime qu'une telle objectivation de la folie plonge nécessairement ses racines dans l'expérience personnelle : par les procédés qu'il déploie, le poème témoigne sur l'auteur. Le texte poétique reste le seul témoignage sur soi, y compris dans ses échecs :

We must simply admit that here Shakespeare tackled a problem which proved too much for him. Why he attempted it at all is an insoluble puzzle; under compulsion of what experience he attempted to express the inexpressibly horrible, we cannot ever know. We need a great many facts in his biography[...]¹⁴⁰.

En tant que poète et en tant qu'individu ayant lui-même fait l'expérience de la folie, Berryman est naturellement celui qui voit tout de suite l'extrême profondeur de la métaphore centrale de « Skunk Hour »¹⁴¹. L'analyse de Berryman est très fine et elle affirme que le texte capte le moment précis précédant une hospitalisation, celui de la crise imminente : « You feel you're going too fast, spinning out of control; or too slow; there

¹³⁷ S. G. Axelrod, *Robert Lowell: Life and Art*, op. cit., p. 250.

¹³⁸ R. Lowell, « On 'Skunk Hour' », *Collected Prose*, op. cit., p. 228.

¹³⁹ Voir T.S. Eliot, « *Hamlet* », *Selected Prose*, op. cit., p. 49: « For Shakespeare it is less than madness and more than feigned. The levity of Hamlet, his repetition of phrase, his puns, are not part of a deliberate plan of dissimulation, but a form of emotional relief. In the character Hamlet it is the buffoonery of an emotion which can find no outlet in action; in the dramatist it is the buffoonery of an emotion which he cannot express in art. The intense feeling, ecstatic or terrible, without an object or exceeding its object, is something which every person of sensibility has known; it is doubtless a subject of study for pathologists ».

¹⁴⁰ T.S. Eliot, « *Hamlet* », *Selected Prose*, op. cit., p. 49.

¹⁴¹ John Berryman connaît lui-même la terrible alternance maniaco-dépressive, faite d'hospitalisations consécutives à des crises maniaques dont le malade récupère ensuite au cours de longs mois de dépression. Cette expérience commune est évoquée dans la correspondance de Lowell avec Berryman. Voir, par exemple, la lettre à John Berryman du 19 septembre 1959 dans R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 352 : « I have been thinking much about you all summer, and how we have gone through the same troubles, visiting the bottom of the world. I have wanted to stretch out a hand, and tell you that I have been there too, and how it all lightens and life swims back ».

« je » est remis en cause, comme le montre l'exemple de la représentation de la folie obsessionnelle.

Sans chercher à voir dans les locutrices sextoniennes des synthèses poétiques de la personnalité obsessionnelle, telle que Freud a pu l'étudier, on peut néanmoins relever que le discours du « je » relaie les symptômes de l'obsession dans l'œuvre de Sexton :

Comme symptôme, l'obsession se définit comme une idée ou un groupe d'idées qui s'imposent à l'esprit d'une manière lancinante et que le sujet ne peut chasser bien qu'il les tienne pour absurdes. Il s'agit d'une intrusion, dans la pensée consciente, d'une idée, d'un sentiment, d'une image, d'un comportement parasite qui s'imposent de façon tenace. Le sujet lutte contre cette intrusion pour atténuer l'anxiété qu'elle suscite[...] ¹⁴⁸.

D'une part, l'obsession est une fiction à laquelle le sujet ne peut s'empêcher de croire. D'autre part, elle est répétitive. La représentation de l'obsession dans le texte poétique passe par la prise en compte de ces deux caractéristiques conférant à l'obsession une dimension fantomatique. C'est la possible « spectralité » du témoignage décrite par Derrida :

Le « sans » du « X sans X » signifie cette nécessité spectrale qui déborde l'opposition de la réalité et de la fiction. Cette nécessité spectrale permet dans certaines conditions, les conditions du *phantasma*, à ce qui n'arrive pas d'arriver, à ce dont on croit que cela n'arrive pas d'arriver à arriver ¹⁴⁹.

Rappelant l'étymologie grecque de « phantasma », Derrida pose le spectre comme cas extrême d'invasion du témoignage par la fiction. Témoigner de l'expérience obsessionnelle implique de rendre compte de l'ambivalente relation du « je » à la réalité et à la fiction, sans exclure l'une ou l'autre. L'obsession peut-elle « hanter » la réalité du « je » sans le nier ?

Le plus souvent, la suggestion de l'obsession dans les poèmes de Sexton repose sur les procédés de répétition. Il peut s'agir d'une répétition opérant d'un poème ou d'un recueil à l'autre. C'est le cas pour le sentiment de culpabilité associé à l'internement de Nana. D'autres images reviennent régulièrement, telle celle de la poupée détruite ¹⁵⁰. L'image obsédante du frelon meurtrier fait partie, quant à elle, d'un réseau lexical récurrent plus

¹⁴⁸ R. Doron et F. Parot, *Dictionnaire de Psychologie*, op. cit.

¹⁴⁹ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 66.

vaste incluant « bee » et « needle ». Elle est utilisée dans un poème de *All My Pretty Ones*, intitulé « Doors, Doors, Doors » pour signifier l'obsession de la vocation religieuse chez le fils de la couturière : « Christ was a hornet inside his head »¹⁵¹. Par la suite, l'image du frelon surgit de façon répétée et souvent abrupte à l'esprit de la locutrice. Au beau milieu de « Flee on Your Donkey », l'obsession s'impose, suggérée par l'observation des rideaux. Le texte souligne l'obsession grâce à une pléthore de procédés de répétition qui intègrent les effets sonores, reposant sur les sifflantes, et les effets visuels. En particulier, le « h » anaphorique place le texte sous le sceau du frelon. Conforme à la définition de l'obsession comme phénomène s'imposant de façon lancinante, l'obsession du frelon semble née d'une phrase entendue dans l'enfance et reçue littéralement, sans compréhension du sens : « the hornet knows »¹⁵². Cette phrase revient ensuite sous forme d'images hanter la locutrice.

Un autre intérêt de « Flee on Your Donkey » réside dans le traitement réservé par Sexton à la première personne. En fait, l'usage de la première personne permet à l'écriture poétique d'exprimer le paradoxe obsessionnel en superposant le « je » présent et le « je » absent. D'un côté, le « je » est l'intermédiaire entre le vécu et les lecteurs. A ce titre, il est capable d'un minimum de distanciation et échafaude des conjectures. On le retrouve dans « The Hex », où il formule explicitement l'expérience obsessionnelle : « Every time I get happy/ the Nana-hex comes through »¹⁵³. D'un autre côté, le « je » est parfois vaincu, englouti par la fiction de l'obsession. Il disparaît alors du texte. Dans « Flee on Your Donkey », le surgissement de l'obsession s'accompagne de l'abandon du « je ». Lorsqu'il réapparaît, il est désemparé :

I heard it as a child
but what was it that he meant?

¹⁵⁰ L'image de la poupée figure parmi les étapes de la quête obsessionnelle de soi dans « The Hoarder ». On la retrouve dans « The Death Baby ». Avec « Falling Dolls », le « je » s'identifie clairement à la poupée meurtrie. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 320, p. 355 et pp. 486-487.

¹⁵¹ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 79.

¹⁵² Il peut s'agir d'une référence au héros de « The Green Hornet » qui se déguise en frelon la nuit pour pourchasser les criminels, enfreignant alors lui-même la loi. Il fait figure de bandit justicier. Ses aventures ont paru sous forme de bandes dessinées puis de récits dans les années quarante. Dans le passage cité, c'est l'ouïe de la locutrice qui est sollicitée. Sexton écoute beaucoup la radio et une série radiophonique autour des aventures de ce héros est diffusée de janvier 1936 à décembre 1952. L'impact sonore de la série est certainement accru par son générique, « Le Vol du Bourdon », surtout pour Sexton qui écoute de la musique quasi-quotidiennement. Il y a également une adaptation pour la télévision en 1966-67. « Flee on Your Donkey » est publié dans *Live or Die* en 1966.

The hornet knows!

What happened to Jack and Doc and Reggy?

What did The Green Hornet mean, *he knows?*

Or have I got it wrong?

Is it The Shadow who had seen

me from my bedside radio¹⁵⁴?

Le retour du lyrisme souligne la difficulté herméneutique posée par l'épisode obsessionnel. L'accumulation de tournures interrogatives trahit le désarroi de la locutrice dépassée par la prolifération interprétative. Cette perversion du jugement relève d'un délire paranoïaque plus que d'une réflexion construite. Le « je » ne revient donc pas indemne de sa brève disparition. Pourtant, l'effacement du « je » est nécessaire au témoignage sur la spectralité de l'expérience obsessionnelle, dont la locutrice de « Flee on Your Donkey » semble reconnaître la nature hybride en faisant référence au personnage nommé « The Shadow ». Un texte publié à titre posthume dans *45, Mercy Street* et intitulé « Hornet » va au bout de la démarche d'effacement du « je »¹⁵⁵. Dans quelle mesure est-il encore témoignage sur soi ?

Le poème fait partie des nombreux poèmes de Sexton ayant pour titre un nom générique¹⁵⁶. Il se présente comme une clé interprétative, promettant une définition du frelon rencontré à plusieurs reprises dans l'œuvre. Tout d'abord, l'absence totale du « je » va de pair avec la description de la fiction obsessionnelle. Le premier vers relie d'emblée le frelon à une autre image obsédante et angoissante de l'œuvre de Sexton : l'aiguille¹⁵⁷. Comme avec la phrase de la situation séminale décrite dans « Flee on Your Donkey », le frelon est personnifié sur un mode paranoïaque. Ses mouvements sont interprétés et suscitent un délire de persécution : il agit à dessein et est associé à la dissimulation. Ces deux caractéristiques sont à l'origine de l'angoisse, la dissimulation du sens devenant ici la dissimulation physique du frelon. Le caractère anxiogène de l'obsession est fortement affirmé dans la thématization de l'insomnie. On retrouve l'usage de l'anaphore mais sa dilution dans l'immense dernière phrase qui constitue une bonne deuxième moitié du

¹⁵³ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 313. Voir *infra* Partie II Chapitre 1.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 499-500.

¹⁵⁶ « Hornet » fait lui-même partie de « Bestiary U.S.A. », le bestiaire publié à titre posthume dans *45, Mercy Street*. Voir A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 497-508.

poème participe d'une perte de contrôle de la locutrice. Après la rationalisation extrême de l'angoisse introduite par la répétition des compléments de cause, la locutrice bascule dans la déraison. Le discours se réduit à la superposition des énoncés exprimant la volonté criminelle du frelon dont la puissance est soulignée grâce à l'anaphore avec « he wants ». Dans ce contexte, la relation entre « he » et « you » devient objet corrélat de l'obsession psychotique angoissante. En outre, la cohérence du discours est perturbée par la désynchronisation de la syntaxe et de la versification puis par le délitement de la ponctuation. Elle est aussi rendue difficile à cause du retour anarchique de l'injonction anxieuse et obsédante : « do not sleep ». En particulier, le vers 12 synthétise l'épreuve endurée par la locutrice : « he wants do not/sleep ». De plus, l'image du frelon pénétrant dans le sexe renforce la thématique obsessionnelle en rappelant l'importante anecdote du supplice du rat dans le grand texte de Freud sur la névrose obsessionnelle : *L'Homme aux Rats*¹⁵⁸. Le dernier vers affirme la menace ultime, celle de pousser la locutrice au suicide. Le frelon devient alors une des figures de l'obsession suicidaire que l'on retrouve dans de nombreux poèmes.

Le témoignage ouvert.

Lorsque s'éclipse le « je » autobiographique, le témoignage sur soi ne s'arrête pas pour autant. Par contre, il s'ouvre à l'expérience d'autrui. En premier lieu, le poème s'ouvre au dialogue avec d'autres « je » qui enrichissent le témoignage autobiographique. En second lieu, il s'ouvre au témoignage poétique d'autrui. Enfin, il s'offre à des interprétations libérées de l'autorité du « je » représentant l'auteur. En l'absence d'un « glissement »¹⁵⁹ de l'auteur vers le locuteur, seule la construction du texte révèle l'auteur. Ainsi, l'hypertexte témoigne par les transformations imposées à l'hypotexte. De même, l'alternance entre l'absence et la présence du « je » témoigne de l'ambivalence du statut de l'obsession chez Sexton, entre réel et fiction. Dans les deux œuvres, les stratégies de mise en retrait du locuteur

¹⁵⁷ Chez Sexton, l'aiguille appartient en priorité au lexique de l'hospitalisation et de la douleur. Voir par exemple le poème « Old » dans *All My Pretty Ones*, A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 69.

¹⁵⁸ S. Freud, *L'Homme aux Rats*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2010.

autobiographique recentrent la lecture sur le texte témoignant à travers son travail sur la forme. Le lecteur attentif peut même prétendre accéder au « je » autobiographique oublié par le texte. C'est ce que fait Berryman. Dans l'article écrit en 1964 en réponse aux commentaires faits à propos du poème, Lowell développe les implications du commentaire de Berryman : « When I first read his paper, I kept saying to myself, " Why, he is naming the very things I wanted to keep out of my poem" »¹⁶⁰. Dans son commentaire, Berryman réintroduit le « je » autobiographique au cœur du poème, là où il n'est pas, dans l'image des putois. Cependant, l'interprétation de Berryman doit peut-être beaucoup aux similitudes entre son expérience et celle de Lowell. Par-delà le texte, la réception du témoignage reste imprévisible. Et c'est pourquoi tout témoignage est une prise de risque.

¹⁵⁹ J. Derrida, « Demeure. Fiction et témoignage. », *Passions de la Littérature*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁰ R. Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 226.

Chapitre 3 : l'impasse testimoniale.

La menace d'engloutissement ou le simple effacement ne sont pas les seules manifestations d'une remise en cause du « je » dans le témoignage sur soi. La confrontation avec la nature hybride du témoignage est un défi, à la fois pour les auteurs et pour les lecteurs.

En raison de sa part de fiction, le témoignage sur soi ne peut proposer que des fragments de vérité. A côté d'aspirations au dévoilement de la vérité de soi ou à une modification du régime de vérité, certains poèmes paraissent assumer la testimonialité du texte poétique et l'incomplétude du dévoilement de soi. Mais le poète saurait-il se satisfaire d'une écriture reconnaissant la faillite du « je » confessionnel ? Entre acceptation des limitations du testimonial poétique et tentative pour les dépasser, Lowell et Sexton prétendent se frayer un chemin sur les traces du journal intime. C'est une démarche similaire à celle de Lejeune abandonnant l'« utopie » de l'autobiographie. Dans cette perspective, le recours à des formes proches du journal constitue une reconnaissance du caractère nécessairement fragmentaire de toute révélation de soi :

Comment ai-je pu vouloir cette utopie unificatrice ? Il faut que ma vie vibre, qu'elle essaime, qu'elle continue à évoluer, que mon passé « travaille ». Donc écrire *des* textes autobiographiques, au pluriel, peut-être, sûrement même. Mais pour leur ôter toute volonté d'hégémonie, le mieux est de les multiplier, et de les dater. Donc de revenir à une nouvelle forme de ...journal ! Je suis pour le fragment¹.

Si le journal est fragment autobiographique, jusqu'où Lowell et Sexton acceptent-ils ses règles ? Résistent-ils à l'appel d'un discours sur soi totalisant, opposé au fragmentaire du diariste ?

Par ailleurs, l'ambivalence du témoignage dans son rapport à la vérité met à l'épreuve la relation avec les lecteurs. Qu'en est-il de l'objectif de communication ? Si la part fictive du témoignage semble flouer le lecteur ayant acquiescé au pacte autobiographique, la vérité

¹ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., pp. 64-65.

révélée n'est pas nécessairement accueillie sans réticences. En outre, la reconnaissance de l'inconscient scelle également la schize du sujet, secret à lui-même et aux autres. Elle met en relief l'« indécidabilité »² de la « limite » entre vérité et fiction qui, selon Derrida, implique la dimension nécessairement secrète du témoignage :

Limite impossible, donc. C'est elle qui à demeure voue le témoignage au secret ; elle lui enjoint de demeurer secret là même où il rend manifeste et public. Je ne peux témoigner, au sens strict de ce mot, qu'à l'instant où ce dont je témoigne, personne ne peut en témoigner à ma place[...]. Je dois pouvoir garder secret cela même dont je témoigne ; c'est la condition du témoignage au sens strict, et c'est pourquoi on ne pourra jamais démontrer, au sens de la preuve théorique et du jugement déterminant, qu'un parjure ou un mensonge ont effectivement lieu. L'aveu n'y suffit pas³.

La prise en compte des secrets de l'inconscient ne risque-t-elle pas d'hypothéquer la capacité du texte poétique à communiquer avec les lecteurs ?

En outre, la réception des lecteurs renvoie les auteurs à l'hybridité contradictoire constitutive du témoignage. Qu'en est-il de la relation des auteurs à leurs propres poèmes testimoniaux ? Éprouvent-ils sans dommage l'exposition d'eux-mêmes à travers des textes qui allient confession et fiction de soi ?

A-Poésie et carnet.

Le rapport des œuvres à la vérité est marqué par le scepticisme. D'une part, le dévoilement d'une vérité de soi est impossible hors de la fiction. D'autre part, la quête d'une vérité transcendante est soumise à caution. Sujet et objet du témoignage, le « je » affaibli ne peut-il pas trouver une forme prenant en compte les limites du texte poétique dans son rapport à la vérité ? Il s'agirait de considérer qu'il ne peut y avoir de révélation de soi que fragmentaire. Or, dans le journal intime, l'expression de la vérité assume son expression sur le mode du fragment. Lowell et Sexton revendiquent la parenté de deux de leurs œuvres

² J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage » ; *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23.

avec une forme proche du journal : le carnet. L'un publie *Notebook* ; l'autre *The Death Notebooks*.

1-Journal intime et carnet : le fragment autobiographique.

Les deux recueils se présentent comme des additions de fragments. Ainsi que le souligne Lejeune, le journal est un empilement de textes autobiographiques : « C'est tout simple, on a du papier, ou son ordinateur, on met la date, on écrit ce qu'on fait, ce qu'on sent, ce qu'on pense »⁴. Lejeune remarque aussi qu'il ne s'agit pas de tout dire mais d'être sincère sur les quelques points évoqués :

Les discontinuités du journal sont donc mises en série , et retissées en continuités[...] il est méthodique, répétitif, obsessionnel[...]. Dans la tapisserie de votre vie, vous suivez des fils bien particuliers, et en petit nombre. Il suffit en général de quatre lettres, *a, b, c, d*, pour marquer tout le contenu d'un même journal⁵.

Sont livrés des fragments de vérité de soi. Lowell éclaire les lecteurs sur ce point : « It is not a chronicle or almanac ; many events turn up, many others of equal or greater reality do not »⁶. Lejeune note d'ailleurs que ce sont toujours les mêmes thèmes qui reviennent dans le journal, trois au quatre « fils » suivis page après page. Mais les redondances thématiques ne sont pas ce qui distingue spécifiquement le journal. Le journal comporte une élaboration formelle minimale et une sincérité maximale. Dans quelle mesure *Notebook* et *The Death Notebooks* répondent-ils à cette définition ?

Concernant la forme, le recueil de Lowell montre des similitudes avec le journal en empruntant une succession chronologique : « Qu'est-ce qu'un journal ? Le mot nous dit d'abord que c'est une écriture au jour le jour : série de traces datées »⁷. Lowell forme en 1967 un projet poétique consistant à écrire des sonnets prenant pour sujets les événements personnels et politiques, comme l'illustrent les références à l'automne 1967 dans « October

⁴ P. Lejeune ; *Signes de Vie*, op. cit., p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁶ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 159.

⁷ P. Lejeune et C. Bogaert, *Un Journal à Soi*, Paris, Textuel, 2003, p. 8.

and November »⁸. Le rythme de l'écriture sera quotidien, la forme du sonnet devant permettre une grande réactivité poétique. En 1968, Lowell définit ainsi son projet : « a long poem, Notebook of a Year, in 14 line sections, now about 1 500 lines and close to done »⁹. A la fin de *Notebook 1967-68* figure une chronologie des événements historiques contemporains de la rédaction des poèmes. Les thèmes personnels sont ainsi mis en perspective avec le contexte historique, ce qui procure une datation de l'expérience privée. En outre, les titres des poèmes impliquent explicitement l'adéquation entre le temps de l'écriture et le temps historique : « Long Summer », « October and November », « Christmas and New Year », « February and March », « April 8, 1968 », « April's End », « May », « Robert Kennedy : 1925-1968 », « To Summer », « Eight Months Later », « Summer »¹⁰. De son côté, l'ouvrage de Sexton pose un problème de datation qui rapproche d'emblée *The Death Notebooks* du carnet plutôt que du journal, conformément à son titre. En effet, Lejeune considère le carnet comme un cas limite du journal. Le carnet est journal sans date : « un journal sans dates, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet. La datation peut être plus ou moins précise, ou espacée, mais elle est capitale »¹¹. Le carnet pousse le fragmentaire à son paroxysme en supprimant le seul gage d'unité du journal : le défilement du temps. Sexton est coutumière du procédé de datation. Ainsi, tous les poèmes de *Live or Die* sont datés¹². Pourtant, aucune date n'accompagne les poèmes de *The Death Notebooks*.

En réalité, les titres de *Notebook* et *The Death Notebooks* indiquent que les poètes s'intéressent spécifiquement au carnet. Mais ce n'est pas l'absence de datation qu'ils mettent en avant : le carnet est valorisé parce qu'il constitue le mode le plus adapté à une expression fragmentaire. Lowell et Sexton prennent d'ailleurs la peine de distinguer le carnet du journal. Ainsi Lowell précise-t-il :

⁸ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, pp. 53-56. Les événements inspirant les sonnets de cette séquence sont la marche contre la guerre du Vietnam et le séjour de Lowell à Caracas. Voir I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, *op. cit.*, p. 371.

⁹ R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, *op. cit.*, p. 501.

¹⁰ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, *op. cit.*, pp. vii-xii.

¹¹ P. Lejeune et C. Bogaert, *Un Journal à Soi*, *op. cit.*, p. 9.

¹² Sexton utilise aussi la datation dans *To Bedlam And Part Way Back* et *All My Pretty Ones*. Voir, par exemple, « The Moss of His Skin » et « The Truth the Dead Know » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 26 et p. 49. Dans *Love Poems*, « Eighteen Days Without You » se présente comme un journal. Voir A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 205-220.

NOTEBOOK : as my title intends, the poems in this book are written as one poem, jagged in pattern, but not a conglomeration or sequence of related material. It is not a chronicle or almanac ; many events turn up, many others of equal or greater reality do not. This is not my diary, my confession[...]. The time is a summer, an autumn, a winter, a spring, another summer; here the poem ends, except for turned-back bits of fall and winter 1968. I have flashbacks to what I remember, and notes on old history. My plot rolls with the seasons¹³.

Pour Lowell, *Notebook* se rapproche plus du carnet que du journal intime car il revendique une liberté formelle, la plume se laissant guider par les événements. Dans le carnet, seules les feuilles reliées garantissent l'unité. Au-delà de cette cohérence de papier, Lowell souligne l'absence de régularité formelle et d'exhaustivité. Certes, tous les poèmes sont des sonnets. Mais certains sont regroupés pour composer des séquences alors que d'autres sont maintenus séparés.

De son côté, Sexton semble estimer que le carnet est moins structuré que le journal. Il favorise la juxtaposition sans exiger un trop grand effort de synthèse. Dans ses tentatives de journaux intimes, elle définit la différence entre carnet et journal : « I suspect I have stolen this thought from someone, but it is now mine also...I will not call this a journal—it will not be a journal—my thoughts are not defined. This will be a notebook »¹⁴.

Par ailleurs, *Notebook* et *The Death Notebooks* affichent leur objectif de sincérité, lequel est commun au journal et au carnet. Comme Lowell à propos de *Notebook*, Sexton rappelle à maintes reprises dans ses lettres que *The Death Notebooks* doit être l'œuvre qui révélera l'auteure de façon ultime : « I plan to start another book called *The Death Notebooks* where the poems will be very Sexton...intense, personal, perhaps religious in places. I will work on the *Death Notebooks* until I die »¹⁵. L'œuvre doit s'élaborer progressivement et accompagner Sexton jusqu'à la fin de sa vie. La sincérité ne se confond aucunement avec l'exhaustivité autobiographique : seule une petite minorité des poèmes de *The Death Notebooks* affiche ouvertement son lien avec l'histoire personnelle de l'auteure¹⁶.

¹³ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 159.

¹⁴ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 2.

¹⁵ A. Sexton, lettre à Paul Brooks du 14 octobre 1970, *Anne Sexton: a Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 363.

¹⁶ Il s'agit de « Grandfather, Your Wound », « Baby Picture », « Praying on a 707 », « Clothes », « God's Backside ». « Hurry Up Please It's Time » alterne les strophes autobiographiques et les strophes discursives.

En fait, la majorité des textes s'interrogent sur l'expérience humaine universelle. La sincérité de Sexton s'applique à sa réflexion plus qu'à ses révélations sur les événements de sa vie.

Pour sa part, Lowell use de toute sa sincérité pour évoquer des éléments de sa vie privée. On se souvient qu'en 1959, Tate reproche à Lowell de dévoiler dans *Life Studies* une expérience trop intime¹⁷. Tout en mettant en avant le contexte politique, *Notebook* va plus loin que *Life Studies* dans l'exposition de l'intime. En effet, Lowell insère dans ses sonnets des portions de lettres de son ex-femme. Ce faisant, il imite la technique du collage employée par les diaristes et mise en lumière par Lejeune¹⁸. Elle permet d'inclure dans les journaux intimes des objets de toutes sortes, tels des coupures de presse ou des fragments de lettres comme dans « In the Mail » :

“ I love you, Darling, there's a black black void,
As black as night without you. I long to see
Your face and hear your voice, and take your hand—”¹⁹

Lowell semble ici réduire la mise en forme poétique de l'expérience « terriblement intime »²⁰ du divorce à la seule utilisation des guillemets.

2-Le poème, impossible archi-cahier.

Notebook et *The Death Notebooks* offrent des similitudes indéniables avec le journal, et particulièrement avec le carnet. S'ils affichent leur parenté avec le fragmentaire, les deux recueils témoignent aussi de la lutte acharnée des auteurs pour imposer une cohérence,

Voir A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 361-362, pp. 362-363, pp. 378-380, pp. 380-381, pp. 382-383, pp. 384-395.

¹⁷ I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, op. cit., p. 237: « But all the poems about your family, including the one about you and Elizabeth, are definitely bad. I do not think that you ought to publish them[...]. [The] poems are composed of unassimilated details, terribly intimate ».

¹⁸ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Un Journal à Soi*, Paris, Textuel, 2003, pp. 90-97. Voir, par exemple, p. 90 : « Aux fleurs séchées et aux trèfles à quatre feuilles qui, dès le siècle romantique, glissent poésie et secrets entre les pages[...] s'ajoutent les objets les plus inattendus, souvenirs dont la seule contrainte est de pouvoir être absorbés par la taille du cahier : tickets et billets, lettres, jusqu'aux restes de la première cigarette ».

¹⁹ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 671.

²⁰ L'expression est employée par Tate concernant *Life Studies*. Voir I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, op. cit., p. 237.

contre la dislocation de la forme. Ils constituent des tentatives désespérées pour s'opposer au passage du temps, voire le contrôler grâce à une entreprise similaire à celle de l'« archi-cahier » défini par Lejeune : « Ces gestes, qui étendent au-delà du cahier le désir qui l'a fait choisir, disent quelque chose d'essentiel : la peur de la mort[...]. Il faudrait pouvoir écrire sur un cahier qui n'ait pas de fin »²¹. Ce rapport au temps est fondé sur la volonté de maîtriser le dévoilement de soi grâce à la fiction de soi. En ce sens, les carnets fictifs des poètes révèlent l'impasse du projet testimonial à l'origine de *Notebook* et *The Death Notebooks*.

Notebook, entre expansion et reniement du carnet.

Selon Lejeune, le relâchement de la structure est typique de la démarche diariste. Mais l'ouverture de la forme entraîne Lowell bien au-delà des limites qu'il s'est fixées, c'est-à-dire celles d'une année. Quelques années après avoir initié son projet poétique, Lowell empile les sonnets sans pouvoir s'arrêter, comme l'indiquent les remarques formulées dans certaines lettres : « I fear I have been adding new poems[...]. This must end »²² ; « During the summer, I could do nothing else. So, against intention, I added 20 or so new poems. Scattering them through the book, so it's hard for me to judge their effect or effectiveness »²³. Le verbe « scatter » revient souvent dans les lettres rédigées entre la parution des premières versions en 1969 et la composition de la version de 1970. Or, de telles récurrences trahissent un sentiment grandissant de désorganisation : les poèmes nouvellement écrits sont « éparpillés » sur les plus anciens, comme le précise Lowell dans une note suivant la postface de la troisième édition : « More than ninety new poems have been added. These have not been placed as a single section or epilogue. They were scattered where they caught, intended to fulfill my poem, not sprawl into chronicle »²⁴. Lowell réfute la linéarité du journal mais semble céder à la pression démesurée exercée par le carnet en faveur de ce que Lejeune nomme l'approche « panoptique », ou cette aspiration du journal intime à focaliser le réel dans son intégralité :

²¹ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 75.

²² R. Lowell, lettre à Hannah Ahrendt du 16 août 1969, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 523.

²³ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 10 novembre 1969, *Ibid.*, p. 525.

²⁴ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 264.

Certes, le journal aimerait bien être, dans le temps, ce qu'est le miroir de sorcière dans l'espace, et pouvoir concentrer sur une faible surface l'image totale de la réalité qui l'entoure. Être une sorte de « panoptique ». C'est ce qu'il prétend parfois faire: « Cher petit journal, je te dirai tout ». Mais c'est une illusion. Loin d'être un miroir de sorcière, le journal est filtre. Sa valeur tient justement à sa sélectivité et à ses discontinuités. Des trente-six facettes possibles d'une journée, il n'en retiendra qu'une ou deux, correspondant à ce qui fait problème²⁵.

Lowell se retrouve prisonnier du conflit souligné par Lejeune entre la lutte contre le temps— pour écrire l'œuvre ultime et définitive—et la défaite face au temps—en cédant au présent qui commande toujours plus de sonnets. Cette tension existe dès l'origine du projet. Elle est mentionnée dans l'édition de 1969 : « The separate poems and sections are opportunist and inspired by impulse. Accident threw up subjects, and the plot swallowed them—famished for human chances »²⁶. Les tentatives du poète pour structurer le témoignage dans l'œuvre participent d'un combat contre le fragmentaire. Elles se trouvent résumées dans la succession des versions publiées.

D'après Lejeune, le journal est fragment autobiographique qui se distingue de l'autobiographie par une moindre cohérence. L'un est accumulation de textes autobiographiques, l'autre est texte obéissant à une idée directrice :

« Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant. Quand minuit sonne, je n'ai plus le droit de rien changer. Si je le fais, je quitte le journal pour tomber dans l'autobiographie »²⁷.

Or, le projet de *Notebook* n'exclut pas la recherche d'une cohérence, ainsi qu'en atteste la référence à une « intrigue »²⁸. Cette quête s'effectue à travers les multiples remaniements imposés par Lowell. Dans la deuxième version de *Notebook*, le rapprochement avec l'autobiographie plutôt qu'avec le journal s'affirme, à l'image de l'usage dans la postface de

²⁵ P. Lejeune, *Signes de Vie*, op. cit., p. 79.

²⁶ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 159.

²⁷ P. Lejeune, C. Bogaert, *Un Journal à Soi*, op. cit., p. 9.

²⁸ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 159: « My plot rolls with seasons ». Voir aussi la citation précédente référencée par la note 26.

l'expression : « the story of my life ». Lowell souligne aussi le recours à la fiction alors que la postface de l'édition précédente mentionne simplement le filtrage des événements. :

NOTEBOOK : as my title intends, the poems in this book are written as one poem, *intuitive in arrangement*, but not a *pile* or sequence of related material. *It is less an almanac than the story of my life*. Many events turn up, many others of equal or greater reality do not. This is not my *lash*, or *confession*[...]. The time is a summer, an autumn, a winter, a spring, another summer. *I began working sometime in June 1967 and finished in June 1970*. My plot rolls with the seasons, *but one year is confused with another*. I have flashbacks to what I remember, and fables inspired by impulse. Accident threw up subjects, and the plot swallowed them—famished for human chances²⁹.

La postface de 1970 met en avant la recomposition bouleversant la linéarité initiale. La nouvelle version s'oppose à l'impulsivité du journal qui était suggérée par « lash » et elle accentue le chevauchement de périodes temporelles au détriment de leur succession : « one year confused with another ». L'organisation des poèmes à l'intérieur des deux éditions successives confirme l'évolution suggérée par la lecture des postfaces.

L'édition de 1969 couvre trois années et l'ordre chronologique est grossièrement respecté, malgré quelques analepses non dissimulées. Par exemple, « Munich, 1938 » est daté du 22 août 1968³⁰. Il est bien positionné après « Long Summer » qui, selon les dires de Lowell dans la postface, rapporte des événements de l'été 1967³¹. Mais il précède « April 8, 1968 » et « May, 1-The Pacification of Columbia », daté du 1^{er} mai 1968³². De même, « Lines from Israel, 1-World War I, 1916 » est daté de mars 1969 alors qu'il est placé au beau milieu du recueil³³. Le sonnet est situé après « Mexico », faisant référence à la fin décembre 1967 et au mois de janvier 1968³⁴, mais avant « April 8, 1968 »³⁵.

Dans l'édition de 1970, la remise en cause de la chronologie historique va plus loin encore. Quatre années sont à présent imbriquées car l'année 1970 est représentée. Mais les poèmes la concernant ne sont pas simplement ajoutés en fin de recueil. En effet, Lowell

²⁹ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 262. Les passages en italiques sont soulignés par nos soins.

³⁰ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 25.

³¹ *Ibid.*, pp. 5-11.

³² *Ibid.*, p. 87 et p. 109.

³³ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 70.

³⁴ La période concernée s'étend du 29 décembre 1967 au 8 janvier 1968. Voir P. Mariani, *Lost Puritan*, op. cit., p. 356.

³⁵ *Ibid.*, pp. 58-63 et p. 87.

superpose ponctuellement quelques poèmes datés de 1970 au gré des pages. Ainsi, « 1970 New Year » figure avant le poème pour Eugene MacCarthy daté du 6 juillet 1968 et « The Spock etc. Sentences », daté du 10 juillet 1968. Dans « The Races », plusieurs poèmes sont datés de 1968. Puis, les poèmes dédiés à Bishop sont introduits, l'un ayant pour titre « Calling 1970 ». A leur suite, « America from Oxford » est sous-titré : « (May 5, 1970) ». En termes de saisons, voire de mois, il n'y a pas de hiatus : « 1970 New Year » suit « New Year's Eve 1968 » et précède « April's End ». « America from Oxford », daté de mai 1970, suit « Winter » et précède « Summer ». Ceci est conforme à l'affirmation de Lowell selon laquelle il respecte le déroulement des saisons tout en faisant se superposer les années. Grâce à la succession des saisons visible dans les titres, le poète maintient un semblant de continuité temporelle assurant au recueil l'allure du journal. Mais il contrecarre la spécificité du journal en introduisant un agencement paradigmatique. Lowell semble assumer ce mouvement vers plus de fiction en introduisant le terme « fables » à la place de l'expression « old history » dans la postface de 1970.

Finalement, l'entreprise lowellienne dépasse ses limites prévues. Lowell paraît avoir achevé ce qu'il décrit dans une lettre à Stephen Spender comme son panoptique poétique: « I might have called my book *Rhymes* (in contrast to Pound's *Cantos*) to underline my book's highly-wrought, bumpy short scope. But to me it's a world »³⁶. Prospérant à partir du principe cumulatif du journal, le projet de Lowell s'étale progressivement sur six années d'écriture et de révisions, ponctuées par la publication de six volumes. Après la première version de *Notebook* publiée en mai 1969, suit une deuxième version en juillet 1969. Puis paraît *Notebook*. Finalement, le poète met sous presse un triptyque, son « magnum opus »³⁷, son « paquet énorme qui l'a peut-être épuisé »³⁸, sa « grosse charge »³⁹: *History, For Lizzie and Harriet* et *The Dolphin* paraissent en 1973, marquant la disparition de *Notebook*. *History* regroupe surtout les poèmes de *Notebook* ayant pour thème les personnages historiques. Inversement, *For Lizzie and Harriet* et *The Dolphin* sont plutôt consacrés à la sphère privée et à la représentation de la rupture avec Hardwick, suivie du mariage avec Blackwood. Après l'expansion effrénée du poème-carnet, la forme du journal est reniée. L'« archi-poème » est

³⁶ R. Lowell, lettre à Stephen Spender du 25 juin 1969, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 518.

³⁷ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 6 février 1972, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 583.

³⁸ R. Lowell, lettre à Stanley Kunitz du 1 mars 1972, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 585.

³⁹ R. Lowell, lettre à Christopher Ricks du 21 mars 1972, *ibid.*, p. 589.

démembré. Il donne naissance à trois recueils semblant réaffirmer la primauté de l'acte poétique de fictionnalisation qui impose une unité thématique, contre la genèse linéaire chronologique des carnets et le désordre fragmenté qu'elle implique.

The Death Notebooks et *l'alibi du carnet*.

L'écriture de *The Death Notebooks* commence en 1970, parallèlement à la rédaction d'un autre recueil dont la finitude est clairement envisagée par Sexton : « The book of poems that I shall work on all my life is entitled *The Death Notebooks*. The one I shall work on until it's finished is *The Book of Folly* »⁴⁰. La différence de conception entre les deux recueils rejoint la distinction opérée par Lejeune lorsqu'il évoque l'œuvre et le journal : « Une œuvre a une fin, seule la mort peut achever le journal »⁴¹. Par contre, les « carnets de la mort » font preuve d'une cohésion thématique et conceptuelle contredisant la définition du carnet par Sexton. En outre, quand elle commence en 1970 la rédaction de poèmes pour *The Death Notebooks*, son intention est que les poèmes soient publiés après sa mort. Leur but est à l'opposé du compte-rendu brut : *The Death Notebooks* est censé accompagner Sexton jusqu'à la fin de sa vie pour lui survivre en offrant l'image poétique de son auteure.

En réalité, Sexton déteste la prose du journal car elle lui reproche sa contiguïté avec l'expérience personnelle. Ses journaux intimes « avortés » puis rebaptisés « carnets » avant d'être abandonnés montrent la difficulté qu'elle éprouve à écrire sur elle-même en prose :

Today I will start, though it seems impossible to 'start' such a conversation with myself.
There is no one here but myself[...].
[...] Dare to be yourself and if anyone turns away in disgust it will be myself[...].
I start this journall [sic]full of my own sense of filth[...]⁴².

La prose est saturée par la récurrence de « myself » alors que Sexton tente d'échapper à ce moi. Le projet de *The Death Notebooks* n'est donc pas enraciné dans la volonté de livrer les réflexions et anecdotes personnelles portées par le temps. Au contraire, il tient d'une

⁴⁰ A. Sexton, lettre du 24 novembre 1964 à Brian Sweeney, *Anne Sexton : a Self-portrait in Letters*, op. cit., p. 368.

⁴¹ P. Lejeune, *Le Journal Intime*, Paris, Textuel, 2006, p. 212

⁴² Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 2.

aspiration à maîtriser le temps : définir le « je » au-delà de l'expérience vécue, y compris après la mort. Dans une lettre à Bishop, Lowell parle aussi à propos de *The Dolphin* de la rédaction d'une œuvre « posthume »⁴³. L'œuvre elle-même reflète cette préoccupation au détour d'un sonnet. Ainsi, dans « My Death », le locuteur lit ses textes à un auditoire lorsqu'il est interpellé :

[...] "Will you die, when the book is done?"
It stopped my heart, but not my mouth. I said,
"I have begun to wonder."⁴⁴[...]

Derrière l'humour pointe l'interrogation existentielle sur le sens de l'écriture d'une telle somme. Mais le projet de Lowell semble croître malgré son auteur. Le locuteur de « My Death » considère la possibilité que l'écriture effrénée puisse être une fuite suicidaire : « Or was his *die* : *as if*, his gracenote saying, / " It is writing, if you run, as if to die." »⁴⁵. À l'inverse, Sexton revendique d'emblée l'absence de limites de son entreprise. La dimension démesurée de son projet trouve un écho dans le discours de la locutrice de « The Death Baby » :

Max and I,
two immoderate sisters,
two immoderate writers,
two burdeners,
made a pact,
to beat death down with a stick⁴⁶.

Dans cette cinquième section du poème marquée par la fascination pour la mort, la locutrice reconnaît son besoin d'une écriture sans limite pour contrer les pulsions de mort. Contrairement à la succession de titres qui émaille l'histoire de la publication des différentes versions de *Notebook* par Lowell, en évoluant vers un mélange de noms de proches, de concepts et de métaphores, le titre de *The Death Notebooks* fixe dès le départ le programme

⁴³ Voir R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 6 (?) février 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 583 : « deliberately writing something posthumous ». L'incertitude concernant la date est notée par Saskia Hamilton dans son édition des lettres de Lowell.

⁴⁴ R. Lowell, *Notebook 1967-68*, op. cit., p. 78.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 357.

poétique. Il organise le livre autour d'un concept et l'ironie de son aporie détache l'œuvre de l'expérience réaliste. Chacune des séquences de *The Death Notebooks* explore des images de mort autour de l'image centrale du « bébé de mort », l'une des plus frappantes de toute l'œuvre de Sexton⁴⁷. De ce point de vue, le recueil reprend la stratégie quasiment monothématique repérée par Lejeune dans le journal⁴⁸. Jour après jour, Sexton tient le registre poétique des idées morbides nées de sa fascination pour la mort.

En même temps, la volonté d'écrire une représentation de soi pour la postérité inscrit le témoignage sur soi dans l'intemporel. Par conséquent, Sexton ancre fortement le « je » de *The Death Notebooks* dans la tradition littéraire et religieuse. Contrairement à Lowell lorsqu'il rédige ses avatars de carnets, Sexton laisse peu de place à l'anecdote. Partant du projet de carnets poétiques, elle cherche surtout un raccourci vers le mythe de soi, conformément à la définition du mythe par Roland Barthes : « le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité »⁴⁹. Il est probable que les écrits d'André Gide imposent à l'esprit de l'écrivaine la puissante capacité mythificatrice du carnet. Ils fournissent à Sexton un premier modèle de prose autobiographique, ce dont attestent les carnets de 1960⁵⁰. Or, Lejeune souligne la dimension mythologique de tels textes. Il désigne les journaux de Gide rédigés entre 1887 et 1951 comme exemple d'une longévité exceptionnelle et remarque :

Réguliers, étendus sur des dizaines d'années, parfois plus d'un demi-siècle, traversant l'histoire collective, accompagnant l'essor puis le déclin d'un individu, interrompus seulement par la mort, ces journaux malgré tout exceptionnels donnent une image mythologique du genre, admirable et écrasante⁵¹.

Dans *The Death Notebooks*, Sexton entreprend une mythification de soi en s'appuyant sur les mythes existants : c'est ce que Barthes nomme le « *mythe artificiel* ». Grâce aux décombres du mythe initial, il est possible de construire un nouveau mythe : « A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est

⁴⁷ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, pp. 354-359.

⁴⁸ P. Lejeune ; *Signes de Vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 80.

⁴⁹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 229.

⁵⁰ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 16 dossier 2.

⁵¹ P. Lejeune, *Le Journal Intime, op. cit.*, p. 125.

de produire un *mythe artificiel* »⁵². Le poème intitulé « Making a Living » montre comment Sexton construit le mythe artificiel de soi sur les décombres du mythe de Jonas. Dans l'évocation de Sexton, Jonas décide de raconter sa mort : « This is my death, [...] I will make a mental note of each detail »⁵³. L'histoire de Jonas devient alors l'allégorie de la démarche de l'auteure confessionnelle, ainsi que l'établissent les premiers vers :

Jonah made his living
inside the belly.
Mine comes from the exact same place.
Jonah opened the door of his stateroom
and said, "Here I am!" and the whale liked this
and thought to take him in⁵⁴.

Ayant recours à la stratégie mise au point dans *Transformations* pour réinterpréter les contes de fées, Sexton déconstruit ironiquement le mythe en introduisant des éléments du contexte du vingtième siècle. Comme souvent dans les poèmes de *The Death Notebooks* utilisant des textes religieux, l'ironie comique dégonfle le mythe en laissant le champ libre à l'ironie tragique. Celle-ci replace la locutrice au centre du mythe:

At this point the whale
vomited him back out into the sea.
[...]
Then he told the news media
the strange details of his death
and they hammered him up in the marketplace
and sold him and sold him and sold him.
My death the same⁵⁵.

Semblable au « je » dans le reste de l'œuvre sextonienne, Jonas tient du conteur et du Christ, martyrisé sur la place publique. Qui plus est, la locutrice de « Making a Living » opère un dévoilement de soi semblable à ce que l'auteure de *The Death Notebooks* prétend réaliser. Son discours partage également avec celui de l'auteure la focalisation sur la mort.

⁵² R. Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 222. Les italiques sont de Barthes.

⁵³ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 350.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 351.

Enfin, le dernier vers proleptique rappelle la volonté de Sexton de faire publier *The Death Notebooks* à titre posthume. Mais le sort de Jonas, et donc celui de la locutrice, n'est guère enviable. Son calvaire est exprimé grâce à l'image polysémique de la vente. D'une part, elle renforce la métaphore christique est faisant référence à la trahison de Judas. D'autre part, elle suggère le « marché » des lectures publiques données par les poètes en vogue à l'époque où Sexton rédige le poème. En particulier, Sexton multiplie ses interventions pour des raisons financières, alors même qu'elle craint ce genre d'occasions⁵⁶. Dans cette perspective, Jonas et la locutrice sont aliénés par leur témoignage. Assimilé à son récit, Jonas est objectivé et devient une marchandise dans : « sold him ». Le dernier vers fait du poème une possible mise en abyme de la tentative de Sexton dans *The Death Notebooks* : maîtriser l'éternité en modelant son futur posthume.

Cette démarche est reprise dans le recueil entier grâce aux multiples évocations de la mort du « je ». Ainsi, « Making a Living » et *The Death Notebooks* dans son ensemble constituent l'étape extrême et finale du témoignage sur soi : la mythification de soi. Sous couvert de carnets, Sexton livre un témoignage testamentaire : « testimony » et « testament » se rejoignent. En « articulant »⁵⁷ la « survie » et le témoignage, Sexton semble répondre à la question posée par Derrida : « Et pourquoi la question du *testimonium* n'est-elle pas autre que celle du *testamentum*, de tous les testaments, c'est-à-dire du survivre dans le mourir, du *survivre* avant et au-delà de l'opposition entre vivre et mourir ? »⁵⁸. La réponse apportée à la fragilité du « je » testimonial n'est donc pas l'acceptation du fragmentaire de toute vérité sur soi. C'est la volonté de maîtriser la construction du « je » produite par le témoignage sur soi. Finalement, Sexton publie *The Death Notebooks* quelques mois avant sa mort, révélant ainsi l'*hubris* de son projet⁵⁹.

⁵⁶ Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p. 287: « No matter how often she performed in public, Sexton underwent the same monumental anxiety beforehand and took several days at home to recover ».

⁵⁷ J. Derrida, *Poésie et Politique du Témoignage, op. cit.*, pp. 28-29.

⁵⁸ *Ibid.* p. 10.

⁵⁹ Les raisons de ce choix sont peu claires. Middlebrook n'apporte pas d'explications. Les lettres de Sexton non plus. Des motivations financières peuvent avoir joué car Middlebrook signale que Sexton est souvent à court d'argent à la fin de sa vie. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography, op. cit.*, p. 361 : « [Chronically] short of cash, she also wanted immediate serial publication of all new work the instant she thought it was ready for print ». Voir aussi Maryel F. Locke, « Anne Sexton Remembered », *The Library Chronicles of the University of Texas at Austin*, dir. Dave Oliphant, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992, 22 (1-2), p. 161 : « The divorce took a major financial toll on Anne who had come up with funds to buy Kayo's portion of their home. She was determined to keep the house as her residence; Larry

B-La vérité de soi confrontée aux lecteurs.

The Death Notebooks et *Notebook* mettent en lumière la pression exercée par le pacte autobiographique sur les auteurs. Tout se passe comme si le pacte autobiographique encourageait la fiction de soi : plus l'engagement de se mettre à nu est fort, plus les poètes déploient leur art afin de construire le « je » qui témoignera de qui ils sont. L'enjeu de ces efforts est le lecteur, destinataire du témoignage. Mais la nature hybride du texte testimonial, dévoilement et fiction de soi, permet-elle un réel échange avec le lecteur ? Qu'en est-il de l'objectif de communication cher à Lowell et à Sexton ?

1-La communication établie par l'œuvre de Sexton.

Les archives du Harry Ransom Humanities Research Center contiennent plusieurs dossiers regroupant les courriers adressés à Sexton par ses lecteurs⁶⁰. Elles permettent ainsi de mesurer l'ampleur de l'échange entre Sexton et le public. Certaines correspondances s'établissent et se développent sur plusieurs lettres, comme celle de Lauri Robertson : « I wrote you once and you answered my letter and since then it's been well over a year and many things have happened »⁶¹. La correspondance de l'adolescente est représentative de l'identification des lecteurs au contenu des poèmes et elle illustre l'adhésion du public au pacte autobiographique. Dans une lettre précédente, Lauri Robertson écrit : « I can say what I'm thinking to you. You've put so much in books, and people read them, and still in words called poems, it is about you. I'm not writing to President Nixon, I can feel a living person at

and I acted as friendly advisors in the final negotiations. Finances eventually became a strong factor in her increasing depression—she talked about them with me and any other friend who would listen ». Si ces raisons étaient avérées, la publication de *The Death Notebooks* constituerait une ironie tragique, à la lumière de la lecture de « Making a Living ». Malgré cela, Sexton affiche un détachement amusé et plaisante en évoquant son recueil posthume. Voir *ibid.*, p. 391.

⁶⁰ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 et boîte 35.

⁶¹ Lettre de Lauri Robertson du 20 juillet 1972, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 3.

the other end »⁶². La fin de la citation exprime le lien entre Sexton et le lectorat en termes rappelant l'anecdote téléphonique de Lowell lors de la remise du National Book Award⁶³ : manifestement, Sexton établit le contact appelé par Lowell de ses vœux.

De plus, la lettre de Lauri Robertson est révélatrice d'une thématique fréquente dans le courrier envoyé par les lecteurs : celle du désarroi psychique. En l'occurrence, la lectrice relate la souffrance de sa mère : « My mother was in a mental institution too »⁶⁴. Mais la santé mentale de Lauri Robertson est elle-même fragile : « Thank you Anne. After feeling things closing in for a long time, I suddenly feel there is time for everything »⁶⁵. Malgré l'espoir exprimé ici, la deuxième lettre est envoyée d'une « résidence thérapeutique » pour « adolescents perturbés »⁶⁶. La même année, une femme âgée s'adresse aussi à Sexton pour exprimer sa reconnaissance et son admiration : « a fan letter, written by one who should be too old to hero-worship anymore »⁶⁷. Noreen Ayres explique que la lecture des poèmes de Sexton l'a aidée à vaincre ses envies de suicide :

Suicide is, will always be, a rational thing to me. But it no longer seems wise nor attractive in that undeniable, unresisting sense. You have helped me to lose the trick of it. You have helped me to shout that most important no[...]. I love your soul, dear Anne. Your put up or shut up, live or die, is my message to myself[...]. Write, write...I want to know you more⁶⁸.

L'évocation des problèmes psychiques n'est pas le seul fondement de l'exemplarité du témoignage sextonien. Aux origines de maints courriers se trouve la référence à une réalité perçue par le lectorat comme spécifiquement féminine.

⁶² Lettre de Lauri Robertson du 13 février 1971, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 2. Terme souligné par l'auteure.

⁶³ Voir R. Lowell, « Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies », National Book Award Acceptance Speeches, http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rlowell.html, page consultée le 31 mai 2011. Voir aussi *infra* Partie I Chapitre 2.

⁶⁴ Lettre de Lauri Robertson du 13 février 1971, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 2. .

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Lettre de Lauri Robertson du 20 juillet 1972, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 3.

⁶⁷ Lettre de Noreen Ayres du 25 juillet 1972, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 3.

⁶⁸ *Ibid.* Terme souligné par l'auteure. Noreen Ayres fait référence à *Live or Die*, recueil dans lequel Sexton traite du suicide et de son choix en faveur de la vie.

En effet, la majorité des lettres sont envoyées par des femmes reconnaissant dans l'œuvre de Sexton un témoignage féminin. Le poème ayant pour titre « Housewife » trouve ainsi de multiples résonances dans la vie des lectrices. Réagissant à l'aphorisme qui affirme : « Some women marry houses », certaines livrent des anecdotes de leur vie domestique. Janet E. Luedtke met en lumière cet aspect dans une étude des lettres adressées à Sexton : « [It] often dwells on quotidian minutiae—what they're having for dinner, what they're doing at the moment, the names and ages of children, friends, husbands, lovers »⁶⁹. D'autres s'identifient à la problématique de l'écrivaine et de la femme qui travaille, conciliant activité professionnelle et rôle de mère : « I just burned something again—the pan, I think. I'm always doing that because I want to rush to the typewriter....The kids'pancakes are sitting on the table and the kids are running in and out and that is as far as breakfast has progressed »⁷⁰. Ainsi que le souligne Luedtke, les lectrices se reconnaissent : « “As I'm reading, I keep wanting to tell you—yes, yes, me too” »⁷¹. De plus, elles s'approprient le témoignage qui devient leur expérience personnelle : « “Your poems grip me, clutch me... They get inside of me and live and breathe there, fuse with my own experience to make yours uniquely mine....I experience them rather than read them” »⁷². La forme de cette lettre démontre le fond de ce qu'elle énonce. En effet, le lexique et la narration reprennent le vocabulaire et le scénario de la prise de possession du corps féminin par le diable dans la rhétorique puritaine et dans les textes de Sexton. L'écriture sextonienne s'est emparée de la lectrice et, en particulier, de son langage : « The listener/reader does not simply empathize with the confessing “witness” , but instead re-produces the text internally so that the words become the listener's own »⁷³. Chaque lectrice ou lecteur refait le chemin lacanien d'identification effectué par Sexton regardant Richards en 1956.

Certaines demandent même conseil à Sexton. Ainsi, Liliane Roberts reproduit un abandon rappelant « Unknown Girl In The Maternity Ward ». Alors qu'elle s'apprête à quitter les Etats-Unis en laissant ses enfants derrière elle, elle écrit à Sexton :

⁶⁹ Janet E. Luedtke, « “Something Special for Someone” : Anne Sexton's Fan Letters From Women », *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, dir. Dave Oliphant, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992, 22 (1-2), p. 167.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁷¹ *Ibid.*, p. 177.

⁷² *Ibid.*, p. 177.

⁷³ *Ibid.*, p. 175.

I'm leaving this country this coming Friday [...]. You once wrote to me "of course, you won't desert your children. You aren't your mother at all—" [...]. Why, God, why am I so miserable? Is it guilt? Am I a masochist? WHY? [...] I don't know who I am—Please—write a few words if you can spare the time[...]”⁷⁴.

Le courrier est manuscrit et non daté. L'écriture penchée est entrecoupée d'ellipses. L'épistolière a ajouté en marge de l'adresse française qu'elle communique en fin de lettre : « Tell me something TRUE ! »⁷⁵. La lettre met à jour l'impact de l'exemplarité du témoignage sur soi contenu dans l'œuvre de Sexton. Perdue, Liliane Roberts implore une définition d'elle-même par les mots de Sexton. Elle est au bout d'une trajectoire qui, par le biais de la perception d'un pacte autobiographique avec Sexton, l'a menée du « je » des poèmes à l'auteure puis à sa propre identité.

Tout le courrier reçu par la poétesse atteste de la réussite de son projet de communication avec le public. De plus, une lettre comme celle de Noreen Ayes valide l'objectif d'exemplarité énoncé par Sexton au début de sa carrière poétique. En aidant une lectrice à vivre, le témoignage sur soi réalise un acte fort conforme aux motivations de l'écrivaine : « I had found something to *do* with my life »⁷⁶.

2-La confession de l'imaginaire spontané et réception du témoignage.

Alors que Sexton publie ses premiers poèmes dans le sillage de Lowell, elle prend ensuite ses distances en orientant ses recherches poétiques vers une forte intégration de l'imaginaire spontané. De son côté, Lowell se méfie d'une possible perte de contact avec les lecteurs qu'engendrerait un développement échevelé du fantasmatique. Pour lui, la place faite à l'inconscient dans le dévoilement de soi risque d'hypothéquer la communication avec le lecteur. C'est ce qui l'oppose à Sexton lorsqu'elle lui montre « Flee on Your Donkey » :

⁷⁴ Lettre de Liliane Roberts, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 34 dossier 2. Souligné par Liliane Roberts.

⁷⁵ Souligné par Liliane Roberts.

⁷⁶ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 42.

Sexton recalled, “Lowell said why do you write this [unconscious] way when you can write the other way? I knew what he meant—it *is* a different way of writing. Of course what’s fashionable now may not be fashionable in years to come.” So she was not very surprised when he offered her gentle discouragement after reading “Flee on Your Donkey.”⁷⁷

Lowell expose plus précisément ses réticences dans les postfaces aux éditions de *Notebook*. Tout d’abord, il rejette un surréalisme tombant dans le non-sens hermétique⁷⁸. Puis, il désigne avec humour les premiers vers de *Notebook* comme exemple d’« hermétisme », non sans préciser à quoi ils font référence : « My opening lines are as hermetic as any in the book. The ‘fractions’ mean that my daughter, born in January, is each July, a precision important to a child, something and a half years old. The ‘Seaslug etc.’ are her declining conceptions of God »⁷⁹. Les explications fournissent des détails très prosaïques et rationnels, à l’image de l’évocation des fractions mathématiques, loin des comptes-rendus de rêves ou de songes surréalistes. D’ailleurs, la lecture des vers cités ne requiert pas vraiment d’éclaircissements :

Half a year, then a year and a half, then
ten and a half—the pathos of a child’s fractions, turn-
ing up each summer. God a seaslug, God a queen
with forty servants, God...she gave up—things whirl
in the chainsaw bite of whatever squares
the universe by name and number[...]⁸⁰.

Le moins que l’on puisse dire, c’est que le texte exprime le « tourbillon » de l’imaginaire enfantin sans pour autant sombrer dans l’indéchiffrable.

De son côté, Sexton renforce le lien entre inconscient et texte poétique, après avoir proposé l’écriture comme outil dans la conquête de l’estime de soi et désigné l’autobiographique comme sujet principal de l’œuvre. Elle entend la critique mettant en garde contre l’incommunicabilité du texte trop ancré dans l’imaginaire de l’inconscient et aborde ce point dans *Live or Die*. Ainsi, « Imitations of Drowning » pose la question de la

⁷⁷ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁸ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 262.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

réception du témoignage fondé sur l'onirique : « Who listens to dreams? Only symbols for something-»⁸¹. Dans ses entretiens avec son psychiatre, l'écrivaine admet le risque de l'hermétisme : « One day, just before meeting Robert Lowell for lunch, she mused to Dr. Orne, "I know it's not written for the world, for regular people, probably not even for you. So I don't know who I'm communicating with" »⁸². Malgré tout, elle opte en faveur de cette écriture nouvelle pour elle, ainsi que le souligne son intonation dans les propos livrés au psychiatre : « it *is* a different way of writing »⁸³. Dans *Live or Die*, « Consorting with Angels » affirme la validité du rêve :

Last night I had a dream
and I said to it...
"You are the answer.
You will outlive my husband and my father."⁸⁴

Le virage voulu par Sexton ne s'effectue-t-il pas au détriment de la communication avec les lecteurs ? La réception des derniers recueils de Sexton par la critique est d'abord négative. La majorité des commentaires regrettent ce qu'ils considèrent comme une tyrannie de l'imaginaire spontané issu de l'inconscient. Joyce Carol Oates résume le sentiment général :

Though her later books—*The Death Notebooks*, *The Awful Rowing Towards God*, *The Book of Folly*—display deterioration of vision and control[...], there is achievement of the highest quality in *To Bedlam and Part Way Back*, *All My Pretty Ones*, and *Live or Die*⁸⁵.

On reproche à Sexton une écriture prétendument automatique et un délitement de ses capacités artistiques. Néanmoins, certains réhabilitent cette écriture sextonienne en

⁸¹ R. Lowell, *Notebook*, *op. cit.*, p. 108.

⁸² D. W. Middlebrook, *Anne Sexton: a Biography*, *op. cit.*, p. 180.

⁸³ *Ibid.*, p. 181. Middlebrook se réfère à l'enregistrement d'une conversation. Le docteur Orne, psychiatre de Sexton, enregistrerait les séances sur des cassettes audio que Sexton pouvait ensuite écouter. Voir la préface du Dr. Orne dans D. W. Middlebrook, *Anne Sexton: a Biography*, *op. cit.*, p. xvi : « First we would audiotape the therapy session, and afterward Anne was asked to make extensive notes about everything she could remember from the session. The next day she would come to the office, and my secretary would put the tape on the recorder and leave her alone to listen to the session ». Par l'intermédiaire du docteur Orne, Middlebrook a eu accès aux cassettes avant de rédiger sa biographie de Sexton.

⁸⁴ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁵ Joyce Carol Oates, « Anne Sexton: a Self-Portrait in Poetry and Letters », *Critical Essays on Anne Sexton*, dir. Linda Wagner-Martin, *op. cit.*, p. 64.

mettant précisément en exergue la puissance de son imaginaire. Ainsi, Jerome Rothenberg et Pierre Joris sélectionnent des extraits de textes publiés dans les derniers recueils de Sexton pour leur anthologie parue en 1998 : *Poems for the Millenium*. Ils choisissent de distinguer « The Jesus Papers », un poème de *The Book of Folly*⁸⁶. Puis, en introduction au commentaire suivant les textes de Sexton, ils citent un poème de *The Awful Rowing Towards God* intitulé « Frenzy » : « *I am not lazy./ I am on the amphetamine of the soul./ I am, each day,/typing out the God/my typewriter believes in. (A.S., "Frenzy") And she adds: Very quick. Very intense, / like a wolf at a live heart* »⁸⁷. Dans leur commentaire, Rothenberg et Joris prennent le contrepied de critiques parues lors de la publication des derniers poèmes de Sexton. Ils négligent les premiers recueils et mettent en valeur les derniers opus. Selon eux, le talent de Sexton s'affirme au fil du temps plutôt qu'il ne s'émousse :

Starting as a relatively conventional writer, she learned to roughen up her line (much like her thought), to use it as an instrument against the "politesse" of langage (Paul Blackburn's term) that in domains like politics, religion, sexuality, "[had] wracked all passion from the sound of speech"[...]. [Once] released, the rage of her imaginings began, as in *The Jesus Papers*, to reexamine & transform the other, sacred ikons of her world⁸⁸.

Le courrier des lecteurs de Sexton atteste en tout cas d'une fidélité sans faille. Les lettres s'amoncellent jusqu'à la mort de l'auteure et même après. Nombreux sont donc ceux qui suivent Sexton dans la voie poétique qu'elle a choisie, comme l'indiquent des courriers d'enseignants affirmant avoir utilisé des poèmes de *The Death Notebooks* :

[More] than a few teachers wrote to thank Sexton for material that had finally elicited from students an interest in poetry. One seventh-grade teacher even used Sexton's cycle of poems, "The Furies"—excluding, for obvious reasons, "The Fury of Cocks"—as a point of departure for a writing assignment which resulted in such telling emotional portraits

⁸⁶ Jerome Rothenberg et Pierre Joris, *Poems for the Millennium*, volume 2, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998, pp. 326-330.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 330.

⁸⁸ *Ibid.* p. 330

of early-seventies pre-teens as “The Fury of Stubbing Toes and Mothers,” “The Fury of the Ghost in My Closet,” “The Fury of First Love,” and “The Fury of Being Ripped Off”⁸⁹.

L'expérience pédagogique révèle la capacité des poèmes à susciter une réponse des lecteurs. Mais la censure opérée par l'enseignant souligne également un écueil rencontré par les œuvres poétiques testimoniales de Sexton : leur propension à déstabiliser l'auditoire qui choisit alors de se détourner. Rothenberg et Joris le remarquent aussi lorsqu'il louent l'« impolitesse » de l'écriture sextonienne⁹⁰. C'est ce que Sexton nomme le « choc » du dévoilement de soi.

3-Le « choc » du dévoilement de soi.

Sexton sait que ses textes peuvent être perçus comme moralement indécents en raison de leur dimension testimoniale. Elle évoque ces réactions négatives dans « Iron Hans » :

Take a woman talking,
 purging herself with rhymes,
 drumming words out like a typewriter,
 planting words in you like grass seed.
 You'll move off⁹¹.

La « purge » confessionnelle est presque assimilée à une transe grâce à « drumming ». Puis, le quatrième vers cité exprime la puissance du témoignage. Le recul brutal de l'auditeur est mis en relief par le contraste entre la phrase courte occupant un seul vers et la longue apostrophe courant sur les quatre vers précédents. Le surgissement du pronom renforce la violence de la prise à partie du lecteur, soudain associé à l'auditeur.

Ainsi que l'illustre la censure de « The Fury of Cocks » par le professeur, les références à la sexualité participent pour beaucoup de la dimension scandaleuse des poèmes de

⁸⁹ J. E. Luedtke, « “Something Special for Someone” : Anne Sexton’s Fan Letters From Women », *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, op. cit., p. 180.

⁹⁰ Jerome Rothenberg et Pierre Joris, *Poems for the Millennium*, op. cit., p. 330.

⁹¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 250.

Sexton. La représentation d'un « je » excrémental y contribue également. Mais Sexton donne une définition du « choc » provoqué qui dépasse le simple point de vue moral. Elle expose sa pensée à travers l'épigraphe de *All My Pretty Ones*, extrait d'une lettre de Franz Kafka : « The books we need are the kind that act upon us like a misfortune, that make us suffer like the death of someone we love more than ourselves. A book should serve as the ax for the frozen sea within us »⁹². Commentant cette référence lors d'un entretien, Sexton précise : « I think it should be a shock for the senses »⁹³. Citant Bishop, elle ajoute plus loin :

I think we go along very complacently and are brainwashed with all kinds of pabulum, advertisements every minute, the sameness of supermarkets, everything—it's not only the modern world, even trees become trite—and we need something to shock us, to make us become more aware. It doesn't need to happen in such a shocking way, perhaps, as in my poetry. I think of the poetry of Elizabeth Bishop, which seems to have beautiful ordered clarity⁹⁴.

Sexton semble distinguer deux façons de « choquer » les lecteurs, l'une neutre et l'autre plus violente. Bien qu'elle n'en dise pas plus, on peut penser qu'elle envisage plutôt le « choc » provoqué par les textes de Bishop dans le sens d'une surprise, tandis qu'elle fait allusion au sens moral du terme « shock » appliqué à la réception de ses propres poèmes. L'avant-dernier vers cité ci-dessus dans l'extrait de « Iron Hans » paraphrase d'ailleurs la métaphore kafkaïenne de la hache afin d'exprimer la terrifiante puissance du témoignage.

Cecil Hemley met en lumière le fonctionnement de cette stratégie sextonienne en fondant sa critique de *All My Pretty Ones* sur la perception du double « choc »⁹⁵. Il prend pour exemple représentatif du recueil le poème intitulé « The Truth the Dead Know ». Jouant sur le sens du mot « shocking », il montre que Sexton réussit à exprimer le « choc du deuil » justement parce que le refus, moralement « choquant », de suivre le cercueil à la sortie de l'église témoigne de l'expérience réelle face à la mort d'un être cher :

Gone, I say and walk from church,

⁹² A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 48.

⁹³ P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton, The Artist and Her Critics*, op. cit., p 32.

⁹⁴ *Ibid.*, p 32.

⁹⁵ Cecil Hemley, « A Return to Reality », *The Hudson Review*, vol vx, 4, Winter 1962-1963. Hemley semble illustrer les propos tenus par Sexton dans l'entretien avec Marx. Pourtant, l'entretien est réalisé en 1965, trois ans après la parution de l'article de Hemley.

refusing the stiff procession do the grave,
 letting the dead ride alone in the hearse.
 It is June. I am tired of being brave⁹⁶.

A la fin du poème, les défunts participent au rejet des conventions : « They refuse/to be blessed »⁹⁷. Un tel abandon de l'expérience de la mort selon les normes morales communes peut paraître « choquante ». Quittant la cérémonie de l'enterrement de ses proches, la locutrice rejoint son amant et une étreinte amoureuse est suggérée :

My darling, the wind falls in like stones
 from the whitehearted water and when we touch
 we enter touch entirely. No one's alone⁹⁸.

La fuite scandaleuse du « je » révèle l'impact énorme de la disparition des êtres chers. Le discours du « je » témoigne de la présence envahissante de la mort, dont il refuse malgré tout la réalité. Le lecteur est ébranlé car il perçoit l'énorme charge émotionnelle nécessaire pour bouleverser l'ordre établi de la cérémonie des funérailles. Dans sa conclusion, Hemley souligne ce lien : « Her book is both shocking and poignant »⁹⁹.

Lowell apprécie le poème dont un tapuscrit figure parmi ses papiers conservés à la Houghton Library¹⁰⁰. Mais les deux premiers recueils de Sexton sont parfois jugés moralement irrecevables. Dans un entretien accordé en 1968, Sexton considère que son approche poétique du rapport à Dieu est plus « choquante » que ne le sont les poèmes sur les autres aspects de sa vie : « I think in time to come people will be more shocked by my mystical poetry than by my so-called confessional poetry »¹⁰¹. Pourtant, certains de ses contemporains estiment le témoignage sextonien sur la mort ou sur le désordre psychique impropre à l'écriture poétique. Il est reproché à Sexton la trop grande immédiateté de son œuvre : les lecteurs ne supportent pas la confrontation avec l'intime. Ainsi Bishop écrit-elle à

⁹⁶ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁹ Cecil Hemley, « A Return to Reality », *The Hudson Review*, vol vx, 4, Winter 1962-1963.

¹⁰⁰ Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 1101.

¹⁰¹ B. Kevles, « The Art of Poetry : Anne Sexton », *Anne Sexton : the Artist and Her Critics*, op. cit., p. 26.

Lowell : « I feel I know too much about her »¹⁰². Charles Gullans synthétise les raisons pour lesquelles beaucoup se détournent de l'œuvre de Sexton :

These are not poems at all and I feel that I have, without right or desire, been made a third party to her conversations with her psychiatrist[...]. The immediacy and terror of her problem are painful; the personal character of the confessional detail is embarrassing[...].

L'adjectif « embarrassing » signifie l'enjeu moral porté par des poèmes jugés ici indécents.

A l'époque où plusieurs figures de l'élite intellectuelle vilipendent les poèmes de Sexton, Lowell bénéficie d'une aura qui semble le protéger de pareils commentaires. Cependant, la place accordée à l'intime dérange. Ainsi, Desales Standerwick qualifie *Life Studies* de recueil « trop personnel » : « The difficulty comes from the subject-matter, which is often extremely personal, sometimes embarrassing[...] »¹⁰³. La publication de *Life Studies* constitue bien un « choc » pour certains. Par exemple, Honor Moore rapporte l'impact du recueil sur une partie de la société bostonienne :

“He was a bit hard on his parents, don't you think?” My mother's friend was of course talking about the portraits in *Life Studies* which were a Boston scandal. My mother would not have agreed with her friend's point of view, but she would also have known that in the WASP Boston of her generation, you could think whatever you liked about relatives just as long as you never spoke those thoughts aloud¹⁰⁴.

Moore souligne combien il peut être difficile pour certains d'accepter le témoignage d'autrui. Mais c'est la publication de *The Dolphin* qui suscite les réactions les plus vives, presque quinze ans après la parution de *Life Studies*.

Avec *The Dolphin*, Lowell semble franchir une ultime étape dans la recherche de l'immédiateté en livrant aux lecteurs les contenus de conversations et correspondances privées. Dans l'ouvrage, Lowell évoque sa séparation avec Hardwick et sa relation avec Blackwood. Il fait état des rapports avec Harriet, de la naissance du fils conçu avec Blackwood. Il cite les enfants de sa dernière compagne. En réalité, Lowell rassemble dans

¹⁰² E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 10 mai 1960, Houghton Library, *The Robert Lowell Papers*, Cambridge, Harvard University, bMS Am 1905, dossier 173.

¹⁰³ Desales Standerwick, « Pieces Too Personal », *Renascence* 13, 1960, p. 56.

¹⁰⁴ Honor Moore, « My Robert Lowell », *Salmagundi*, New York, hiver 2004, pp. 134-137.

The Dolphin des sonnets entiers élaborés à partir de morceaux de lettres ou de conversations de Hardwick. Il applique le même procédé aux échanges avec sa fille, Harriet. Surtout, il ne masque guère l'identité des protagonistes. Cette identification des épistoliers est condamnée. Ainsi, John A. Ward remarque : « He knew that by naming he had crossed a boundary that other poets and lovers respected and feared. In *The Dolphin* he scorned limitations others wisely feared »¹⁰⁵. Le dévoilement de soi passant par le dévoilement d'autrui devient inacceptable.

Ces révélations choquent en retour un certain nombre de lecteurs. L'acte poétique de la publication de *The Dolphin* est considéré dans ses implications privées, même par les amis poètes qui ont toujours montré beaucoup d'enthousiasme pour l'œuvre de Lowell. Adrienne Rich est « outrée »¹⁰⁶. Dans une lettre, Bishop emploie l'adjectif « shocking » et utilise les mêmes arguments moraux que ceux utilisés par Holmes pour condamner les poèmes de Sexton sur la folie : « something that you might live to regret »¹⁰⁷. À chaque fois, le dévoilement de soi est rejeté en raison de son immoralité. Bishop admet volontiers que ce sont les révélations sur l'intimité de ses amis qu'elle ne supporte pas : « I can't bear to have anything you write tell—perhaps—what we're really like in 1972 »¹⁰⁸. Dans une lettre, William Alfred exprime clairement l'impact dévastateur sur Hardwick : « 1 and 2 on p. 47 will tear Elizabeth apart »¹⁰⁹. Bishop s'insurge contre la faute morale qu'elle assimile à une violation :

The first one, page 10, is so shocking—well, I don't know what to say. And page 47...and a few after that. One can use one's life as material—one does, anyway—but these letters—aren't you violating a trust?" IF you were given permission—IF you hadn't changed them...etc. »¹¹⁰.

¹⁰⁵ John A. Ward, « "Not Avoiding Injury": Robert Lowell », *American Declarations of Love*, dir. Ann Massa, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 146.

¹⁰⁶ I. Hamilton, *Robert Lowell : a Biography*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁷ Elizabeth Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., p. 561. Le terme « shocking » employé par Bishop fait écho au « terrible » de Tate des années plus tôt concernant *Life Studies*. Voir Elizabeth Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., p. 562.

¹⁰⁸ Elizabeth Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., pp ; 562-563.

¹⁰⁹ William Alfred, lettre à Robert Lowell du 12 mars 1972 dans R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 787.

¹¹⁰ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., p. 562.

Aux critiques fustigeant son manque de considération pour Hardwick, Lowell oppose la recherche de l'émotion sans médiation : « A distinct, idiosyncratic voice isn't the same as some one, almost fixed as non-fictional evidence, that you could call on the phone »¹¹¹. Cette immédiateté est garante de l'ébranlement émotionnel éprouvé par le lecteur :

Now Lizzie's letters. I did not see them as slander, but as sympathetic, tho necessarily awful for her to read. She is the poignance of the book, tho that hardly makes it kinder to her[...]. The trouble is the letters make the book, I think, at least they make Lizzie real beyond my invention¹¹².

La raison artistique passe avant toute autre considération. À Bishop lui enjoignant de se comporter en « gentleman » avant même d'être un bon « chrétien » ou un « poète »¹¹³, Lowell répond : « It's oddly enough a technical problem as well as a gentleman's problem. How can the story be told at all without the letters. I'll put my heart to it. I can't bear not to publish Dolphin in good form »¹¹⁴. Malgré tout, Lowell perçoit le caractère moralement choquant de son projet. Une lettre écrite à Stanley Kunitz en avril 1971 révèle qu'il est conscient de la gravité du coup infligé à Hardwick :

I'm playing with the idea of bringing out the book in a limited edition, in a sort of Cummington Press run by Ted Hughes' sister, about 500 copies, printed any way I want, expensive. That might be the most tactful thing I could do for Elizabeth short of burning the ms. Then in a year or so I'[ll] bring out commercial editions[...]. Lizzie is the heroine, the eel I try to ensnare and release from the eelnet, but she will feel bruised by the intimacy. She should win all heart[t]s but what is that when you are left, and left again in print¹¹⁵?

¹¹¹ R. Lowell, lettre à Frank Bidart du 10 avril 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op.cit., p 593. Il semble que la fascination de Lowell pour l'immédiateté de la communication téléphonique remonte à l'anecdote relatée à l'occasion de la remise du National Book Award. Voir R. Lowell, *National Book Award Acceptance Speeches; Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies*, http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rlowell.html; page consultée le 31 mai 2011.

¹¹² R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 28 mars 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 590.

¹¹³ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., p. 562.

¹¹⁴ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 28 mars 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 590.

¹¹⁵ R. Lowell, lettre à Stanley Kunitz du 25 avril 1971, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., pp. 569-570.

Dès le mois de décembre 1971, il signale également à Bidart les remous provoqués par le projet de *The Dolphin* : « the mounting pressure on me not to publish *The Dolphin*. (For moral reasons.) »¹¹⁶. Voici en quels termes il décrit sa démarche trois mois plus tard :

My book problems are complicated and I would like to ask your advice. My new book is a small one, some eighty poems in the meter of *Notebook*—the story of changing marriages, not a malice or sensation, far from it, but necessarily, according to my peculiar talent, very personal. Lizzie is naturally very much against it. I am considering publication in about a year ; it needn't be published, but I feel fully clogged by the possibility of not. This awkward exposition shows my painful embarrassment¹¹⁷.

Conscient des réticences de Hardwick, Lowell ne s'y arrête pas car l'existence de l'œuvre dépend de sa publication. Le jury du prix Pulitzer donne raison au poète et récompense *The Dolphin* en 1974¹¹⁸.

4-La réception décevante.

L'importance accordée à l'accueil des lecteurs est susceptible de fragiliser l'auteur. De fait, le poète se retrouve à la merci d'une réception décevante. Ce risque est d'autant plus fort que le témoignage sur soi a lieu sur le mode de la confession envisagée comme aveu. Foucault met en lumière le terrible enjeu de l'aveu en soulignant le pouvoir du destinataire de la confession :

[L]’aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet énoncé; c’est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n’avoue pas sans la présence au moins virtuelle d’un partenaire qui n’est pas simplement l’interlocuteur, mais l’instance qui requiert l’aveu, l’impose, l’apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier; un rituel où la vérité s’authentifie de l’obstacle et des résistances qu’elle a eu à lever pour le formuler; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l’articule, des

¹¹⁶ R. Lowell, lettre à Frank Bidart du 6 ou 8 décembre 1971, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 579.

¹¹⁷ R. Lowell, lettre à Christopher Ricks du 21 mars 1972, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 589.

¹¹⁸ Voir P. Mariani, *Lost Puritan, op. cit.*, p. 425.

modifications intrinsèques: elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut¹¹⁹.

Foucault met ici en lumière le rôle potentiel du lecteur du témoignage sur soi. Il souligne aussi le risque pris par celui qui avoue en témoignant sur la faute. La relation de Sexton avec les lecteurs trahit pareil investissement. Au début, le public constitue une raison d'écrire, en vertu du principe d'exemplarité typique de la confession littéraire. Mais au fil du temps s'insinue une insatisfaction. Ainsi, plus sa carrière poétique avance, plus Sexton semble éprouver de difficultés à supporter les conséquences de la confession envisagée comme aveu. Le regard du public n'apporte plus la reconnaissance avec confirmation d'identité, telle que la décrit l'expérience lacanienne. Au contraire, il ne fait que redoubler la honte de soi. Celle-ci est accrue par la pratique des lectures publiques amplifiant l'importance du regard posé sur le témoignage de l'auteure. Les lectures publiques soulignent aussi la portée autobiographique du poème en ajoutant au texte la présence physique de son auteur. En ce qui concerne Sexton, le processus d'incarnation est travaillé et exacerbé. En particulier, il est souligné par la voix rauque envoûtante de Sexton¹²⁰ et par sa façon d'introduire la lecture :

She began by warning us that her poems were very personal and that if we didn't appreciate one we might not like the other. There was appreciative laughter at this. But, she added, « I'm talking about myself and I might as well continue." And then she read "Her Kind." It was a softly intense introduction of her ownmost being, beyond all autobiography¹²¹.

Prolongeant la dimension personnelle des poèmes, Sexton n'hésite pas à donner des détails sur sa vie privée. Par exemple, elle annonce son divorce lors d'une lecture en 1974¹²². Le don de Sexton pour capter l'auditoire est rapporté par de nombreux spectateurs. John J. Mood

¹¹⁹ M. Foucault, *Histoire de la Sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 82-83.

¹²⁰ Se référer aux enregistrements. Voir, par exemple, A. Sexton, *Anne Sexton Reads*, HarperCollins, 1974. Voir aussi la description de la voix de Sexton par John J. Mood dans « "A Bird Full of Bones": Anne Sexton—a Visit and a Reading », *Chicago Review*, 23 (1972), p. 109 : « Her voice immediately restored me, however—it was warm, throaty, alto, sounding like a rich sustained cello » et p. 116 : « her rich velvet voice ».

¹²¹ John J. Mood, « "A Bird Full of Bones": Anne Sexton—a Visit and a Reading », *Chicago Review*, 23 (1972), p. 116.

¹²² Lettre de Judith J. Bentley Hanley du 12 avril 1974 à Anne Sexton, *Harry Ransom Humanities Research Center*, Austin, University of Texas, boîte 35 dossier 2.

remarque : « Anne's reading of the long poem reached even the most sceptical in the audience »¹²³. De même, Judith J. Bentley Hanley relate l'expérience de son ami :

Dear Anne Sexton,

I have a friend who is an art student at the school of art in Baltimore. He called me not long ago to tell me he had gone to John Hopkins one night to hear you read your poems. He said you had on a long, red dress. He was the young man who stood up for you and clapped after you had finished. He said you looked at him and smiled¹²⁴.

Pourtant, le rapport au regard d'autrui est source de souffrance chez Sexton, comme en attestent ceux qui ont côtoyé l'auteure. L'un d'eux rapporte le rituel auquel se livre Sexton avant de monter sur scène :

She likes to have an uninterrupted two or three hours before the reading spent with lots of booze and someone to talk to. This is to last right up to the moment of the reading. Thus she can then go on stage at the peak of her liquor high. In no case does she want to be either sober or alone beforehand. She hates readings and this is the way she prepares herself externally to endure them. She said they affected her so badly that she would sometimes cry when she would get off the plane back home in Boston¹²⁵.

Le trac terrible ressenti par Sexton n'est pas compensé par un échange satisfaisant avec le public. En 1973, l'écrivaine publie un essai dans lequel elle explique pourquoi elle arrête de donner des lectures publiques¹²⁶.

A cette fin, « The Freak Show » analyse le rapport entre poète et lecteurs devenus spectateurs. Dans son analyse, Sexton dégage trois aspects de la relation: la réception attendue par l'auteure, la réception réelle et la réponse de l'auteure en retour de la réception des lecteurs. Les lectures publiques sont présentées comme un gagne-pain. Mais Sexton note qu'elles pourraient apporter « adulation », « compréhension » et « amour » des

¹²³ J. J. Mood, « "A Bird Full of Bones": Anne Sexton—a Visit and a Reading », *op. cit.*, p. 118. Le poème auquel il fait référence est « The Double Image ».

¹²⁴ Lettre de Judith J. Bentley Hanley du 12 avril 1974 à Anne Sexton, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 35 dossier 2.

¹²⁵ J. J. Mood, « "A Bird Full of Bones": Anne Sexton—a Visit and a Reading », *op. cit.*, p. 108.

¹²⁶ A. Sexton, « The Freak Show », *No Evil Star*, *op. cit.*, pp. 33-38.

lecteurs¹²⁷. Ainsi que l'écrit Zambrano : « Etre transparent, c'est être cru, être regardé dans la charité »¹²⁸. Toutefois, l'expérience de Sexton fait apparaître un autre type de réponse. En effet, Sexton remarque la curiosité du public envers l'artiste considéré tel un « phénomène de foire » ou un « cinglé »¹²⁹. Elle mentionne le rire cruel, certes parfois mêlé de mélancolie en présence du « clown »¹³⁰. Enfin, elle note l'absence de compassion de ceux qui attendent l'effondrement sur scène¹³¹. Néanmoins, elle veut croire en la possible empathie du public : « Maybe they didn't cheer because it was more of a show to see me cry. Maybe they only meant, "Anne, we're with you." »¹³². Cependant, quand bien même le lecteur est capable de compassion, il ne saurait comprendre la situation dans laquelle se trouve l'auteure : « I vented my feelings about readings and how poets shouldn't give them, and he listened with compassion, but without comprehension »¹³³.

La réception décevante des auditoires provoque en retour l'effondrement de Sexton. En témoignant sur elle-même, en particulier selon la modalité de l'aveu de la folie, elle s'expose au jugement. Alors que les poèmes montrent la difficulté d'un dépassement de la folie coupable, les lectures publiques semblent être considérées par Sexton comme l'ultime moyen de restaurer une image de soi positive. Or, la poétesse constate l'échec de cette stratégie. La communication des textes poétiques à autrui ne produit pas de changement similaire aux « modifications intrinsèques » mentionnées par Foucault. Au contraire, l'expérience des lectures publiques renforce la dévalorisation de l'auteure en matérialisant la dialectique du regard qui sous-tend la honte de soi. Sexton se sent aliénée par ceux qui organisent ses lectures : « they exploit your soul »¹³⁴. La honte est réactivée : « I was embarrassed to cry »¹³⁵.

Les derniers poèmes de Sexton abordent de façon récurrente ce rôle des lectures publiques dans la démarche poétique de communication avec les lecteurs. Ils insistent sur l'échec : la culpabilité de l'aveu n'est pas dépassée et aucune expérience n'est transmise aux

¹²⁷ A. Sexton, « The Freak Show », *No Evil Star, op. cit.*, p. 33.

¹²⁸ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 56.

¹²⁹ Voir « freak » et « oddball » dans A. Sexton, « The Freak Show », *No Evil Star, op. cit.*, p. 33.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹³¹ *Ibid.*, p. 33 : « hope your voice will tremble » et p. 34 : « The audience cheered ».

¹³² *Ibid.*, p. 34.

¹³³ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 33.

lecteurs. Le poème intitulé « The Play » illustre bien ce point. La locutrice s’y définit comme une actrice¹³⁶. Sur scène, elle lit une pièce de théâtre racontant sa vie. La polysémie de « lines »¹³⁷ suggère aussi la lecture de poèmes. La locutrice réitère l’expression de ce qu’elle recherche, à savoir le contact avec le public : « My running after the hands/and never catching up »¹³⁸. Incapable d’entrer en communication avec les lecteurs, le « je » met en relief la séparation entre « onstage » et « offstage ». Puis intervient l’effondrement similaire à celui que Sexton mentionne dans « The Freak Show » : « Suddenly I stop running »¹³⁹. Suit la honte : « Many boos. Many boos »¹⁴⁰. La lecture s’achève sur un double constat d’échec, l’absence de communion avec le public se doublant de l’inanité du témoignage sur soi. Malgré tout, le « je » énonce une ultime tentative de dialogue :

The curtain falls.
 The audience rushes out.
 It was a bad performance.
 That’s because I’m the only actor
 and there are few humans whose lives
 will make an interesting play.
 Don’t you agree ¹⁴¹?

Le poème s’achève sur l’aveu de l’exemplarité impossible : le témoignage sur soi ne peut plus s’inscrire dans un échange avec autrui. Ce constat ne porte pas sur le contenu mais sur la raison d’être du témoignage sur soi. Il est le véritable enjeu, le seul sujet méritant de provoquer le dialogue avec le lecteur, d’où la question finale, ultime tentative pour dépasser ce qui est devenu l’impasse testimoniale.

¹³⁶ A. Sexton, *Collected Poems, op. cit.*, pp. 440-441

¹³⁷ *Ibid.*, p. 441.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 440.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 440.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 441. La proximité phonologique de « boos » avec « booze » est intéressante lorsqu’on sait que Sexton buvait exagérément avant de monter sur scène.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 441.

C-Les auteurs à l'épreuve de la fictionnalisation testimoniale.

Hormis l'insatisfaction grandissante causée par la dimension confessionnelle de son œuvre, Sexton éprouve aussi la difficile confrontation avec la fiction de soi indissociable du poème testimonial. Quant à Lowell, la question de l'hybridité testimoniale le pousse dans ses retranchements théoriques, mettant à jour les contradictions du poète.

1-Sexton et la fiction de soi repoussante.

Au début de sa carrière poétique, Sexton semble rechercher la confusion entre fiction et vérité. Elle définit ses « vérités poétiques » issues de l'inconscient¹⁴². Son écriture intègre la représentation poétique d'« expériences 'inéprovées' »¹⁴³. L'analyse du contexte entourant la rédaction de « For Johnny Pole on the Forgotten Beach » révèle aussi que Sexton évolue depuis son plus jeune âge dans un univers où la frontière entre les deux notions est perméable.

La réception du poème s'accompagne d'un malentendu. En effet, un lecteur voit à tort dans le personnage éponyme une représentation du frère de Sexton, interprétation portée par l'apostrophe : « brother »¹⁴⁴. En fait, Ralph J. Mills prend l'élégie fictive qu'est « For Johnny Pole on the Forgotten Beach » pour une véritable expression de la relation entre l'auteure et son frère alors que Sexton n'a pas de frère. Lorsque Sexton rencontre Mills, elle lui révèle qu'elle n'a pas de frère et en profite pour signaler une autre interprétation possible de l'usage de « brother » dans le poème : « Ralph, I had no brother, but then didn't we all have brothers who died in that war ? »¹⁴⁵. Par contre, elle ne signale pas l'éventuelle dimension autobiographique de la référence. En effet, si l'illusion réaliste focalisée dans le lyrisme sextonien masque ici la réalité, elle semble témoigner d'un fantasme. Vers l'âge de cinq ans, Sexton s'invente un frère protecteur, Bobby, nom proche phonétiquement de celui du frère auquel s'adresse la locutrice de « For Johnny Pole on the Forgotten Beach » : « When Anne was five or so, she confided to Nana that she had a

¹⁴² Voir *infra* Partie 1 Chapitre 1.

¹⁴³ Voir *infra* Partie 1 Chapitre 2.

¹⁴⁴ Voir Ralph J. Mills Jr., « Anne Sexton », *Anne Sexton : Telling the Tale*, *op. cit.*, pp. 110-124.

¹⁴⁵ A. Sexton et W. Heyen, « With William Heyen and Al Poulin », *No Evil Star*, *op. cit.*, p. 136.

pretend brother named Bobby Pressit [...] »¹⁴⁶. Quant au prénom de « Johnny », c'est celui d'un flirt rencontré peu avant le mariage avec Alfred Sexton. Cette relation n'est pas anodine puisque la jeune femme songe à annuler son union avec Alfred¹⁴⁷. De plus, l'homme reste associé dans l'esprit de Sexton à une relation d'égal à égal, proche de la relation fraternelle : « She later recalled telling her mother that Johnny thought she had a good mind and said that if Anne were with him, she wouldn't have to talk baby-talk to feel feminine »¹⁴⁸. Il semble donc que l'usage du prénom « Johnny » témoigne du désir de relation fraternelle ressenti par Sexton¹⁴⁹. « For Johnny Pole on the Forgotten Beach », publié dans le tout premier recueil de Sexton, montre qu'elle jette très tôt les bases d'un pacte fantasmatique avec les lecteurs. Le texte témoigne en livrant non seulement des faits avérés mais aussi le réel fantasmatique :

Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*¹⁵⁰.

Il s'avère que ce goût de Sexton pour l'abolition des frontières entre fiction et vérité est enraciné dans l'enfance de l'auteure. Très jeune, cette-dernière constate que la fiction du fantasme peut se muer en réalité artistique. En effet, lorsque Sexton confie à sa grand-tante qu'elle s'est inventée un frère, l'aïeule achète un portrait pour représenter Bobby et l'accroche dans la pièce où Sexton vient lui rendre visite¹⁵¹. Dès l'enfance, l'association d'une œuvre d'art et de l'autobiographique fictif fantasmé place Sexton au cœur d'une relation complexe entre la fiction artistique et l'expérience réelle. Le tableau est emblématique d'une démarche où l'art construit l'autobiographique à partir de fantasmes.

¹⁴⁶ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 26: « Anne and Johnny fell in love, though according to Anne it remained a romance, not an affair, despite passionate feelings on both sides. But apparently she considered leaving her marriage. ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁹ L'attrait du frère imaginaire apparaît ailleurs dans l'œuvre de Sexton. Ainsi, dans « O Ye Tongues », la locutrice se réfère à Christopher à travers l'expression : « my imaginary brother ». Voir A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 401.

¹⁵⁰ P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, op. cit., p. 42.

¹⁵¹ D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 12 : « Nana bought from an antique store a portrait of Bobby to hang in the sitting room where Anne visited her ».

En outre, la prédominance de la fiction de soi dans le témoignage sur soi est favorisée par la conception que se fait Sexton du poète. Dans « The Freak Show », elle explique :

I remember being a fledgling poet and going to hear the famous poets read. I wanted to hear what they had to say, but there was a sneaky, unconscious, underground part of me that wanted the poet to be a little weird. Why? I think all of us poets feel so alien inside, so alien from the world [...]¹⁵².

Cette définition de l'étrangeté du poète revient dans tous les écrits de Sexton. Elle est liée à ce que Sexton nomme « abundance »¹⁵³. L'exubérance est risquée pour l'artiste qui s'expose et le poème intitulé « The Black Art » met en garde : « Our eyes are full of terrible confessions/[...]There is too much food and no one left over/to eat up all the weird abundance »¹⁵⁴. Qu'il soit défini par le substantif « freak » ou par les adjectifs « weird » et « alien », le poète côtoie le monstrueux. En tant que tel, il n'inspire que la terreur, signifiée dans la citation de « The Black Art » par l'adjectif « terrible ». C'est ce que montre le personnage de Jean-de-Fer, fiction témoignant du sort réservé à la poétesse.

Le début de « Iron Hans » compte parmi les prologues les plus longs de *Transformations*¹⁵⁵. Sexton s'applique à y tisser des liens entre son histoire et celle du personnage éponyme. Elle introduit d'abord la folie : « Take a lunatic »¹⁵⁶. Puis, elle la relie à d'autres thèmes autobiographiques en usant du parallélisme prosodique et de l'anaphore.

¹⁵² A. Sexton, « The Freak Show », *No Evil Star*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵³ L'exubérance est un excès dangereux pour l'artiste. C'est pourquoi Sexton considère que son union avec James Wright est impossible. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, *op. cit.*, p. 134 : « He told her that he knew from a preceding letter that she was sick[...]. "It occurs to me that just about anyone else I know on earth[...] would consider you and me worse than crazy[...] because, whatever either of us happens to be going through at any given moment, we are still totally unafraid and unguilty about saying or phoning absolutely anything to each other." Showing Dr. Orne this letter, Sexton commented, "It makes transference to you seem like water to wine. He gives me so many gifts, but with both of us it's a 'weird abundance'" Voir aussi p. 253 l'évocation par Middlebrook de la relation avec Philip Legler : « Sexton reveled in his extravagance, which wakened echoes of Jim Wright in her psyche. "I liked your love letter. [...] Still, I was right about the weird abundance (if you know that poem, The Black Art)." ». La correspondance de Sexton avec Legler réitère l'expression des craintes suscitées par la relation avec Wright. Voir, par exemple, les occurrences de « abundance » dans la lettre du 4 mai 1966 à Philip Legler, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, *op. cit.*, pp. 293-294: « Yes, we are two of a kind, the abundance stuff that runs wild, runs as wild with love as cancer »; « This way leads us both into madness »; « I tell you "The Black Art" (tho written unconsciously, it's true—take two abundances and they get weird and the children...the ones we love more than ourselves, the products, the extensions, leave. THEY CAN'T TAKE TWO OF THEM) ».

¹⁵⁴ Voir « The Black Art » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁵⁵ A. Sexton, *The Complete Poems*, *op. cit.*, pp. 249-255.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 249.

« Take a lunatic » trouve ainsi une succession d'échos suggérant tour à tour la catalepsie, la dépression, la lecture de poèmes en public, la schizophrénie¹⁵⁷, le suicide ou l'hystérie. Les multiples exemples sont autant d'occasions pour illustrer le rejet : le retour de « you'll move off » en fin de strophe thématise la stigmatisation et l'incommunicabilité auxquelles l'être considéré comme monstrueux se trouve confronté¹⁵⁸. Dans la parodie de conte qui suit, le personnage de Jean-de-fer participe d'une allégorie de la relation au monstre et au fou. A ce titre, il incarne une vérité : la publication de « The Freak Show » révèle que Sexton ressent un rejet identique à celui dont est victime Jean-de-Fer¹⁵⁹. Dans une lettre, elle explique également son sentiment de solitude : « For communication I hate to tell you where I look— for I am a very lonely person—I look to my doctor and to Linda...and a few friends, very few to treasure»¹⁶⁰. Mais le sentiment éprouvé par Sexton est aussi fiction de soi.

Certes, les tentatives de suicide de Sexton prouvent son dégoût d'elle-même et sa poésie éloigne certains en les choquant. En revanche, rien ne permet de dire que Sexton est victime d'un rejet radical au moment où elle publie *Transformations*. Elle croule sous les courriers de lecteurs, ses livres se vendent bien et beaucoup estiment qu'elle est d'une compagnie très agréable. Par exemple, on lui confie un cours à Boston University et les étudiants gardent un bon souvenir des échanges avec l'auteure : « In January 1971, Anne began teaching at Boston University. Sayre says that Anne took great pleasure in teaching and acquired a devoted group of students[...]. She added that Anne gave a great deal as a teacher and person—she was warm and generous emotionally »¹⁶¹. C'est seulement vers la toute fin de sa vie que se réalise une dégradation notable des relations de Sexton avec son entourage. De même, certains lecteurs ne comprennent pas l'hostilité qui leur est reprochée par Sexton. Ils lui font alors part de leur stupéfaction :

¹⁵⁷ L'internement de sa grand-tante hante Sexton sous la forme d'une voix qui la harcèle. Voir D. W. Middlebrook, *Anne Sexton, a Biography*, op. cit., p. 16 et p. 119: « At the worst periods of her sickness, Sexton felt possessed by Nana's vengeful spirit, which haunted her in the form of voices only she could hear ». Voir aussi « The Hex » dans A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 313. Le poème est analysé plus haut dans cette étude : voir Partie II Chapitre 1.

¹⁵⁸ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 250-251.

¹⁵⁹ A. Sexton, *No Evil Star*, op. cit., pp. 33-38.

¹⁶⁰ A. Sexton, lettre à Philip Legler du 4 mai 1966, *Anne Sexton : a Self-Portrait in Letters*, op. cit., p. 294.

¹⁶¹ Maryel F. Locke, « Anne Sexton Remembered », *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, op. cit., p. 158.

I understand that reading very personal poetry aloud is traumatic. But why blame the audience? Why project onto utter Midwestern strangers invented feelings and motives? [...] [Let] me assure you I am [...] compassionate off and on (on then, off now) [...]. No, I'm sorry to contradict your grand guignol thesis, we did not come as executioners. We came to hear your living voice [...]. You were a wonder, perhaps (and that has its own burdens[]) but it is not the same as a freak [...]¹⁶².

La lectrice déçue réaffirme la possibilité d'une communication satisfaisante avec l'auteure, loin du « phénomène de foire » perçu par Sexton. Il semble donc que Sexton se fictionnalise en personnage repoussant, incarnation fantasmatique de l'auteure prise dans un rapport violent à autrui et à elle-même.

D'une façon générale, les derniers poèmes publiés par Sexton soulignent la victoire de cette fiction de soi repoussante. Sexton revendique jusqu'à la fin de sa vie la fictionnalisation de soi, ainsi que l'indique un entretien réalisé en 1973. Une question concerne « For Johnny Pole on the Forgotten Beach » : « to what extent are you fictionalizing Anne Sexton as you write some of these poems? Can you say anything about that shaky ground? »¹⁶³, Sexton répond en mentionnant sa rencontre avec Mills:

Well, there's enough fiction so that it's total confusion if one were to...I remember Ralph Mills talking about my dead brother whom I've written about [...]. But I was just telling him, incidentally, there was no brother. So, that kind of...I should say "Excuse me, folks, but no brother," but that would kind of ruin the poem, so...¹⁶⁴.

Pour Sexton, la fictionnalisation de soi est le fondement du poème et l' « indécidabilité »¹⁶⁵ de la frontière entre fiction et vérité en constitue l'essence. Cependant, les derniers recueils expriment la souffrance engendrée par la confusion qui s'est installée entre vérité de soi et fiction de soi. Le témoignage sur soi se fait douloureux car la fiction de soi n'est plus perçue comme fiction : elle devient la vérité.

« Talking to Sheep » met en lumière le piège de la fiction testimoniale. Dans le poème, le « je » a tous les traits de l'auteure se dévoilant :

¹⁶² Lettre de Diane Frieber, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 33 dossier 2.

¹⁶³ W. Heyen, « With William Heyen and Al Poulin », *No Evil Star*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶⁵ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, *op. cit.*, p. 23.

My life
 has appeared unclothed in court,
 detail by detail,
 death-bone witness by death-bone witness,
 and I was shamed at the verdict
 and given a cut penny
 and the entrails of a cat.
 But nevertheless I went on
 to the invisible priests,
 confessing, confessing
 through the wire of hell
 and they wet upon me in that phone booth.¹⁶⁶

Le début du poème inscrit le témoignage sur soi dans l'aveu de la faute en tissant la métaphore du procès en sorcellerie. La mise en parallèle avec « The Play » révèle que le texte peut également évoquer une lecture publique. Dans son exhibitionnisme, le « je » témoigne avec force précision, ainsi que le soulignent les répétitions au sein du troisième et du quatrième vers cités. Victime de son « étrange exubérance », la locutrice ne peut s'arrêter de parler¹⁶⁷. Face à la prolixité du « je », les destinataires du témoignage sont placés en position de juges inquisiteurs et le témoin ressort sali de cette confrontation. Plus loin, la confession du « je » est d'ailleurs une nouvelle fois associée à l'excrémentiel : « the latrine of my details »¹⁶⁸. « Talking to Sheep » montre que le dévoilement de soi enfonce le « je » dans la déchéance. Par sa confession, le « je » se met à nu sous le regard d'autrui, dans un tribunal dont le jugement engendre la honte.

En fait, la tendance à la confession participe du désordre psychique. C'est une « folie »¹⁶⁹, un mal qui se donne et doit être soigné par un « remède »¹⁷⁰ ressemblant à un exorcisme. Or, la fictionnalisation de soi par le témoignage poétique n'est pas libératrice. Au contraire, la fiction de soi piège le « je » en opérant une distanciation rendant acceptable la perpétuation du dévoilement de soi :

¹⁶⁶ A. Sexton, *The Complete Poems, op. cit.*, p. 484.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 484.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 485.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 485.

Yes. It was a compulsion
 but I denied it, called it fiction
 and then the populace screamed
Me too, Me too
 and I swallowed it like my fate¹⁷¹.

Ici, « fiction » rime avec « compulsion » : le témoignage sur soi devient un engrenage dans lequel est prise la locutrice sous la pression des témoignages de reconnaissance des lecteurs. Le succès de l'exemplarité du témoignage sur soi enferme la locutrice dans son rôle testimonial qui devient son « destin » inéluctable. En réalité, le « je » stigmatise la dimension fictive rassurante du témoignage sur soi. Masquant la dimension confessionnelle, la fiction est précisément ce qui a permis au cercle vicieux de la confession douloureuse de s'installer. « Talking to Sheep » révèle combien la fictionnalisation de soi attachée à l' « exubérante » confession est constitutive du « je ». En ce sens, la fictionnalisation est vérité de soi : là réside le piège du poème testimonial.

2-Lowell et l'insoluble problème de l'hybridité testimoniale

Comme Sexton, Lowell assoit l'écriture poétique sur l' « indécidabilité »¹⁷² de la frontière entre vérité de soi et fiction de soi. De cette exigence découle l'inégalable réussite de *The Dolphin*, aux yeux de l'auteur. L'élaboration de l'ouvrage et les remous suscités par sa publication donnent l'occasion au poète de justifier son attachement à l' « indécidabilité ». Il doit ensuite assumer les conséquences de ses choix artistiques, quitte à reconnaître leurs limites.

Dans *The Dolphin*, Lowell construit le témoignage sur les péripéties de sa vie familiale à partir des lettres de proches. Toutefois, les propos des proches de Lowell n'apparaissent pas à l'état brut. Le poète les modifie pour les intégrer dans les sonnets. Dans son analyse, Chard de Niord désigne ce procédé par une expression résumant l'enjeu formel et l'enjeu moral : « bastardizing personal letters in one's poetry »¹⁷³. C'est cet effacement des repères

¹⁷¹ A. Sexton, *The Complete Poems*, op. cit., p. 484.

¹⁷² J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 23.

¹⁷³ Chard de Niord, « Sad Friend », *Harvard Review* 16, 1999, p. 13.

causé par la manipulation de la frontière entre fiction et réalité qui perturbe le plus Bishop : les lecteurs croient lire les véritables propos tenus par Hardwick mais ils lisent une fiction. Ainsi, les reproches de Bishop vont plus loin que la seule dénonciation du dévoilement de l'intimité impliquant les proches. A la suite de Thomas Hardy, Bishop condamne le « mélange de faits et de fiction dans des proportions indéterminées »¹⁷⁴. Selon elle, il s'agit d'une perversion du rapport aux lecteurs : « The letters, as you have used them, present fearful problems: what's true, what isn't; how one can bear to witness such suffering and yet not know how much of it one *needn't* suffer with, how much has been "made up," and so on »¹⁷⁵. Le recours aux noms propres, pilier du pacte autobiographique, participe d'une confusion extrême entre le vrai et le fictif dans la mesure où Lowell modifie les propos de ses proches.

En effet, Lowell retravaille le matériau livré par les lettres. C'est ce que montre la consultation des brouillons de certains poèmes, dont ceux concernant les textes incriminés par Alfred et Bishop : « Fox-Fur » et « The Messiah ». Ces deux textes servent de fondement à « Foxfur » et « In the Mail », lesquels apparaissent dans la version finale de *The Dolphin*. Initialement, Lowell écrit « Fox Fur » et « Letters » :

Fox-Fur

I have recruited the services of good
old Farrar, Straus and Giroux, and even if
the taxi strike's off, their limousine is ours.
I met Ivan in a marvellous fox-fur coat,
his luxurious squalor, and gave you one --- your grizzled
knob rising in the grizzled fox-fur collar---
I fear rejection and will stall.
You're not under inspection, just missed;
and you'll be pleased with Harriet:
in the last two months, she has stopped being a child,
she's a friend to Mom now, not an enemy,
except for my yelling, 'Dammit, brush your teeth.'

¹⁷⁴ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, *op. cit.*, p. 561 : « the mixing of fact and fiction ».

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 562.

She says that God is just another great man,
an ape with grizzled sideburns in his cage¹⁷⁶.

Letters

"Will you go with me to the Messiah
on December 17th, a thursday,
and eat at the Russian Tearoom afterward?..."
I have recruited the services of good
old Farrar, Straus and Giroux, and even if
the taxi strike is off, their limousine is ours.
I met Ivan in a marvellous fox-fur coat,
his luxurious squalor...and wished you one ...your grizzled knob."
And I will be pleased with Harriet:
in the last two weeks she has stopped being a child.
She says God is only another great man,
an ape with grizzled sideburns in his cage.

I've not been feeling too well. I wait for letters,
tremble when I get none, more if I do¹⁷⁷.

Le premier texte est intégralement souligné par Lowell, ce qui semble indiquer qu'il rapporte des propos, susceptibles d'apparaître en italiques. Par contre, le deuxième texte inclut des propos entre guillemets, contrairement au discours rapporté qui occupe la deuxième partie du poème. Néanmoins, les deux derniers vers placés après le blanc typographique posent problème. Ce sont eux qui contiennent la charge émotionnelle la plus forte dans le texte. Mais qui les prononce ? Lizzie ? le locuteur ? Un peu plus tard, « Letters » est devenu « The Messiah » et figure au début d'une séquence intitulée « Flight to New York »¹⁷⁸ :

FLIGHT TO NEW YORK

¹⁷⁶ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 2.

¹⁷⁷ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 2.

¹⁷⁸ Concernant le retour de Lowell à New York puis sa rupture définitive avec Hardwick, voir P. Mariani, *Lost Puritan*, *op. cit.*, pp. 391-396.

I. The Messiah

I love you so. Darling, there's black void
as black as night without you. I long to see
your face and hear your voice and take your hand,
laugh with you, gossip and catch up...or down.
Will you go with me to the Messiah
on December 17th, a Thursday,
and eat at the Russian Tearoom afterward?
I am going out for the tickets this morning,
your dear, longed-for presence going with me.
I wait for your letters, tremble when I get none.
More when I do. Nothing new to say;
I've not been feeling too well; it will have passed
by the time this letter arrives -- just cold and nausea;
when I mail this and get the Messiah tickets, I'll rest¹⁷⁹.

Dans cette version de « Letters » rebaptisée « The Messiah », l'intégralité du texte semble provenir de la lettre de Hardwick, comme l'indique le soulignage. En ouverture, Lowell ajoute d'ailleurs des vers exprimant le sentiment amoureux et le manque suscité par l'absence du poète. Après de multiples transformations, les deux textes initiaux se suivent à nouveau dans une séquence :

FLIGHT TO NEW YORK

1. Fox-Fur

"I have recruited the services of good
old Farrar, Straus and Giroux, and even if
the taxi strike is off, their limousine is ours.
I met Ivan in a marvellous fox fur coat,
his luxurious squalor... and wished you one ...your grizzled

¹⁷⁹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 2.

knob rising in the grizzled fox-fur collar;
 I fear rejection and will stall....
 You're not under inspection, just missed;
 and you'll be pleased with Harriet:
 in the last two months, she's stopped being a child,
 she's a friend to Mom now, not an enemy,
 except for my yelling, Dammit you, brush your teeth.
 She says God is only another great man,
 an ape with grizzled sideburns in a cage."

I. The Messiah

I love you so. Darling, there's black void
 as black as night without you. I long to see
 your face and hear your voice and take your hand,
 laugh with you, gossip and catch up...or down.
 Will you go with me to The Messiah
 on December 17th, a Thursday,
 and eat at the Russian Tearoom afterward?
 I am going out for the tickets this morning,
 your dear, longed-for presence going with me.
 I wait for your letters, tremble when I get none.
 More when I do. Nothing new to say;
 I've not been feeling too well; it will have passed
 by the time this letter arrives --- just cold and nausea;
 when I mail this and get The Messiah tickets, I'll rest¹⁸⁰.

C'est à ces deux textes que se réfèrent Alfred et Bishop lorsqu'ils évoquent la réaction de Hardwick. Cette fois, Lowell ne souligne pas le texte en entier et n'écrit pas de guillemets. Le texte peut sembler fictif. Qu'en est-il réellement ? Une étape intermédiaire montre que le poète répartit l'instance auctoriale sur Hardwick et sur lui-même, conformément à la version de « Letters » :

¹⁸⁰ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 2.

"Will you go with me to the Messiah
 on December 17th, a thursday,
 and eat at the Russian Tearoom afterward?...
 I have recruited the services of good
 old Farrar, Straus and Giroux, even if our taxi
 strike end, their limousine will wait at the airport.
 I met Ivan in a marvellous fox-fur coat,
 his luxurious squalor...and wished you one ...your grizzled ..."
 I've not been feeling too well. I wait for letters,
 tremble when I get none, more when I do.
 And I will be pleased with Harriet:
 in the last two weeks she has stopped being a child;
 she says God is just another great man,
 an ape with grizzled sideburns in his cage¹⁸¹.

Dans cette version, l'ambiguïté du courrier concernant l'attente amoureuse est levée. L'expérience du manque est attribuée au locuteur grâce à la manipulation du pronom « I ». Finalement, Lowell supprime « The Messiah » dans la version publiée. Il inclut toutefois dans « Flight to New York » un sonnet intitulé ironiquement : « No Messiah ». Le texte énonce dans son vers initial : « Sometimes I must try to write the truth »¹⁸². Dans le sonnet, le problème posé à l'écrivain est d'exprimer son déchirement entre ses « deux vies ». Toutefois, se mettre à nu mène au-delà des limites de ce qui est moralement acceptable par la société, tel l'exhibitionnisme : « I come like someone naked in my raincoat »¹⁸³. Au cœur de « In the Mail », on retrouve les mots les plus « poignants » attribués à Hardwick dans « The Messiah »:

I love you, Darling, there's a black black void,
 as black as night without you. I long to see
 your face and hear your voice, and take your hand¹⁸⁴—

¹⁸¹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 2.

¹⁸² R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 704.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 704

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 671.

« The Messiah » ajoutait ces vers à « Letters ». « In the Mail » ne garde que ces vers-là de « The Messiah ». En fait, le reste de « The Messiah » est en grande partie intégré dans la version publiée de « Foxfur » où l'on retrouve :

“[...]
 Will you go with us to *The Messiah*,
 on December 17th, a Thursday,
 and eat at the *Russian Tearoom* afterward?
 You're not under inspection, just missed....
 I wait for your letters, tremble when I get none,
 more when I do. Nothing new to say .¹⁸⁵”

Le quatrième vers cité n'est pas tiré de « The Messiah ». C'est un vers de la version initiale de « Foxfur ». Il vient renforcer l'expression du manque à la fin du poème. Lowell confectionne donc de nouvelles lettres à partir des originaux. Ce faisant, il crée un personnage fictif de Hardwick, ici en soulignant ses plaintes douloureuses. Or, il place les textes des deux sonnets entre guillemets, signifiant au lecteur qu'il s'agit de citations. Mais Lowell indique dans une lettre à Bishop un usage particulier des guillemets : figure entre guillemets ce que lui-même énonce. Quant aux citations des propos de Hardwick, elles s'inscrivent en italiques : « I take [it] your moral objections are confined to the letters, and not to all of them. Several can be handled and perhaps improved by using some of the lines in italics, and giving the rest, somewhat changed, to me »¹⁸⁶.

Un exemple d'utilisation de ce procédé semble se trouver dans le recueil, au sein du sonnet intitulé « Critic ». Le substantif du titre évoque inmanquablement Hardwick, critique littéraire. Un vers semble alors citer ses propos : « *Do you know how you have changed from the true you ?* »¹⁸⁷. Au passage, l'interrogation sur l'identité écorne la prétention du locuteur à révéler son intimité. En outre, l'usage des italiques suggère que le poème cite Hardwick sans modifier ses paroles. Pourtant, un autre poème de *The Dolphin* paraît contredire cette interprétation. En effet, la première section de « Hospital II », intitulée « Voices », est mentionnée par Lowell comme émanant d'une lettre, ainsi que le confirme le titre original :

¹⁸⁵ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 699.

¹⁸⁶ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 4 avril 1972, *The Letters of Robert Lowell, op. cit.*, p. 591.

¹⁸⁷ R. Lowell, *Collected Poems, op. cit.*, p. 676.

« From my Wife »¹⁸⁸. Or, ce poème figure entre guillemets. Cet exemple montre que Lowell n'applique pas avec constance le code de ponctuation qu'il affirme vouloir se fixer dans la lettre à Bishop. Au bout du compte, il s'avère très difficile de savoir quelles paroles sont empruntées directement à Hardwick. Une ultime source de confusion doit être relevée. En effet, les poèmes peuvent parfois laisser croire qu'ils rapportent les propos de Blackwood plutôt que de Hardwick. Par exemple, ils font référence à « Ivan ». Or, Blackwood rencontre Ivan Moffat en 1956 et de leur liaison naît Ivana en 1966¹⁸⁹. Cette-dernière portera le nom de Lowell. De plus, l'allusion aux nausées est cohérente avec la grossesse de Blackwood.

En somme, il apparaît que Lowell est aux prises avec la nature hybride du témoignage sur soi. Il veut bien prendre en compte jusqu'à un certain point le problème de la réception. Mais il ne voit dans les condamnations de Bishop et d'autres que des prises de position moralisatrices et refuse de faire porter à la forme testimoniale le poids des critiques. Au printemps 1972, il écrit : « Most people will feel something of [Bishop's] doubts. The terrible thing isn't the mixing of fact and fiction, but the wife pleading to her husband to return—this backed by "documents" »¹⁹⁰. Lowell préfère considérer que les attaques sont suscitées par la dimension confessionnelle de *The Dolphin*, enrichie ici par les états d'âme de la femme du locuteur. En effet, il tient par-dessus tout à préserver la forme hybride du recueil, alliage subtil de vérité et de fiction. Il réduit les critiques à une mise en cause du dévoilement de l'intime. Ce que lui reproche Bishop est précisément ce qu'il considère comme la réussite du recueil :

I took out the worst things written against me, so as not to give myself a case and seem self-pitying. Or maybe I didn't want to author them. I promise I'll do what I can to answer your piercing objections thoughts. I've been thinking of course these things for years almost. It's oddly enough a technical problem as well as a gentleman's problem. How can the story be told at all without the letters. I'll put my heart to it. I can't bear not to publish *Dolphin* in good form¹⁹¹.

¹⁸⁸ Voir Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 brouillon A. Lowell mentionne le changement dans la lettre à Bishop du 4 avril 1972 : « "From my Wife" would be called "Voice" ». Voir R. Lowell, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 591.

¹⁸⁹ Voir Nancy Schoenberger, *Dangerous Mises : A Life of Caroline Blackwood*, Londres, Phoenix, 2001, p. 120, p. 155 et p. 347.

¹⁹⁰ R. Lowell, lettre à Frank Bidart du 10 avril 1971, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 592.

¹⁹¹ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 28 mars 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 590.

L'apport des lettres n'est pas négociable. Mais Lowell accepte des concessions dans l'agencement des textes.

La solution artistique trouvée par Lowell consiste à altérer la chronologie des événements en remaniant l'ordre de succession des poèmes. Il travaille à la composition du recueil afin d'intercaler les sonnets les plus difficiles à lire pour Hardwick dans des positions qui amoindrissent le choc, ainsi qu'en attestent les multiples tables des matières conservées à Austin¹⁹². Ainsi, le poème consacré à la naissance du fils qu'il a avec Blackwood est déplacé afin de ne pas arriver en point d'orgue après l'évocation de la rupture avec Hardwick. Resitué avant « Foxfur » et « Flight to New York », « Robert Sheridan Lowell » doit permettre au personnage de Lizzie d'apparaître plus serein, comme acceptant de bonne grâce la venue de l'enfant :

[The] entire « Burden » section should come after « Sickday », after « Burden » come « Leaving America », and « Lost Fish », then all the « New York » (new title). This leaves rough edges, and falsifies the actual time sequence, but gets rid of the rather callous happy ending, and softens E.'s role in the New York group—she seems rather serenely gracious (I overstate) about my visit after the birth. I can go this far, but won't bring any post facto business about the baby into the « New York » section [...]. « Fox Fur » and « The Messiah » become gentler when one assumes the child is born¹⁹³.

Néanmoins, Lowell éprouve le besoin de justifier auprès de Bidart la capacité de la nouvelle disposition à dire la vérité mieux que ne le faisait l'agencement chronologique :

The thing is I *must* shift the structure and somehow blunt and angle the letters. The new structure, with the alteration of a few lines here and there, seems a big improvement to me. I had meant to end with the « Flight to New York » sequence, even after R.S.'s conception, but feared I would be lying. The “departure” is the real, though not chronological ending ; it will of course seem to be *both* the real and chronological ending

¹⁹² Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5.

¹⁹³ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 4 avril 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 591. Voir aussi les instructions données à Bidart pour l'édition du recueil dans la lettre du 10 avril 1972, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 592-593 : « Most important—Shift “Burden” before “Leaving America” and “Flight to New York.” This strangely makes Lizzie more restful and gracious about the “departure.” I haven't changed a word to this effect, but one assumes she knows about the baby's birth ». « Burden » n'apparaît plus tel quel dans la version finale mais les sonnets qui le composent se retrouvent largement dans « Marriage ». Le titre de « Burden » fait référence à la grossesse de Blackwood.

because I place it at the end—not from anything I say. Sophistry ? No, not entirely. This is the real truth of the story [...] »¹⁹⁴.

Ironiquement, Lowell glisse dans « Flight to New York » un vers mettant en garde le lecteur contre les changements effectués par le poète : « Everything is real until it 's published »¹⁹⁵.

Cependant, Lowell exprime aussi qu'il est sensible aux torts causés par le témoignage. Il le fait dans le dernier poème du recueil à travers une ultime confession avouant la faute que constitue « le faux-témoignage » :

I have sat and listened to too many
words of the collaborating muse,
and plotted perhaps too freely with my life,
not avoiding injuries to others,
not avoiding injuries to myself—
to ask compassion...this book, half fiction,
an eelnet made by man for the eel fighting—

my eyes have seen what my hand did¹⁹⁶.

La récurrence de « too » dans les vers de « Dolphin » souligne le franchissement des limites acceptables. Bien qu'il s'en défende, le « je » fautif cherche à rétablir le contact avec ceux qu'il a blessés. Semblable à Sexton lisant ses poèmes en public, il cherche la « compassion » en avouant sa faute. D'ailleurs, certaines versions révèlent la dénégation contenue dans la version finale :

yet ask compassion for this book, half fiction,
this eelnet made by man for the eel fighting---
Why should shark be eaten when the bait swim free¹⁹⁷?

Finalement, la position de Lowell est équivoque. Le passage cité ci-dessus est centré sur la défense du « je » et non sur le repentir du locuteur confronté aux blessures qu'il a infligées. De plus, Lowell affirme dans la lettre à Kunitz citée précédemment que l'anguille symbolise

¹⁹⁴ R. Lowell, lettre à Frank Bidart du 15 mai 1971, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., pp. 593-594 .

¹⁹⁵ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 702.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 708.

¹⁹⁷ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 3.

Hardwick dans *The Dolphin* : « Lizzie is the heroine, the eel I try to ensnare and release from the eelnet, but she will feel bruised by the intimacy »¹⁹⁸. Mais une lecture considérant que l'anguille symbolise Hardwick peut voir dans l'avant-dernier vers du poème l'expression d'une animosité : l'écriture serait une lutte contre Hardwick.

En fait, les dix-neuf versions différentes conservées à Austin montrent que Lowell fait beaucoup évoluer le contenu et la forme du poème. Le sonnet a pour sujet l'utilisation des lettres, ainsi que l'indique une version du poème se référant à « this book of Voices »¹⁹⁹. L'expression reprend d'ailleurs le titre d'un poème employant la méthode controversée : « Voices », initialement baptisé « From My Wife »²⁰⁰. Lowell tient à justifier sa démarche avant que le lecteur ne referme *The Dolphin*. Au départ, il a l'intention d'inclure un texte discursif plutôt que poétique. L'original se présente comme une courte postface ayant pour titre « Comment » :

COMMENT

This poem is drawn from life, and even from collaborators, mostly unconsulted. I am aware that I am probably adding insult to injury by publishing. I am worried about the injury, and would rather recall the life than the book. Fortunately, the book is fiction; the eel fights in the eel-net²⁰¹.

Ce brouillon montre que Lowell s'appuie sur la dimension fictive pour défendre l'œuvre. L'image du filet est utilisée afin de signifier la construction du livre comme trame, ainsi que l'indique une note manuscrite sous le texte : « man-woven ». « Fortunately » pose problème à Lowell qui raye l'adverbe au crayon. De fait, la version finale de « Dolphin » regrette la manipulation du vécu et suggère que la fictionnalisation de soi est à l'origine de la faute, conformément aux reproches de Bishop : « and perhaps plotted too freely with my life ». La signification de ce vers apparaît clairement lorsqu'il est comparé avec une autre version dans laquelle Lowell écrit :

¹⁹⁸ R. Lowell, lettre à Stanley Kunitz du 15 avril 1971, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 570.

¹⁹⁹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 3.

²⁰⁰ Voir R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 653 et Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 4.

²⁰¹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 3.

Had I plotted truly with my life,
 I would have avoided injury to persons,
 I might have recalled the failing in my life,
 the mistep of my books... a book is fiction,
 an eelnet made by man for the eel fighting²⁰².

L'emploi de « truly » au lieu de « freely » renverse la relation entre le rapport de l'auteur à la vérité et la réception de l'ouvrage. Certes, le poème manipule toujours l'expérience vécue, ainsi que l'indique la permanence de « plotted[...]with my life » dans les versions en vers. Cependant, la substitution de « truly » à « freely » met en accusation la liberté artistique. Le refus d'imposer des limites à l'écriture poétique est à l'origine des « blessures » infligées. La sincérité signifiée par « truly » n'est pas en cause.

La version finale du poème publié dans *The Dolphin* réaffirme la composition hybride du texte poétique, lequel n'est plus qu'« à moitié fictif ». La part de dévoilement de soi est réhabilitée, ainsi que le souligne le dernier vers mis en relief par le blanc typographique. Mais les variations, parfois contradictoires, entre les différentes versions de « Dolphin », trahissent le malaise de Lowell. Alors que le paratexte lowellien justifie le « faux témoignage »²⁰³, le texte poétique témoigne des défis lancés à l'auteur par la manipulation de la frontière entre confession et fiction de soi. Comme Sexton, il considère que l'« indécidabilité »²⁰⁴ de la limite entre fiction et vérité est nécessaire. Quel lecteur serait capable de distinguer entre les fragments de soi disséminés dans *The Dolphin* et la part de fiction ? A travers un sonnet qui se veut une conclusion abordant le problème formel posé par *The Dolphin*, le texte poétique exprime surtout une irrésolution. Lowell s'en fait l'écho auprès de Bishop:

I never solved the problem of the letters, and there and elsewhere of fact and fiction[...].
 My immorality, as far as intent and skill could go, is not[h]ing in my book. No one, not even I, is perversely torn and twisted, nothing's made dishonestly worse or better than it

²⁰² Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 5 dossier 3.

²⁰³ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 27.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

was. My sin (mistake?) was publishing. I couldn't bear to have my book (my life) wait hidden inside me like a dead child²⁰⁵.

Les propos de Lowell attestent de l'impact de l'œuvre poétique testimoniale sur la vie de son auteur. Pour Lowell comme pour Sexton dans « Talking to Sheep », l'œuvre testimoniale incluant la fiction fait partie la vie elle-même, ce qui entraîne le poète dans une impasse.

Le risque du témoignage.

La controverse autour de *The Dolphin* montre les limites de la justification de l'œuvre poétique par sa dimension testimoniale. En fait, la réception du poème testimonial renvoie l'auteur à sa responsabilité. En vertu du « serment »²⁰⁶ testimonial, proposer un témoignage sur soi engage l'auteur auprès des lecteurs qui, en retour, peuvent être porteurs d'exigences morales concernant la manipulation de la nature hybride du témoignage. Ainsi, Bishop récuse la légitimité de *The Dolphin* : « [You] had no right to do that »²⁰⁷. Tel est le premier risque du témoignage sur soi pour l'auteur : placer les lecteurs dans la position de juges qui définissent l'auteur du témoignage en fonction de son rapport à la fiction. Les auteurs doivent ensuite affronter le verdict, à l'instar du « je » dans « Talking to Sheep ». Bishop écrit d'ailleurs à Lowell que l'enjeu est aussi l'image qu'il a de lui-même publiant *The Dolphin*²⁰⁸. D'un côté, la manipulation de la frontière entre confession et fiction de soi est susceptible de mettre en danger la relation aux lecteurs qui refusent le « faux témoignage ». D'un autre côté, le dévoilement de soi peut interrompre la communication avec les lecteurs, en particulier lorsqu'il passe par le dévoilement d'autrui. Judith Kitchen condamne *The Dolphin* en reportant sur le poète la honte engendrée par la publication du recueil : « Whatever the effect in its own time, *The Dolphin* (1973) is now frankly embarrassing—not to his subjects

²⁰⁵ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 12 juillet 1973, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 623.

²⁰⁶ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 31.

²⁰⁷ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 10 avril 1972, *One Art*, op. cit., p. 564.

²⁰⁸ E. Bishop, lettre à Robert Lowell du 21 mars 1972, *One Art*, op. cit., p. 561.

(wife, lover, ex-wife, new wife), but to the man who would use them in this fashion. Cruel. A cold, calculating cruelty.[...] Didn't he know he had gone too far? » ²⁰⁹.

Au risque d'un échec de la communication avec les lecteurs s'ajoute celui de mener les poètes dans une impasse artistique. Pour Lowell, la fictionnalisation de soi portée par le témoignage poétique est un dilemme non résolu qui oppose raison morale et raison artistique. Quant à Sexton, elle finit par se sentir piégée par l'écriture testimoniale. Une lectrice lui reproche d'ailleurs son enfermement dans une fiction d'elle-même qui, en dernier ressort, rend impossible l'acte testimonial :

Too bad you cut yourself off from the positive vibes one could feel in that audience. Too bad all the way around. That you can't find a less risky way to make money[...]. Too bad, too, that someone who writes of herself with such exquisite sensitivity, honesty, courage, should feel towards perfect strangers (but real people nonetheless) such cynicism, such hard-boiled contempt²¹⁰.

Prisonnière de la fiction d'elle-même, Sexton fictionnalise aussi les destinataires du témoignage. A l'opposé de l'exemplarité recherchée à ses débuts, l'auteure se met en péril en dénonçant la relation avec les lecteurs.

²⁰⁹ Judith Kitchen, « Second Thoughts : On Rereading Robert Lowell », *Georgia Review* 58 (1), 2004, pp. 185-195.

²¹⁰ Lettre de Diane Friebert, Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, The University of Texas, boîte 33 dossier 2.

Conclusion

Quelle raison d'être pour le poème testimonial ?

1-Le témoignage poétique, une fiction de soi tentée par la confession.

Ainsi que le met en lumière Zambrano, la confession implique un cheminement de la vie vers la vérité. C'est pourquoi la confession littéraire relève de l'autobiographie. Conformément à cette définition, les œuvres de Lowell et de Sexton manifestent la volonté des auteurs de livrer aux lecteurs des éléments de leur vie en s'appuyant sur un « je » autobiographique. Cependant, dans leur manipulation du lyrisme autobiographique, les poètes utilisent les ressorts de la fiction poétique en pervertissant le pacte autobiographique établi par ailleurs avec les lecteurs. Ils démontrent ainsi que les poèmes doivent paradoxalement être reçus comme des discours susceptibles d'avoir recours à la fiction dans le dévoilement de soi :

[Dès] qu'il est assuré, assuré comme preuve théorique, un témoignage n'est plus assuré comme témoignage. Pour être assuré comme témoignage, il ne peut pas, il ne doit pas être absolument assuré, absolument sûr et certain dans l'ordre de la connaissance comme telle¹.

Dans cette perspective, l'itinéraire de la confession vers la vérité passe par un discours aspirant au statut de preuve. Le témoignage est cette avancée vers la preuve. Mais les textes poétiques ne recèlent pas une vérité démontrable. Ainsi, leur rapport au dévoilement de soi relève du testimonial qui est alors l'échec d'apporter la preuve, c'est-à-dire l'échec de la confession. En ce sens, les œuvres poétiques de Lowell et de Sexton sont des témoignages poétiques attirés par la confession qui leur permettrait d' « être absolument assurés ».

Lorsqu'elle a partie liée avec l'autobiographie, la confession est un récit. En élaborant *Life Studies*, Lowell s'inspire de l'écriture romanesque car il espère ainsi être en mesure de communiquer son expérience de façon plus satisfaisante. Pourtant, si l'on considère la confession sous l'angle de la révélation de soi plus que sous celui du dévoilement de la vie, alors l'écriture poétique peut s'imposer. De ce point de vue, la manifestation la plus forte de la dimension confessionnelle des témoignages poétiques de Lowell et de Sexton n'est pas à chercher dans la dimension autobiographique réaliste mais plutôt dans l'expression de la

¹ J. Derrida, *Poétique et Politique du Témoignage*, op. cit., p. 14.

vérité de soi héritée du surréalisme. En effet, l'écriture poétique est confession lorsqu'elle vise à révéler une vérité intégrant les profondeurs de l'inconscient. Cette vérité ne se confond pas avec les événements de la vie. Les témoignages poétiques de Lowell et de Sexton sont confessionnels car ils manifestent l'attachement des poètes à la construction d'une vérité poétique distincte de l'autobiographique : « Poetic truth is not necessarily autobiographical. It is truth that goes beyond the immediate self, another life »². Sexton souligne ici l'importance de l'expression du fantasme dans la vérité poétique. Or, les deux œuvres montrent comment l'écriture peut rendre vraies les « expériences "inéprovées" »³ des auteurs. Cette veine confessionnelle semble plus affirmée chez Sexton en raison du rapport de la poétesse à l'imaginaire spontané.

Lors de la rédaction de *Life Studies*, Lowell souhaite faire part d'événements de sa vie tout en ressentant le besoin d'un cadrage par la forme poétique : « I've been experimenting with mixing loose and free meters with strict in order to get the accuracy, naturalness, and multiplicity of prose, yet, I also want the state and surge of the old verse, the carpentry of definite meter that tells me when to stop rambling »⁴. Dans une lettre à Bishop, le poète emploie la métaphore du domptage à propos des nouveaux poèmes : « It's comforting too that you find most of the new poetry tame »⁵. A la même époque, Sexton oriente également son écriture vers la représentation des événements vécus. Utilisant aussi l'image du domptage, la poétesse explique qu'elle affectionne la forme poétique car elle lui permet de libérer une expérience comparée à un fauve : « I used to describe it in this way ; that if you used form it was like letting a lot of wild animals out in the arena, but enclosing them in a cage, and you could let some extraordinary animals out if you had the right cage, and that cage would be form »⁶. Alors que Lowell emploie l'adjectif « tame » pour signifier sa recherche d'une poésie apaisée, Sexton souligne la violence sous-jacente. Dans toute son œuvre, Lowell continue d'envisager la forme comme un moyen de tempérer l'imaginaire débridé, tandis que Sexton assouplit peu à peu sa position pour s'aventurer toujours plus

² A. Sexton et B. Kevles, « The Art of Poetry », *Anne Sexton : The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 22.

³ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage. », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 65.

⁴ R. Lowell, lettre à William Carlos Williams du 30 septembre 1957, *The Letters of Robert Lowell*, op. cit., p. 293.

⁵ R. Lowell, lettre à Elizabeth Bishop du 10 juin 1957, *Ibid.*, p. 279.

⁶ A. Sexton et P. Marx, « Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton : The Artist and Her Critics*, op. cit., pp. 39-40.

loin dans la révélation de soi. Un fossé se creuse donc entre les deux artistes concernant le rapport entre fiction poétique et confession.

Dans une seconde étape, Sexton adopte, en effet, le vers libre et travaille à la retranscription poétique de l'imaginaire spontané. À côté de la représentation de la vie, l'intérêt pour la confession des images lui venant à l'esprit s'accroît. L'écrivaine se situe dans la lignée du surréalisme attribuant un rôle révélateur aux images issues de l'inconscient. Les images sont le « cœur » de l'œuvre sextonienne⁷. Et l'auteure précise aux lecteurs : « Literal translation is best. When I am translated I just want the images, never mind the syllables and the rhymes »⁸. Plus l'œuvre de Sexton avance, plus elle laisse s'exprimer un imaginaire foisonnant, comme le soulignent Rothenberg et Joris⁹. Dans cette perspective, l'œuvre sextonienne offre un témoignage sur soi de plus en plus confessionnel.

Lowell s'engage également sur la voie de la confession surréaliste. Toutefois, il s'avère plus méfiant en ce qui concerne la révélation de soi. Ainsi, il finit par réfuter la recherche surréaliste d'une vérité hors de la réalité. Il lui préfère l'« irréalisme ». À cet endroit, sa définition du terme semble répondre au dernier vers du poème de Sexton intitulé « The Black Art » et publié en 1962 dans *All My Pretty Ones* : « There is too much food and no one left over/ to eat up all the weird abundance »¹⁰. Dans la postface révisée de *Notebook*, Lowell propose l'« irréalisme » comme esthétique capable d'assumer l'exubérance du moi dont la confession encombre la locutrice de « The Black Art » : « [The] true unreal is about something, and eats from the abundance of reality »¹¹. À l'inverse, Sexton cherche à intégrer l'« étrange abondance » dans son œuvre.

En fait, l'enjeu de la relation à la confession surréaliste est surtout celui du rapport au réel « négatif »¹². La prise en compte de l'imaginaire issu de l'inconscient introduit l'onirique dans l'écriture poétique. Mais elle implique également de témoigner sur la folie. Pour Lowell et Sexton, le réel « négatif » est principalement celui du désordre psychique douloureux. Bien que Lowell aborde le thème avec celui de l'hospitalisation psychiatrique dans *Life*

⁷ A. Sexton et W. Packard, « Craft Interview with Anne Sexton », *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, op. cit., p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ J. Rothenberg et P. Joris, *Poems for the Millenium*, volume 2, op. cit., p.

¹⁰ A. Sexton, *The Complete Poems*, op.cit., p. 89. À l'époque de la rédaction de « The Black Art », Sexton a encore pour habitude de montrer ses textes à Lowell.

¹¹ R. Lowell, *Notebook*, op. cit., p. 262.

¹² P. Forest, *Le roman, le je*, op. cit., p. 42.

Studies, il tente de maintenir à distance le réel de la folie. Au contraire, Sexton veut lui accorder une large place. Cette volonté de témoigner sur la folie est une autre origine de la dimension plus fortement confessionnelle de l'œuvre sextonienne.

2-Le témoignage sur la folie coupable, une fiction de confession.

Lorsqu'il représente la folie, le témoignage poétique se fait avec emprunt à la confession religieuse fondée sur la contrition. Tout d'abord, les locuteurs livrent leur expérience de la folie déterminée. Quoique selon des modalités différentes, Lowell et Sexton soulignent tous les deux le déterminisme qui préside aux existences des locuteurs fous en juxtaposant l'expression d'un déterminisme mystique à celle d'un déterminisme psychique. D'un côté, le déterminisme trouve son origine dans l'histoire personnelle des locuteurs. En tant qu'aveux de la folie déterminée, les œuvres attestent de l'impact de la psychanalyse. D'un autre côté, les poèmes reflètent l'influence de concepts hérités du puritanisme. En effet, la responsabilisation du « je » coupable de sa folie fait écho à certains discours religieux. Au dix-septième siècle apparaît une évolution dans la prise en compte de la folie. Certains comportements jugés anormaux ne sont alors plus répertoriés comme péchés. Foucault analyse ainsi la « déraison classique » comme coexistence de deux interprétations de la maladie mentale, « entre folie et impiété », « à mi-chemin du sacré et du morbide »¹³. De même, l'interprétation des symptômes de la folie par les puritains évolue au détriment d'une diabolisation et au bénéfice d'une approche psychologique : « By the eighteenth century New Englanders had come to attribute bizarre behavior to unneighborliness, unwomanly conduct, or even insanity, rather than to the devil's machinations, but such was emphatically not the case in the seventeenth »¹⁴. Par contraste, il semble que les témoignages de Lowell et de Sexton portent la trace d'une culpabilisation du désordre psychique antérieure à ces glissements d'interprétation.

Si selon Foucault la folie est chute de l'homme dans sa vérité, cette descente est comparable à la chute adamique pour les locuteurs fous de Lowell et de Sexton : elle les

¹³ M. Foucault, *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, op. cit., pp. 128-129.

¹⁴ E. Reis, *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*, op. cit., p. 6.

précipite dans la déchéance. L'œuvre de Lowell pose comme préalable le rejet d'une folie religieuse remontant aux premiers colons puritains de Nouvelle-Angleterre et trouvant une expression paroxystique au dix-huitième siècle avec Edwards. Toutefois, l'influence de la théologie puritaine persiste dans les poèmes à travers la représentation de la folie accordant une place importante au péché originel et à la chute. Dans la poésie de Sexton, les références explicites à l'héritage puritain sont moins présentes que chez Lowell. Cependant, la poétesse construit la confession d'une folie maléfique dont le « je » ne réussit pas à s'extraire. Une logique de malédiction plonge la locutrice habitée par le mal dans une causalité implacable et funeste. La folie coupable s'impose comme une caractéristique consubstantielle du « je ». La locutrice folle s'apparente en cela aux femmes possédées jugées pour sorcellerie par les tribunaux de l'époque puritaine.

A l'instar des péchés de saint Augustin, la folie coupable des locuteurs est révélée par la honte de soi. Ici, les poèmes rejoignent une pratique puritaine de l'humiliation considérée comme preuve du travail d'introspection de l'individu en vue de la conversion. De même que la confession religieuse, la honte est associée à la contrition. C'est pour Bercovitch, citant Richard Baxter, ce qu'il nomme à propos des écrits puritains « the godliness of *self-abasing* and *self-abhorring* »¹⁵. En fait, les locuteurs s'apparentent aux puritains obsédés par leur nature déchue et sondant leur âme afin d'évaluer sa plus ou moins grande dégénérescence, ce que Bercovitch nomme « soul searchings »¹⁶. Les textes poétiques expriment une volonté des locuteurs de s'humilier devant une figure divine, destinataire de la confession de la folie. Par là-même, le « je » reproduit la démarche augustinienne des *Confessions* adressées à Dieu. Sexton mène cette logique plus loin que Lowell et, chez elle, l'autodénigrement s'accompagne d'une rhétorique de la prière.

L'intensité plus forte de l'abaissement de soi chez Sexton s'appuie sur la stigmatisation du corps et la représentation plus insistante des pulsions suicidaires. En fait, la locutrice sextonienne se comporte en patiente idéale de l'âge moderne foucauldien, ou en femme typique de la Nouvelle-Angleterre du dix-septième siècle : elle a parfaitement intériorisé sa culpabilité. L'accent mis par Sexton sur la confession de l'impureté physique et spirituelle rappelle les différences observées entre les hommes et les femmes du dix-

¹⁵ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op. cit., p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

septième siècle, concernant la perception du péché. En effet, les femmes de cette époque semblent plus enclines à considérer que le péché constitue une partie de leur être essentiel¹⁷. En revanche, les hommes opèrent une distanciation et une contextualisation du péché : « [men] were more likely to repent for particular sins than to dwell on the worthlessness of their essential natures »¹⁸. La différence dans la relation au péché s'appuie sur une rhétorique du corps féminin perçu comme plus vulnérable face aux assauts du diable : « Women's feminine souls were seen as unprotected in their weaker female bodies »¹⁹. Or, la différenciation sexuée des perceptions du péché joue un rôle discriminant sur la réussite du processus de rédemption auquel la confession est censée mener :

The conversion narratives suggest that Puritan men could distinguish between their innate selves (their souls) and the rest of themselves (mind and body) and thus could repent for particular sins without perceiving themselves as worthless.[...] Women, in contrast, more often achieved a darker wholeness that equated their transgressive behavior with a perceived basic depravity : repentance of particular sins was not sufficient to redeem their souls, for a woman's sinfulness encompassed her entire being. If she were truly sincere in her profession of faith, a woman found it necessary to confront her prescribed essential depravity. [...] Merely repenting would not be enough, for it was her soul, not simply her deed, that was reprehensible²⁰.

Cependant, les œuvres de Lowell et de Sexton se rejoignent concernant l'issue de la confession : aucune n'associe la contrition relevant d'une rhétorique de la confession religieuse à l'accueil d'une grâce divine susceptible de permettre le dépassement de la vérité de la folie coupable.

Comme le souligne Zambrano, la confession est légitimée par l'espoir de la conversion : « Quand la conversion est instantanée ou quand elle est préalable à la connaissance, la confession n'est pas nécessaire »²¹. Tandis que les œuvres sont confessions de la folie en tant qu'aveu, elles comportent aussi les éléments d'une confession mystique de type augustinien. Harcelés par une folie morbide, les locuteurs envisagent la possibilité

¹⁷ E. Reis, *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, pp. 41-42.

²¹ M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire*, *op. cit.*, p. 35.

d'accéder à une autre vérité. C'est ainsi que s'offre à eux la perspective d'une conversion, au-delà de la folie. Selon saint Augustin, la confession manifeste la volonté d'avouer un passé vécu dans l'erreur afin d'accéder à une autre vérité. Dans les œuvres de Lowell et de Sexton, la représentation de la folie proche de la rhétorique de la confession augustinienne semble indiquer qu'une ouverture à une autre vérité est possible, par-delà le péché.

Toutefois, les deux œuvres émettent de fortes réserves quant à la possibilité d'absolution. Tout d'abord, la relation au médecin peut se trouver à l'origine de la honte de soi. Par conséquent, la thérapie n'est guère propice à une libération du « je ». En fait, l'aveu de la folie coupable emprunte les chemins de la confession religieuse sans reprendre son message d'accès à la Vérité. Si Lowell a recours aux formes de la confession, il abandonne très tôt la recherche de dépassement mystique. Quant à l'œuvre de Sexton, elle cherche jusqu'au bout un au-delà de la folie mais ne sait que réaffirmer l'échec de la confession comme catalyseur de la conversion. Pour les locuteurs convaincus d'être pris dans de multiples déterminismes, psychiques et religieux, le problème de la maîtrise de leur destin se pose et, à travers lui, celui de la volonté nécessaire à la rupture avec le passé coupable.

Selon saint Augustin, la conversion requiert la mobilisation de la volonté. En même temps, la confession religieuse est génératrice d'angoisse pathogène du fait du conflit entre volonté individuelle et volonté divine. Cette lutte est impossible à surmonter pour l'individu dont la folie bride le libre-arbitre. Pourtant, la confession de la folie amène les locuteurs de Lowell et de Sexton à s'interroger sur leur pouvoir de choisir un destin. C'est ce que montre la relation entre confession, religion et suicide dans les poèmes de Lowell inspirés par Edwards. Au final, la volonté fait défaut aux locuteurs des deux poètes : la représentation du « je » absout de ses péchés après la confession se réduit à une fiction de soi. Sans libre-arbitre, il n'y a pas de confession augustinienne accomplie et il ne reste que l'aveu, le dénigrement de soi mortifère. En réalité, les textes ont recours au discours de la confession religieuse tout en niant son caractère performatif. Révélateurs de la faiblesse de la volonté face aux assauts de la folie, les aveux des locuteurs opèrent donc un retournement du sens de la confession : non seulement la conversion est fiction, mais la confession débouche sur le suicide comme seule absolution possible. Il n'y a pas de glorification de locuteurs régénérés. Cette victoire de la négativité est à l'image de l'incapacité du discours poétique à dépasser la fonction suicidaire de la confession soulignée par Zambrano. Finalement, le

suicide fictif effectué par l'écriture confessionnelle se double d'une confession religieuse inversée qui a pour fin non plus l'accès à la vérité de Dieu mais l'autodestruction.

3-L' « indécidabilité » testimoniale et la mort du « je ».

Le non-dépassement de l'expression de l'aveu inscrit la rhétorique de la confession religieuse dans la construction d'une confession suicidaire à double titre. D'une part, la vérité de la folie est inacceptable : les œuvres recréent une confession dans laquelle la conversion est remplacée par l'autodestruction. D'autre part, l'aveu de la folie reproduit le suicide fictif se trouvant à l'origine de toute confession littéraire²².

Le témoignage comme échec de la confession prend acte de l'affaiblissement du « je ». Ainsi, les auteurs représentent symboliquement la mort du « je » en excluant le « je » autobiographique du texte. Le témoignage sur soi dépend alors d'autrui. Par exemple, l'hypertextualité permet le témoignage sur soi à travers la transformation poétique du texte d'autrui. L'utilisation du procédé comme mise à mort symbolique du « je » autobiographique est particulièrement frappante chez Lowell. En effet, le poète rédige *Imitations* lors d'une période dépressive pendant laquelle la transformation poétique du texte d'autrui participe d'un désinvestissement psychique. De plus, certains poèmes rejettent le « je » lorsqu'il s'agit de dévoiler l'expérience violente des deux auteurs. Ils montrent les limites du témoignage hors du « je » autobiographique, lesquelles sont aussi celles du poème testimonial en général : de tels textes sont-ils déchiffrables en tant que témoignages sur soi ?

Les vues qu'il échange avec Berryman à propos de « Skunk Hour » éclairent sur la position de Lowell concernant l'enjeu de l'interprétation. Non seulement Berryman débusque les ellipses volontaires de Lowell, mais il met à jour une vérité dont Lowell n'avait pas conscience en écrivant le poème :

What I didn't intend often seems now at least as valid as what I did. My complaint is not that I am misunderstood but that I am overunderstood. I am seen through.

²² M. Zambrano, *La Confession, Genre Littéraire, op. cit.*, p. 38.

I am not sure whether I can distinguish between intention and interpretation²³.

Lowell intègre les interprétations dans la production du sens, au même titre que l'intention de l'auteur. Le sens du texte dépasse donc l'intention de l'écrivain, c'est pourquoi le texte doit seul témoigner. Lowell refuse ici de certifier l'interprétation de Berryman faisant de « Skunk Hour » une « confession de la peur »²⁴ et de la folie : « Is his account true ? I cannot decide, the truth here depends on what psychologists and philosophers one accepts »²⁵. Ainsi, Lowell renvoie à une conception postmoderne de la vérité, à travers la multiplicité des définitions de ce qu'est la folie, d'où elle commence et d'où elle s'arrête. Il refuse de fixer l'interprétation, ce qui rapprocherait le texte de la preuve sur soi que prétend être la confession autobiographique. Il veut laisser le poème, irréductible à aucune des interprétations, comme seul témoignage sur soi, intraduisible en significations figées. Cet enjeu du poème testimonial est relevé par Derrida dans *Poétique et Politique du Témoignage* :

Ces trois vers résistent, et même à la meilleure traduction. Car ils nous arrivent de surcroît à la fin d'un poème dont il est difficile de penser, si peu qu'on soit assuré de son sens, de tous ses sens et de tout son vouloir-dire possibles, qu'il ne se rapporte pas aussi, selon une référence essentielle, à des dates et à des événements, à l'existence ou à l'expérience de Celan. Ces « choses » qui ne sont pas seulement des « mots », le poète est seul à pouvoir en témoigner mais il ne les nomme pas dans le poème. La possibilité du secret, en tout cas, reste toujours ouverte et cette réserve inépuisable²⁶.

Selon Lowell, la capacité de l'auteur à fournir la clé herméneutique est sujette à caution : « The author of a poem is not necessarily the ideal person to explain its meaning. He is as liable as anyone else to muddle, dishonesty, and reticence »²⁷. Le témoignage le plus vrai que le poète puisse fournir concerne son travail sur la langue et Lowell veut bien témoigner en tant qu'auteur : « What I can describe and what no one else can describe are the circumstances of my poem's composition. I shan't reveal private secrets »²⁸. C'est dans sa

²³ R. Lowell, « On 'Skunk Hour' », *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 225-226.

²⁴ J. Berryman, « Despondency and Madness », *op. cit.*, p. 129.

²⁵ R. Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 103.

²⁶ J. Derrida, *Poétique et Politique du Témoignage*, *op. cit.* p. 12.

²⁷ R. Lowell, *Collected Prose*, *op. cit.*, p. 225.

²⁸ *Ibid.*, p. 226.

construction poétique que le poème témoigne. Lowell souligne aussi la volonté de maintenir la « réserve » à secret intacte. Ce lien affirmé avec l'indicible semble influencé par l'expérience extrême de la folie. En effet, Lowell confesse la difficulté de se représenter poétiquement comme fou : « Berryman comes too close for comfort »²⁹. Pour Derrida, on peut alors parler de témoignage symptomatique :

C'est là que le faux témoignage et la fiction littéraire peuvent encore témoigner en vérité, au moins à titre de symptôme, dès lors que la possibilité de la fiction aura structuré, mais d'une fracture, ce qu'on appelle l'expérience réelle. Cette fracture constituante est une fracture déstructurante[...]. Là, en tout cas, la frontière entre la littérature et son autre devient indécidable[...]. Mais il demeure, on doit pouvoir le dire tout aussi fermement, que cette indécidabilité, comme les complications abyssales qu'elle engendre, n'invalide en rien l'exigence de véracité, de sincérité ou d'objectivité, pas plus qu'elle n'autorise la confusion entre la bonne foi et le faux témoignage. Mais le chaos demeure, depuis lequel seul s'enlève ou s'élève une référence juste à la vérité³⁰.

Dans son commentaire sur « Skunk Hour », Lowell souligne les « réticences »³¹ de l'auteur quant à l'éventuelle révélation d'une vérité exprimée par le texte. Même si Sexton s'engage beaucoup plus dans la révélation du désordre psychique, les deux poètes partagent une même volonté de préserver l'« indécidabilité » de la frontière entre fiction et dévoilement de soi. Mais tous deux doivent aussi affronter les « complications abyssales » générées par ce choix. Ils sont confrontés à la vulnérabilité du « je » testimonial.

Tout d'abord, la fragmentation de soi inhérente au témoignage implique une instabilité. En effet, l'auteur ne montre toujours qu'une partie de lui-même et introduit la fiction de soi en proportions variables. Les deux poètes explorent cette ambiguïté dans *Notebook* et *The Death Notebooks*, deux opus inspirés par la forme du journal intime. La rédaction des recueils atteste à nouveau d'une différence dans l'approche testimoniale. Ainsi, Lowell entend rendre compte d'une année de sa vie, alors que Sexton veut témoigner de la fascination qu'exerce la mort³². Mais l'un comme l'autre contournent la forme du

²⁹ R. Lowell, *Collected Prose*, op. cit., p. 226.

³⁰ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage. », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 66.

³¹ R. Lowell, *Collected Prose*, op. cit., p. 225.

³² Cette fascination est confirmée par les proches de Sexton. Voir M. Locke : « Anne Sexton Remembered », *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, op. cit., p. 160. « Eventually she told me that her obsession with death was an illness and I should be prepared ».

journal à des fins de synthétisation. Lowell remodèle son « intrigue » familiale ; Sexton façonne une image adressée à la postérité. Pourtant, les lecteurs confrontés au témoignage sur soi fragmentaire qu'est le texte poétique ne doivent pas oublier qu'ailleurs dans l'œuvre s'écrivent d'autres vérités de l'auteur, parfois contradictoires.

Lowell aborde cette fragmentation dans le dernier vers de « Dolphin », où l'emploi du pluriel dans « eyes » évoque la fuite du « je » en une multiplicité de représentations possibles³³. A travers la démultiplication du « je », le vers met en doute la capacité du poète à construire une représentation cohérente de lui-même. Ainsi, les diverses versions de *Notebook* ne cessent de faire bouger la frontière entre dévoilement de soi et fiction de soi. Après plusieurs années consacrées par Lowell au remaniement des sonnets, les nombreuses réécritures trahissent la difficulté de l'entreprise testimoniale en livrant une pluralité de fictions de soi. Quant à Sexton, elle semble endosser la fragmentation lorsqu'elle écrit à propos de *Transformations* : « I would like my readers to see this side of me[...] [They] are just as much about me as my other poetry »³⁴. De fait, *The Death Notebooks* annonce le suicide de Sexton, deux ans seulement après que Noreen Ayres a envoyé ses remerciements à la poétesse pour lui avoir communiqué sa foi dans la vie grâce à *Live or Die*.

D'autre part, la nature testimoniale des poèmes peut provoquer le rejet des lecteurs. Confrontés au témoignage hybride, les lecteurs refusent l'indécidabilité de la frontière entre vérité et fiction : ils acceptent le « témoignage faux » mais ne veulent pas d'un « faux témoignage »³⁵. Lowell reconnaît le dilemme mis en lumière par la parution de *The Dolphin*. Il s'avoue incapable de le résoudre mais défend le principe de l'hybridité testimoniale, faite de confession et de fiction. A l'inverse, Sexton éprouve cette ambiguïté de plus en plus difficilement car l'auteure en vient à percevoir la dimension confessionnelle elle-même comme une fiction de soi. Un tel sentiment est d'autant plus douloureux que la confessionnalité est plus marquée chez Sexton, par comparaison avec l'œuvre lowellienne. Cela tient à une écriture s'efforçant de faire affleurer les productions de l'inconscient et témoignant de la folie sur le mode de l'autodénigrement, beaucoup plus fortement que ne le fait Lowell. Mais la dimension confessionnelle de l'entreprise poétique sextonienne provient aussi des attentes de l'auteure concernant la réception du témoignage. En effet, Sexton

³³ R. Lowell, *Collected Poems*, op. cit., p. 708: « my eyes have seen what my hand did ».

³⁴ A. Sexton, *Anne Sexton : A Self Portrait in Letters*, op. cit., p. 362.

³⁵ J. Derrida, « Demeure. Fiction et Témoignage », *Passions de la Littérature*, op. cit., p. 27.

aimerait un accueil semblable à celui réservé aux confessions : elle espère de la compassion. Dans la pièce de Sexton représentée en 1969 mais non publiée, une femme revit les épisodes de sa vie à travers des visions. Ce personnage principal, prénommé Daisy, est largement autobiographique³⁶. Or, Daisy s'exprime sur une scène, en présence de grands témoins, lesquels sont des personnages de la pièce ainsi définis par le directeur du théâtre : « These people are The Witnesses. In olden times they were called angels, witches, furies and the like. But the proper term is Witnesses »³⁷. Le procédé souligne l'importance accordée par Sexton aux destinataires de la confession. Il ne manque pas d'évoquer aussi les apparitions de Sexton sur scène. En effet, cette dernière effectue de nombreuses lectures de poèmes en public, contrairement à Lowell, peu enclin à un tel exercice.

Mais la relation de Sexton avec les lecteurs finit par se dégrader. Certes, la correspondance de la poétesse montre l'ampleur des réponses suscitées par les poèmes pendant toute sa vie et même au-delà, si l'on considère les lettres adressées de façon posthume. Toutefois, les caractéristiques confessionnelles de l'œuvre de Sexton contribuent à générer chez l'auteure une forte tension lors des lectures publiques. Au bout du compte, une double déception s'instaure. L'une provient de la dimension confessionnelle du témoignage, l'autre naît spécifiquement de la dimension fictive. D'une part, la déception engendrée par les lectures en public est proportionnelle à l'attente et au dévoilement de soi. D'autre part, la dimension confessionnelle se fond progressivement dans la fiction de soi : aux yeux de Sexton, le « je » autobiographique confessionnel mis en scène lors des lectures en vient à représenter un « je » essentiellement fictif. Dès lors, la relation avec les lecteurs repose sur un malentendu que Sexton supporte de moins en moins bien. De son côté, Lowell ressent le risque du témoignage poétique sur soi et s'en explique lors d'un entretien :

I.H. : Do you have any clear sense of an audience ?

R.L. : I don't meet it intimately. I sit here in my room, I have my life. I have my personal hopes and difficulties and interests[...] In America a poet can make a living and shorten his life expectancy by readings.

I.H. : You don't find anything tempting in the availability of all that cash and applause ?

³⁶ Sexton signe souvent d'une marguerite, sa fleur préférée. Par ailleurs, les faits relatés rappellent des événements de la vie de Sexton, en particulier le départ de la grand-tante à l'hôpital psychiatrique. Voir Lamont Library, *Tell me your answer true : an old-fashioned morality play, a case history, a melodrama, a tragedy, in two acts, by Anne Sexton*, Cambridge, Harvard University, TS 625.613.198, II, 37-80.

³⁷ *Ibid.*, II, 10-53.

R.L. : Never quite, because it is absolutely exhausting...due perhaps to my imprudent habits. No one shuns audiences and cash. It would be hypocritical to say I do. I hate getting to the spot, making talk in the Green Room, going on³⁸.

Ici, Lowell redoute particulièrement les moments passés dans la loge, avant l'entrée sur scène. Sexton partage cette aversion au point d'associer la « pièce verte » au suicide dans « The Green Room », ultime témoignage qu'elle date d'octobre 1974 avant de mettre fin à ses jours le quatre du même mois³⁹.

4-S'échapper du piège testimonial ?

Finalement se pose la question de la raison d'être du poème testimonial, siège d'une tension exacerbée entre fiction de soi et confession. En premier lieu, le poème testimonial réitère sans cesse la question de la définition de soi en plaçant les auteurs face au choix de la limite entre confession et fiction de soi. L'exercice peut s'avérer douloureux, surtout lorsque les poètes sont en proie à des désordres personnels. En outre, les deux écrivains reconnaissent la capacité du poème à témoigner au-delà de l'intention de l'auteur : la maîtrise du discours sur l'identité leur échappe. Le risque semble mieux accepté par Lowell, Sexton étant plus sensible à l'écho du témoignage.

En second lieu, le refus de révéler où se situe la frontière entre confession et fiction de soi remet en cause la relation aux destinataires du témoignage, sans lesquels le témoignage n'est rien. En effet, tout témoignage dépend d'une écoute qui est jugement. Or, les lecteurs peuvent refuser au poème le droit de témoigner, soit qu'ils désapprouvent les révélations formulées par le texte poétique, soit qu'ils rejettent la nature mixte du poème testimonial. Ainsi, dans leur quête de sens, les lecteurs s'opposent au secret testimonial et risquent d'invalider le témoignage poétique sur soi. Contre ces objections, Lowell défend le droit du poème à l'hybridité testimoniale. A ce titre, l'élaboration de *The Dolphin* en tant que

³⁸ R. Lowell et I. Hamilton, *Collected Prose, op. cit.*, p 284.

³⁹ Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 10, dossier 7. Voir *infra* Partie III Chapitre 1. Voir aussi la reproduction du poème en annexe.

témoignage constitue avant tout pour l'écrivain une étape supplémentaire dans ses recherches sur la forme poétique.

En dernier lieu, la dépendance du témoignage vis-à-vis de ses destinataires fragilise les auteurs, ainsi que le montre l'exemple de Sexton. Au fil des années, Sexton inscrit le poème testimonial dans un va-et-vient infini entre l'auteure et les lecteurs. Prise dans ces réverbérations, elle doit affronter l'épreuve que constitue le renouvellement incessant de l'interrogation sur l'identité. La définition de soi devient à la fois l'enjeu de l'écriture et celui de la réception des poèmes. Comment sortir de ce piège testimonial ? Le témoignage sur autrui apparaît comme une issue possible. Sexton l'entrevoit dès le début de sa carrière poétique et il est indéniable que le témoignage poétique sur soi porté par son œuvre comporte une dimension universelle, non seulement à travers la représentation du désordre psychique mais aussi en tant que témoignage spécifiquement féminin. En mettant en avant l'exemplarité, Sexton conçoit le témoignage sur soi comme témoignage sur autrui. Elle intègre aussi le témoignage sur autrui dans le témoignage sur soi par le biais de l'hypertextualité. Néanmoins, le témoignage sur autrui hors du témoignage sur soi est peu présent dans ses textes. Peut-être ce déséquilibre contribue-t-il aux difficultés éprouvées par l'auteure pour s'extirper de l'impasse testimoniale. Contrairement à ceux de Sexton, les poèmes de Lowell mêlent largement autobiographique et références historiques : le poète semble échapper à l'enfermement dans le témoignage sur soi en étoffant le témoignage sur autrui, en particulier grâce au versant politique de son œuvre.

Annexes et bibliographie

Annexes

Annexe 1. « Notebook ». Harry Ransom Humanities Research Center, *The Robert Lowell Papers*, Austin, University of Texas, boîte 14 dossier 6.

Tityrē tā pātulāe recubāns sūb tēgmīnē fāgē
 silvestrem tēnūc Mūsā mēditāris āvenā;
 nōs pātriāe finēs et dūlcīā līnguimūs arvā;
 nōs pātriā fūgimūs; tā, Tityrē, lētūs In ūbrā
 fōrmōsā rēsōnārē dōcēs Amāryllidā silvās.
 Ō Mēlibōeē dēus nōbīs hāec ōtīā fēcīt,
 nāmq̄ erit illē mīhī sēmpēr dēus; illiūs arā
 saepē tēnēr nōstrīs ab ōvilībūs imbūet agnūs.
 illē mēās errārē bōvēs ut cernīs et, ipsum
 ludērē quāe velle mē cā lāmō permīsit agrestē,
 Nōn equīdem In vī, dēo, mīror mājīs undiq̄ue fōtis
 usq̄e ad dēo turbātūr agnūs. En ipse cāpēllās
 p̄ptinūs aegēr agō, hānc etiā vix Tityrē dūcō;
 hic intēr dēnsās cōrylōs mōdō nāmq̄e gēmēllōs,
 spēm grēgīs ah sīlīcē In nūdā cōnīxā rēlīquīt.
 saepē mājūm hōc nōbīs, sī mēns nōn laevā fācīt,
 de cāelō tactās mēmīni, p̄aedīcērē quercūs;
 sēd tāmēn istē dēus quis it dā Tityrē nōbīs,
 Urbēm quā dīcunt Romā Mēlibōeē p̄tāvī
 stultūs ego hūc nōstrāe sīmīlēm quō saepē solēmūs
 p̄stōrēs ōvīum tēnērōs depōllērē fētus;
 sīc cānībūs cātūlōs sīmīlīs sīc mātrībūs hāedōs
 nōyām sīc p̄rvīs cōmpōnērē māgnā solēbām;
 vērūm hāec tāntūm āliās intēr cāpūt extūlīt urbēs,
 quāntūm lētā solēt In vībūrdā cūpressū.
 Et quāe tāntā fūcīt Romāntībī cāusā vīdēndī?
 Libertās quāe sērā tāmēn respēxit Inertēm,
 cāndīdīor p̄stquām tōndētē bārbā cādēbat;
 respēxit tāmēn et lōngō tēmpōrē vēnīt,
 p̄stquām nōs Amāryllīs hābēt Gālātēā rēlīquīt;
 nāmq̄e sātōdōr enī mē Gālātēā tēnēbat
 nēc spēs lībertātīs ērāt nēc cūrā p̄cūlī,
 quāmvīs mūltā mēīs exīrēt vīctīmā saepūs,
 pīnquīs et Ingrātāe p̄mēretōr cāsūs urōs,
 nōn, ūmquām grāvis aerē dōmūm mīhī dextrā rēdībāt.
 Mirābōr quīd māestā dēos Amāryllī vōcārēs
 cū pēndērē suā p̄tērīs In arbōrē p̄mā;
 Tityrūs, hīnc ābērāt. Ipsāe tē Tityrī pīnūs
 ipsāe tē fōntēs, ipsā hāec arbūstā vōcābāt.

Annexe 2. « The Double Image ». Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 7 dossier 2

CANCER
ANSWER

The end
The ~~the~~ ~~the~~ of September?

6 Today, my small girl-child, Joyce, A
8 will not happen again. B
6 I do not think we have a choice. A
6 In your fifth year, on the thirtieth of September, C
6 we stand watching the yellow leaves D
8 mix with winter rain B
2 falling flat and washed. Today believes D
4 in itself. I tell you what I know E
I'll never know and give you color to remember. C
6 All the other hypothesis E
2 are not as true as these struck leaves letting go.
10 LETTING GO. E

Today, my small-girl-child, Joyce,
will not happen again.
I do not think we have a choice.
In your fifth year, on the thirtieth of September,
we stand watching the yellow leaves
mix with a winter rain
falling flat and washed. Today believes
in itself. I tell you
what I know.
I'll never know and give you color to remember.
All the other hypothesis
will never be as true
as these struck leaves
letting go.

Annexe 3. « O Ye Tongues ». Harry Ransom Humanities Research Center, *The Anne Sexton Papers*, Austin, University of Texas, boîte 3 dossier 5.

26

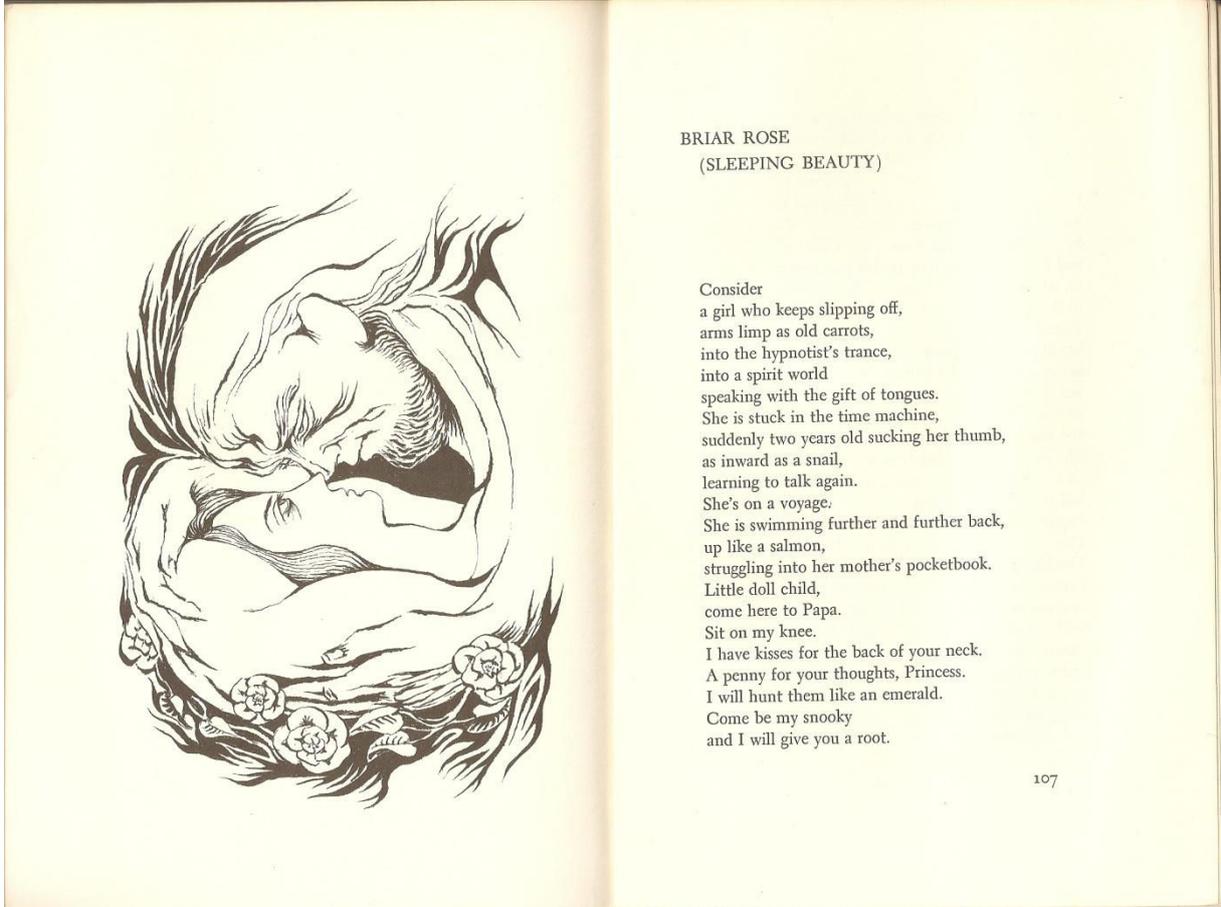
O YE TONGUES

Let there be a God as large as a sunlamp
to luagh His heat at you.
Let there be an earth with form like a
jigsaw and let it fit for all of ye
Let there be darkness of a darkroom
te out of the deelep , a work room.
Let there be a God who sees light at the
end of a long thin pipe and lets it in.
Let God divide them in half.
Let God share his ~~head~~ hoodsie
Let there be pin holes in the sky in which
God puts his little finger.
Let the waters divide so that God may
wash his face in first light.
Let the stars be a heaven of jelly rolls
and babies laughing.
Let the light be called Day so that men
may grow corn or take busses.
Let there be on the second day dry land
so that all men may dry their toes
with Cannon Towels. ~~xxxxxxxxxxxx~~
Let God call this earth and feel the
grasses rise up like angel hair.
Let there be fruit- plums, bannas, cuko-
ts, prunes, mangos, beans, ~~suger cane,~~
rice, wheat and candy canes. ~~xxxxxxxxxxxx~~
Let them seed and resseed.
Let there be seasons so that we may
~~shovel-snow-~~and~~~~
learn the artitecture of the sky
with eagles, ~~and with robins, flickers, with~~
seagulls, ~~finches,~~
Let there be seasons so that we may
put on twelve coats and shovel snow
or take off our skins and bathe in the
Oceans.
Let there be seasons so the sky dogs
will jump across the sun in December.
Let there be seasons so that the eel
may come out of her green cave.
~~Let-there-be-seasons-so-that-the-corn-~~
~~may-tassle-and--~~
~~tassles---~~
Let there be seasons so that the Racoon
may raise his blood level.
Let there be seasons so that the window
may be hoisted for an orange leaf.
Let there be seasons so that the rain
will bury many ships.
Let there be seasons so that the ~~miracles~~
will fill our drinking glass with gold.
Let there be seasons so that our tongues
will be rich in asparagus and limes.
Let there be seasons so that our fires
will not forsake us and turn to metal.
Let there be seasons so that a man may
close his palm on a womans breast and
bring forth a sweet nipple, a starberry.
Let there be heaven so that man may
outlive his grasses.

25 (1)

For I pray there is an almighty to bless
the Piss Oak that surroudds me.
For I pray that there is an almighty to bl
ess the dalmnatilns that jump like sun spo
ts.
For I pray that Emily Kning, whom I do not
know except to say goodmorning, will
observe my legs and fanny with goodwill.
For I pray that John F. Kennedy will
forgive me stealing his free-from-the-
senate Manillla envelope.
For I pray that my honary degree from
Tufts is not making John Homes stick
out his tongue from the brackish grave.
For I pray J. Brussel who writes ~~telling~~
~~me he is 67/4/ four score and get admore me~~
will prosper over his morning ~~coffee~~
For I pray the Joy will unbend from here
stone back and that the snakes will heat
up in her vetebrae.
For I pray that Mama Brundig will find
rest at night after my yelling her name.
For I pray that this wool red suit that
itches will come off for a nyloyn nighty.
For I pray that man, through the awful fog,
find my daughters proud although in Hawai.
For I pray that my daughters will touch
the faces of their daughters with bunny
fur.
I pray that my typewriter, ever faithful,
will not break even though I threw it
across the Hostpail room sixx years ago.
For I pray that Kayo who smiles above me
from his lawn chair in Bermuda will smile
at his name among tongues.
For I pray to the wood of this room that
it will faithfully hold up some more book
~~For I pray that the sky dogs will ever~~
~~always jump hopsco h across the Sun~~
~~as they did as they did when first you left~~
For I pray that my apparel, my socks
and my coats, will not shrink any longer.
For I pray that the eyes of my cats will
~~enter heavens-braking and furnishing~~
~~and brighten upon the fligs of heaven.~~
For I pray that my wine will fatten.
For I pray that my touch will be milk.
For I pray that my night will be a small
closed path.
For I pray that I may conctinue to stuff
cheese potatoes in my mouth.
For I pray that Jack Daniels will go down
as easily as a kiss.
For I pray that the Marragie Flag will
fly over ~~our~~ chimney for forty six years
For I pray that I may not cringe at
the loneliness of the exile in Hamilton.
For I pray that I may not cringe at
the the death hole.
For I pray God will digest me..

Annexe 5. Barbara Swan, illustration pour *Transformations*. Anne Sexton, « Briar Rose (Sleeping Beauty) », *Transformations*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, p. 106.



BRIAR ROSE
(SLEEPING BEAUTY)

Consider
a girl who keeps slipping off,
arms limp as old carrots,
into the hypnotist's trance,
into a spirit world
speaking with the gift of tongues.
She is stuck in the time machine,
suddenly two years old sucking her thumb,
as inward as a snail,
learning to talk again.
She's on a voyage.
She is swimming further and further back,
up like a salmon,
struggling into her mother's pocketbook.
Little doll child,
come here to Papa.
Sit on my knee.
I have kisses for the back of your neck.
A penny for your thoughts, Princess.
I will hunt them like an emerald.
Come be my snooky
and I will give you a root.

Bibliographie

A-Sources primaires

1-Archives

Robert Lowell

HOUGHTON LIBRARY. *The Robert Lowell Papers*. Cambridge, Harvard University.

HARRY RANSOM HUMANITIES RESEARCH CENTER. *The Robert Lowell Papers*. Austin, University of Texas.

Elizabeth Hardwick

HARRY RANSOM HUMANITIES RESEARCH CENTER. *The Elizabeth Hardwick Papers*. Austin, University of Texas.

Anne Sexton

HOUGHTON LIBRARY. *The Anne Sexton Papers*. Cambridge, Harvard University.

LAMONT LIBRARY. *Theatre Collection*. Cambridge, Harvard University.

HARRY RANSOM HUMANITIES RESEARCH CENTER. *The Anne Sexton Papers*. Austin, University of Texas.

2-Œuvres poétiques

Robert Lowell

LOWELL, Robert. *Land of Unlikeness*. Cummington, Cummington Press, 1944, 43 p.

----- . *Lord Weary's Castle*. New York, Harcourt Brace, 1946, 69 p.

- . *Poems, 1938-49*. Londres, Faber and Faber, 1950, 102 p.
- . *The Mills of the Kavanaughs*. New York, Harcourt Brace, 1951, 55 p.
- . *Life Studies*. New York, Vintage Books, 1959, 86 p (avec « Colonel Shaw and the Massachusetts 54th »).
- . *Life Studies*. Londres, Faber and Faber, 1959, 62 p. (sans « 91, Revere Street »).
- . *Life Studies*. New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1959, 90 p.
- . *Imitations*. New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, 149 p.
- . *Lord Weary's Castle and The Mills of the Kavanaughs*. New York, Meridian Books, 1961, 114 p.
- . *For the Union Dead*. New York, F. S. G., 1964, 72 p.
- . *Selected Poems*. Londres, Faber and Faber, 1965, 64 p.
- . *The Achievement of Robert Lowell: A Comprehensive Selection of His Poems*. Glenview, Scott and Foresman; 1966, 86 p.
- . *Near the Ocean*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1967, 125 p (illustrations de Sidney Nolan).
- . *Life Studies*. Londres, Faber and Faber, 1968, 104 p. (avec « 91, Revere Street »).
- . *The Voyage and Other Versions of Poems by Baudelaire*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, 60 p.
- . *Notebook 1967-68*. New York, Farrar, Straus and Giroux, mai 1969, 161 p.
- . *Notebook 1967-68*. New York, Farrar, Straus and Giroux, juillet 1969, 163 p.
- . *Notebook*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970, 265 p.
- . *Near the Ocean*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1971, 86 p.
- . *The Dolphin*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, 78 p.
- . *For Lizzie and Harriet*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, 48 p.
- . *History*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, 207 p.
- . *Robert Lowell's Poems: a Selection*. Faber and Faber, 1974, 192 p.
- . *Selected Poems*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1976, 251 p.
- . *Day by Day*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, 137 p.
- . *Selected Poems [Revised Edition]*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, 255 p.
- . *Collected Poems*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, 1186 p.

Anne Sexton.

- SEXTON, Anne. « And That's The Way It Was ». *Audience* 5 (4), 1958 : 35.
- . *To Bedlam and Part Way Back*. Boston, Houghton Mifflin, 1960, 67 p.
- . *All My Pretty Ones*. Boston, Houghton Mifflin, 1962, 68 p.
- . *Selected Poems*. Londres, Oxford University Press, 1964, 94 p.
- . *Live or Die*. Boston, Houghton Mifflin, 1966, 90 p.
- . « Anne Sexton: Worksheets ». *Malahat Review* 6, 1968 : 105-114.
- . *Love Poems*. Boston, Houghton Mifflin, 1969, 67 p.
- . *Transformations*. Boston, Houghton Mifflin, 1971, 111 p.
- . *The Book of Folly*. Boston, Houghton Mifflin, 1972, 105 p.
- . *The Death Notebooks*. Boston, Houghton Mifflin, 1974, 97 p.
- . *Anne Sexton Reads*. New York, Harper Collins, 1974.
- . *The Awful Rowing Towards God*. Boston, Houghton Mifflin, 1975, 86 p.
- . *Words for Dr. Y : Uncollected Poems with Three Stories*. Boston, Houghton Mifflin, 1978, 101 p. (avec « The Ghost », « Vampire », « The Bat, or to Remember, to Remember »).
- . *The Complete Poems*. Boston, Houghton Mifflin, 1981, 622 p.
- . *Selected Poems of Anne Sexton*. Boston, Houghton Mifflin, 1988, 266 p.
- . *45 Mercy Street*. Boston, Houghton Mifflin, 1975, 113 p.
- SEXTON, Anne et SWAN, Barbara. « For the Year of the Insane ». Boston, Impressions Workshop, 1967.

3-Prose.*Robert Lowell*

- . « Ford Madox Ford ». *New York Review of Books*, 12 mai 1966.
- . « Robert Frost ». *New York Review of Books*, 29 août 1963.

- . « The Iliad ». *The Vindex*. St. Mark's School, juin 1935 : 205-210.
- . « Four Quartets ». *Sewanee Review* 51, 1943 : 432-435.
- . « A Note (on Gerard Manley Hopkins) », *Kenyon Review* 6, 1944 : 583-586.
- . « Wallace Stevens ». *The Nation*, 5 avril 1947 : 400-402.
- . « Paterson I ». *Sewanee Review* 55, 1947 : 493-503.
- . « Elizabeth Bishop's "North and South" ». *Sewanee Review* 55, 1947 : 493-503.
- . « Dylan Thomas ». *Sewanee Review* 55, 1947 : 493-503.
- . « Paterson II ». *The Nation*, 19 juin 1948 : 693-694.
- . « Mr. Ransom's Conversations ». *Sewanee Review* 56, 1948 : 374-377.
- . « Review of "The Seven-League Crutches" ». *The New York Times Book Review*, 7 octobre 1951 : 7.
- . « Robert Penn Warren's "Brother to Dragons" ». *Kenyon Review* 15, 1953 : 619-623.
- . « Review of *The Metamorphoses of Ovid* ». *Kenyon Review* 17, 1955 : 317-324.
- . « 91, Revere Street ». *Partisan Review* 23, 1956 : 445-477.
- . « Visiting the Tates », *Sewanee Review* 67, 1959 : 557-559.
- . « Review of Goodbye Earth and Other Poems ». *Encounter* 14, 1960 : 77-78.
- . « National Book Award Acceptance Speeches; Robert Lowell, Winner of the 1960 Poetry Award for Life Studies », *National Book Foundation*, http://www.nationalbook.org/nbaaccetspeech_rlowell.html, page consultée le 17 janvier 2010.
- . « William Carlos Williams ». *Hudson Review* 14, 1961-1962 : 530-536.
- . « Yvor Winters, a Tribute ». *Poetry* 98, 1961 : 40-43.
- . « Stanley Kunitz's "Father and son" ». *New World Writing* 21, 1962 : 155-159.
- . « English Metrics ». *Hudson Review* 15, 1962 : 317-320.
- . « On "Skunk Hour" ». *The Poet and His Critics III*, Anthony Ostroff (dir.), *New World Writing* 21, 1962 : 155-159.
- . « Review of "77 Dream Songs" ». *New York Review of Books*, 28 mai 1964 : 3.
- . « A Tribute ». *Agenda* 4 (2) : 22.
- . « Randall Jarrell: 1914-1954 ». *New York Review of Books* 5, 25 novembre 1965 : 3.
- . « Auden at Sixty ». *Shenandoah*, hiver 1967 : 45.

- . « For John Berryman: 1914-1972 ». *New York Review of Books*, 30 mars 1972.
- . « Andrei Voznesensky ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 119-121.
- . « Foreword ». Sylvia Plath, *Ariel*, New York, Harper, 1975 : xiii-xvi.
- . « Digressions from Larkin's 20th Century Verse ». *Encounter* 40, 1973 : 66-68.
- . « After Enjoying Six or Seven Essays on Me ». *Salmagundi* 37, 1977 : 112-15.
- . « Epics ». *New York Review of Books*, 21 février 1980 : 3.
- . *Collected Prose*. Frank Bidart (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987, 377 p.
- . « Hawthorne's Pegasus ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 161-164.
- . « On the Gettysburg Address ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 164-166.
- . « Poets and Theater ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 175-178.
- . « New England and Further ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 179-182.
- . « On Translating Phèdre ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 230-231.
- . « On Imitations ». *Collected Prose*, Robert Giroux (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1987 : 232-234.
- . *The Letters of Robert Lowell*. Saskia Hamilton (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, 852 p.
- LOWELL, Robert, TAYLOR, Peter et WARREN, Robert Penn (dir.). *Randall Jarrell : 1914-1965*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1967, 301 p.

Anne Sexton

- SEXTON, Anne. « Dancing the Jig ». *New World Writing* 16, 1960 : 146-153. Reproduit dans *The Book of Folly*, Boston, Houghton Mifflin, 1972 : 65-71.
- . « Comment on 'Some Foreign Letters' ». *Partisan Review* 27, 1960 : 272-275.
- . « Classroom at Boston University ». *Harvard Advocate* 145, novembre 1961 : 13-14.

- .« The Last Believer ». *Vogue* 142, 1963 : 262-264.
- . « The Barfly Ought to Sing », *TriQuarterly* 7, automne 1966. Reproduit dans *No Evil Star*, Steven E. Colburn (dir.), *op.cit.* : 6-13.
- . « Foreword ». *The Real Tin Flower : Poems About the World at Nine*, Alik Barnstone, New York, Collier-Crowell, 1968.
- .« The Letting Down of the Hair : A Story ». *The Atlantic Monthly* 229, 1972 : 40-42. Reproduit dans *The Book of Folly*, Boston, Houghton Mifflin, 1972 : 82-90.
- . « The Ballet of the Buffoon ». *The Book of Folly*, Boston, Houghton Mifflin, 1972 : 72-81.
- . « A Small Journal ». *Ms.*, novembre 1973. Reproduit dans *No Evil Star*, Steven E. Colburn (dir.), *op.cit.* : 23-32, sous le titre « All God's Children Need Radios ».
- . « The Freak Show ». *American Poetry Review* 2 (3), 1973 : 38-40.
- . *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*. Linday Gray Sexton et Lois Ames (dir.), Boston, Houghton Mifflin, 1991, 433 p.
- . « The Ghost ». *Words for Dr. Y: Uncollected Poems with Three Stories*. Boston, Houghton Mifflin, 1978.
- . « Vampire ». *Words for Dr. Y: Uncollected Poems with Three Stories*. Boston, Houghton Mifflin, 1978.
- . « The Bat, or to Remember, to Remember ». *Words for Dr. Y: Uncollected Poems with Three Stories*. Boston, Houghton Mifflin, 1978.
- SEXTON, Anne et KUMIN, Maxine. *Eggs of Things*. New York, Putman, 1963.
- . *More Eggs of Things*. New York, Putman, 1964.
- . *Joey and the Birthday Present*. New York, McGraw-Hill, 1971.
- . *The Wizard's Tears*. New York, McGraw-Hill, 1975.

4-Entretiens et enregistrements

Robert Lowell.

- LOWELL, Robert et MCCORMICK, John O. « Falling Asleep Over Grillparzer : an Interview with Robert Lowell ». *Poetry* 81, 1954 : 269-279.
- LOWELL, Robert et SEIDEL, Frederick. « Robert Lowell ». *The Paris Review* 25, 1961 : 56-95.

LOWELL, Robert et ALVAREZ, Al. « A Talk with Robert Lowell ». *Encounter* 14 (2), 1965 : 39-43.

LOWELL, Robert et HAMILTON, Ian. « A Conversation with Robert Lowell ». *The Review* 26, 1971 : 10-29.

LOWELL, Robert. *The Voice of the Poet: Robert Lowell*, J.D. McClatchy (dir.), Random House, 2000.

Anne Sexton

SEXTON Anne et MARX, Patricia. « Interview with Anne Sexton ». *Hudson Review* 18 (4), 1965 : 560-570.

SEXTON, Anne et MOORE, Harry. « Anne Sexton ». *Talks With Authors*, Charles F. Madden (dir.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968 : 172-178.

SEXTON, Anne et WEEKS, Brigitte. « The Excitable Gift: The Art of Anne Sexton ». *Boston Magazine*, août 1968 : 30-32.

SEXTON, Anne et AMES, Lois. « Interview with Lois Ames ». *Boston Sunday Herald Traveler Book Guide*, 12 octobre 1969.

SEXTON, Anne et PACKARD, William. « Craft Interview with Anne Sexton ». *New York Quarterly* 3, 1970 : 8-12.

SEXTON, Anne et KEVLES, Patricia. « The Art of Poetry : Anne Sexton ». *Paris Review* 52, 1971 : 152-191.

SEXTON, Anne, HEYEN, William et POULIN, Al. « From 1928 to Whenever: A Conversation With Anne Sexton ». *American Poets in 1976*, William Heyen, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1976 : 306-328.

SEXTON, Anne, KUMIN, Maxine, SHOWALTER, Elaine et SMITH Carol. « A Nurturing Relationship: A Conversation with Anne Sexton and Maxine Kumin ». *Women's Studies* 4, 1976 : 115-137.

SEXTON, Anne. *Anne Sexton Reads*. New York, Caedmon Audio, HarperCollins, 1974.

SEXTON, Anne et FITZ GERALD, Gregory. « The Choir from the Soul: A Conversation with Anne Sexton ». *Massachusetts Review* 19 (1), 1978 : 69-88.

5-Théâtre

LOWELL, Robert. « Four Speeches from Racine's Phèdre ». *Partisan Review* 28, 1961 : 36-47.

----- . *Phaedra, by Jean Racine, translated by Robert Lowell*. London, Faber and Faber, 1963, 90 p.

----- . *The Old Glory*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965, 72 p.

----- . *The Old Glory*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, 23 p., édition revue et augmentée.

----- . *Prometheus Bound*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, 67 p.

----- . *The Oresteia of Aeschylus*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, 129 p.

LOWELL, Robert et BARZUN, Jacques. *Phaedra and Figaro, by Jean Racine and Pierre Beaumarchais, translated by Robert Lowell and Jacques Barzun*. New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, 213 p.

6-Traductions en français

ALIEN, Pierre. *Pour les Morts de l'Union*. Paris, Bourgeois, 1970, 157 p.

B-Sources secondaires

1-Ouvrages, recueils d'articles et d'essais.

Robert Lowell.

ATHENOT, Eric. *La Poétique du Temps dans l'Œuvre de Robert Lowell*. Université de Grenoble 3, 1995.

AXELROD, Steven Gould. *Robert Lowell : Life and Art*. Princeton, Princeton University Press, 1978, 286 p.

- (dir.). *The Critical Response to Robert Lowell*. Westport, Greenwood, 1999, 323 p.
- AXELROD, Steven Gould et DEESE, Helen (dir.). *Robert Lowell: A Reference Guide*. Boston, Hall, 1982, 443 p.
- . *Robert Lowell: Essays on the Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 269 p.
- ANZILOTTI, Rolando (dir.). *Robert Lowell : a Tribute*. Pisa, Nistri-Lischi, 1979, 183 p.
- BAWER, Bruce. *The Middle Generation: The Lives and Poetry of Delmore Schwartz, Randall Jarrell, John Berryman and Robert Lowell*. Hamden, Archon, 1986, 216 p.
- BLOOM, Harold. *Robert Lowell*. New York, Chelsea, 1987, 181 p.
- BURTON, Raffel. *Robert Lowell*. New York, Ungar, 1981, 157 p.
- COOPER, Phillip. *The Autobiographical Myth of Robert Lowell*. Chapel Hill, University of N.C. Press, 1970, 145 p.
- COSGRAVE, Patrick. *The Public Poetry of Robert Lowell*. 1970, 222 p.
- CRICK, J. F. *Robert Lowell*. Edinburgh, Oliver and Boyd, 1974, 166 p.
- DORESKI, William. *Robert Lowell's Shifting Colors: The Poetics of the Public and the Personal*. Athens, Ohio University Press, 1999, 259 p.
- . *The Years of Our Friendship: Robert Lowell and Allen Tate*. Jackson, University Press of Mississippi, 1990, 251 p.
- FEIN, Richard J. *Robert Lowell*. New York, Twayne, 1970, 173 p.
- FERGUSON, Suzanne (dir.). « Jarrell, Bishop, Lowell, and Co: Middle-Generation Poets in Context ». Knoxville, University of Tennessee Press, 2003, 335 p.
- HANSAS-RONTEIX, Heidi Theodora. *Variations Imaginatives sur le Temps dans la Poésie de Robert Lowell*. Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, 1998.
- HAMILTON, Ian. *Robert Lowell: A Biography*. New York, Random House, 1982, 527 p.
- HEEP, Hartmut. *A Different Poem: Rainer Maria Rilke's American Translators Randall Jarrell, Robert Lowell, and Robert Bly*. New York, Peter Lang, 1996 : 229 p.
- HOBBSBAUM, Philip. *A Reader's Guide to Robert Lowell*. Londres, Thames and Hudson, 1988, 184 p.
- KALSTONE, David. *Five temperaments: Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Adrienne Rich, John Ashbery*. New York, Oxford University Press, 1977, 212 p.
- LONDON, Michael et BOYERS, Robert (dir.). *Robert Lowell : a Portrait of the Artist in His Time*. New York, David Lewis, 1970, 340 p.
- MARIANI, Paul. *Lost Puritan: A Life of Robert Lowell*. New York, Norton, 1994, 527 p.

- MARTIN, Jay. *Robert Lowell*. Minneapolis, University of Minnesota, 1970, 48 p.
- MAZZARO, Jerome. *The Poetic Themes of Robert Lowell*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1965, 145 p.
- (dir.). *Profile Of Robert Lowell*. Columbus, Charles E. Merrill, 1971, 104 p.
- MEINERS, R. K. *Everything to Be Endured : an Essay on Robert Lowell and Modern Poetry*. Columbia, University of Missouri Press, 1970, 89 p.
- MEYERS, Jeffrey. *Robert Lowell: Interviews and Memoirs*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988, 369 p.
- BERG, Arthur. *Modern American Lyric: Lowell, Berryman, Creeley, and Plath*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1977, 182 p.
- OSTROFF, Anthony. *The Poet and His Critics: III, a Symposium on Robert Lowell's 'Skunk Hour'*. Philadelphia, J.B. Lippincott, 1962.
- PARKINSON, Thomas (dir.). *Robert Lowell : a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1968, 176 p.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetic Art of Robert Lowell*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1973, 209 p.
- PRICE, Jonathan (dir.). *Critics on Robert Lowell*. Coral Gables, University of Miami Press, 1972, 124 p.
- PROCOPIOW, Norma. *Robert Lowell: The Poet and His Critics*. Chicago, American Library Association, 1984, 335 p.
- RUDMAN, Mark. *Robert Lowell: An Introduction to the Poetry*. New York. Columbia University Press, 205 p.
- SMITH, Vivian. *The Poetry of Robert Lowell*. 1974, 124 p.
- STAPLES, Hugh. *Robert Lowell : the First Twenty Years*. Londres, Faber and Faber, 1962, 137 p.
- TILLINGHAST, Richard. *Robert Lowell's Life and Work: Damaged Grandeur*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, 124 p.
- WALLINGFORD, Katharine. *Robert Lowell's Language of the Self*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1988, 179 p.
- WILLIAMSON, Alan. *Pity the Monsters : the Political Vision of Robert Lowell*. New Haven Yale University Press, 1974, 221 p.
- WITEK, Terri. *Robert Lowell and Life Studies: Revising the Self*. Columbia, University of Missouri Press, 1993, 122 p.
- YENSER, Stephen. *Circle to Circle : the Poetry of Robert Lowell*. 1975, Berkeley, University of California Press, 370 p.

Anne Sexton.

- BIXLER, Francis (dir.). *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. Conway, University of Central Arkansas, 1988, 271 p.
- COLBURN, Steven E. (dir.) *No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, 206 p.
- *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988, 481 p.
- FURST, Arthur. *Anne Sexton: The Last Summer*. New York, St. Martin's Press, 2000.
- GEORGE, Diana Hume (dir.). *Sexton: Selected Criticism*. Urbana, University of Illinois Press, 1998, 326 p.
- GEORGE, Diana Hume. *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*. Urbana, University of Illinois Press, 1987, 210 p.
- GILL, Jo. *Anne Sexton's Confessional Poetics*. Gainesville, University Press of Florida, 2007.
- HALL, Caroline King Barnard. *Anne Sexton*. Boston, Twayne, 1989, 192 p.
- LEMARDELEY, Marie-Christine. *Anne Sexton et la Poésie Confessionnelle*. Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, 1979.
- MCCLATCHY, J.D. *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*. Bloomington, Indiana University Press, 1978, 297 p.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton, a Biography*. New York, Random House, 1992, 498 p.
- MORTON, Richard Everett. *Anne Sexton's Poetry of Redemption: the Chronology of a Pilgrimage*. Lewiston, E. Mellen, 1988, 137 p.
- PUGLISI, Floriana. *Transgressing Boundaries; a Geography of Anne Sexton's Spirituality*. Turin, GHO, 2006, 145 p.
- SALVIO, Paula M. *Anne Sexton, Teacher of Weird Abundance*. New York, State University of New York Press, 2007, 151 p.
- SEXTON, Linda Gray (dir.). *Anne Sexton : A Self-Portrait in Letters*. Boston, Houghton Mifflin, 1977, 433 p.
- *Searching For Mercy Street*. Boston, Little, Brown and Company, 1994, 433 p.
- STEELE, Cassie Primo. *We Heal From Memory: Sexton, Lorde, Anzaldua, and the Poetry of Witness*. New York, Palgrave, 2000, 221 p.
- WAGNER-MARTIN, Linda (dir.). *Critical Essays on Anne Sexton*. Boston, Hall, 1989, 254 p.

2-Articles et chapitres d'ouvrages.

Robert Lowell et Anne Sexton.

- GROBE, Christopher. « The Breath of the Poem: Confessional Print/Performance circa 1959 ». *P.M.L.A.* 127 (2), 2012 : 215-230.
- HEDLEY, Jane. « 'I Made You to Find Me': Sexton, Lowell, and the Gender of Poethood ». *Raritan* 19 (3), 2000 : 87-114.
- JONES, A.R. « Necessity and Freedom: The Poetry of Robert Lowell, Sylvia Plath and Anne Sexton ». *Critical Quarterly* 7, 1965 : 11-30.
- MIDDLEBROOK, Diana Wood. « Anne Sexton and Robert Lowell », *Original Essays on the Poetry of Anne Sexton*. Francis Bixler (dir.), Conway, University of Central Arkansas Press, 1988 : 5-21.
- . « What Was Confessional Poetry? ». *The Columbia History of American Poetry*, Jay Parini (dir.), New York, Columbia University Press, 1993 : 632-649.
- PERRINE, Laurence. « Theme and Tone in Anne Sexton's 'To a Friend Whose Work Has Come to Triumph' ». *Notes on Contemporary Literature* 7 (3), 1977 : 2-3.
- ST JOHN'S UNIVERSITY ENGLISH DEPARTMENT. « Robert Lowell and Anne Sexton Number ». *Notes on Modern American Literature* 3 (3), 1979.

Robert Lowell.

- ADEY, Lionel. « The Inscapes of Insomnia in Hopkins, Thompson and Lowell ». *Vital Candle: Victorian and Modern Bearings in Gerard Manley Hopkins*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1984 : 70-97.
- AJI, Hélène. « 'Le Nihiliste est un Héros' : *History* de Robert Lowell ». *Les Métamorphoses du Sonnet*, dir. Jacques Darras, Bruxelles, Le Cri, 1999 : 214-222.
- ALLEN, Carolyn. « Lowell's 'After the Surprising Conversions': Another Look at the Source ». *NMAL* 3, 1979 : item 17.
- ALLEN, Frank. « East and West: Works of Robert Lowell and Gary Snyder ». *Chandrabhaga* 1, 1979 : 34-56.
- ATHENOT, Eric. « Temps, Folie et Poésie dans l'œuvre de Robert Lowell », *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisation du Monde Anglophone*, 1992 : 163-167.
- AXELROD, Steven Gould. « Baudelaire and the Poetry of Robert Lowell », *Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal* 17 (4), 1971 : 257-74.

- . « Colonel Shaw in American Poetry : 'For the Union Dead' and Its Precursors ». *American Quarterly* 24 (4), 1972 : 523-537.
- . « Robert Lowell and the New York Intellectuals ». *English Language Notes* 11, 1974 : 206-209.
- . « Private and Public Worlds in Lowell's *For the Union Dead* ». *Perspectives on Contemporary Literature* 1 (1), 1975 : 53-73.
- . « The Meaning of Robert Lowell's *Imitations* ». *Studies in Language and Literature. Proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, dir. Charles Nelson, Richmond, East Kentucky University, 1976 : 41-47.
- . « Plath and Lowell's Last Words ». *Pacific Coast Philology* 11, 1976 : 5-14.
- . « Robert Lowell and Hopkins ». *Twentieth Century Literature* 31 (1), 1985 : 55-72.
- BAGG, Robert. « The Rise of Lady Lazarus ». *Mosaic : A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature* 2 (4), 1969 : 9-36.
- BAILEY, John. « Lowell and Hölderlin: A Note and Suggestion ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 30-33.
- BEAVER, Harold. « Despondency and Madness », *Parnassus* 12 (1), 1984 : 123-131.
- BEDFORD, William. « The Morality of Form in the Poetry of Robert Lowell ». *Ariel* 9 (1), 1978 : 3-17.
- BELITT, Ben. « Imitations : Translation as Personal Mode ». *Salmagundi* 1 (4), 1967 : 44-56.
- BERRYMAN, John. « On Robert Lowell's 'Skunk Hour' ». Anthony Ostroff (dir.), *The Poet and His Critics: III, a Symposium on Robert Lowell's 'Skunk Hour'*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1962 : 148-155.
- BIDART, Frank. « On Robert Lowell ». *Salmagundi* 37, 1977: 54-55.
- . « 'You Didn't Write, You Rewrote' ». *Kenyon Review* 20 (1), 2000 : 205-215.
- . « Afterword: On "Confessional Poetry" ». *Collected Poems*, Frank Bidart et David Gewanter (dir.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003 : 996-1001.
- BIDART, Frank; PRUNTY, Wyatt et TILLINGHAST, Richard. « Lowell on the Page ». *Kenyon Review* 20 (1), 2000 : 230-245.
- BLODGETT, Harold. « Robert Traill Spence Lowell ». *New England Quarterly : a Historical Review of New England Life and Letters* 16 (4), 1943 : 578-591.
- BOBBITT, Joan. « Lowell and Plath: Objectivity and The Confessional Mode ». *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory* 33, 1977 : 311-318.
- BOOTH, Philip. « Summers in Castine; Contact Prints: 1955-1965 ». *Salmagundi* 37, 1977 : 37-53.

- BOWEN, Roger. « Confession and Equilibrium : Robert Lowell's Poetic Development ». *Criticism : A Quarterly for Literature and the Arts* 11, 1969 : 78-93.
- BOYERS, Robert. « On Robert Lowell ». *Salmagundi* 13, 1970 : 36-44.
- BLY, Robert. « Robert Lowell's 'For the Union Dead' ». *Sixties* 8, 1966 : 93-96.
- BRAYBROOKE, Neville. « Robert Lowell and the Unjust Steward : A Study of His Poetry ». *Dalhousie Review* 44, 1964 : 28-34.
- BRUMLEVE, Eric Marie. « Permanence and Change in the Poetry of Robert Lowell ». *Texas Studies in Literature and Language : A Journal of the Humanities* 10, 1970 : 143-153.
- BROWN, Ashley. « Robert Lowell ». *American Poets Since World War II, Part 2: L-Z*, dir. Donald Greiner, Detroit, Gale, 1980 : 24-32.
- BUCKLEY, Vincent. « Trial and Error : the Poetry of Robert Lowell ». *Quadrant* 63, 1970 : 20-31.
- BURT, Stephen. « Rebellious Authority: Robert Lowell and Milton at Midcentury ». *Journal of Modern Literature* 24 (2), 2000-2001 : 337-347.
- CALHOUN, Richard J. « The Poetic Metamorphoses of Robert Lowell ». *Furman Studies* 13 (1), 1965 : 7-17.
- . « Lowell's 'My Last Afternoon with Uncle Devereux'. iv, 40-43 », *Explicator* 23, 1965 : 40-43.
- CAMPBELL, Patrick. « Lowell's Terminal Days at Beverly Farms ». *The Explicator* 53 (2), 1995 : 117-119.
- CANTRELL, Carol Hemsletter. « Self and Tradition in Recent Poetry ». *Midwest Quarterly : A Journal of Contemporary Thought* 18, 1977 : 343-360.
- CARRUTH, Hayden. « A Meaning of Robert Lowell ». *Hudson Review* 20, 1967 : 429-447.
- CAZE, Antoine. « Formalisme et Création dans l'Œuvre Poétique de Robert Lowell ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisation du Monde Anglophone*, 1992 : 169-176.
- . « Polyphony in Robert Lowell's Poetry ». *Journal of American Studies* 28 (3), 1994 : 385-401.
- CHADWICK, Charles. « Meaning and Tone ». *Essays in Criticism* 13, 1963 : 432-435.
- COOPER, Philip. « Lowell's Motion : Notebook and After ». *South Carolina Review* 12 (2), 1980 : 18-30.
- . « Lowell's 'The Quaker Graveyard in Nantucket' ». *The Explicator* 38 (4), 1980 : 33-44
- CREELEY, Robert. « Thinking of Robert Lowell ». *Harvard Review* 25, 2003 : 109-112.
- DALE, Peter. « Fortuitous Form ». *Agenda* 11 (2-3), 1973 : 73-87.

- DANA, Robert. « Writing Like a House on Fire ». *Kenyon Review* 20 (1), 2000 : 230-245.
- DI PIERO, W.S. « Lowell and Ashbery ». *Southern Review* 14, 1978 : 359-367.
- DJOS, Matts. « The Alcoholic Dilemmas of Marriage, Impotence, and Objectification in the Poetry of John Berryman and Robert Lowell ». *Dionysos* 10 (1), 2000 : 23-32.
- DOHERTY, Paul. « The Poet as Historian : 'For the Union Dead' by Robert Lowell ». *Concerning Poetry* 1 (2), 1968 : 37-41.
- DOLAN, Paul. « Lowell's Quaker Graveyard : Poem and Tradition ». *Renascence : Essays on Value in Literature* 21, 1969 : 171-180.
- DORESKI, Carole Kiler. « Robert Lowell and Elizabeth Bishop: A Matter of Life Studies ». *Prose Studies* 10 (1), 1987 : 85-101.
- . « Cut Off from Words: Robert Lowell's 'Tranquilized Fifties' ». *Prospects* 21, 1996 : 149-168.
- DORESKI, William. « Vision, Landscape and the Ineffable in Robert Lowell's *History* ». *Essays in Literature* 14 (2), 1987 : 251-268.
- . « The Sudden Bridegroom: The Dialectic of *Lord Weary's Castle* ». *Philology* 93 (3), 1996 : 352-370.
- . « "Cut Down, We Flourish": Robert Lowell's Versions of "The Mills of the Kavanaughs" ». *Harvard Review* 12, 1997 : 107-115.
- DOVER, K.J. Translation: « The Speakable and the Unspeakable ». *Essays in Criticism* 30, 1980 : 1-7.
- DUNN, Douglas. « The Big Race : Lowell's Visions and Revisions ». *Encounter* 41, 1973 : 107-113.
- DYCK, Reginald. « Lowell's 'The Drinker' », *Explicator* 40 (3), 1982 : 7-9.
- EDDINS, Dwight. « Poet and State in the Verse of Robert Lowell ». *Texas Studies in Literature and Language : A Journal of the Humanities* 15, 1973 : 371-386.
- ELTON, William. « A Note on Robert Lowell ». *Poetry* 71, 1947 : 138-140.
- EHRENPREIS, Irvin. « The Age of Lowell ». John Russell Brown, Bernard Harris et Irvin Ehrenpreis (dir.), *American Poetry*, Londres, E. Arnold, 1965 : 69-95.
- EULERT, Donald. « Robert Lowell and W. C. Williams : Sterility in 'Central Park' ». *English Language Notes* 5, 1967 : 129-135.
- ESTRIN, Barbara. « Lowelling and Laureling: Revising Gender and Genre in Robert Lowell's *Day by Day* ». *Modern Language Quarterly* 57 (1), 1996 : 77-105.
- FEIN, Richard. « The Trying-Out of Robert Lowell ». *Sewanee Review* 72, 1964 : 131-139.

- FEIN, Richard. « Mary and Bellona : the Ware Poetry of Robert Lowell ». *Southern Review* 1, 1965 : 820-834.
- FEIN, Richard. « Memories of Brooklyn and Robert Lowell ». *Ball State University Forum* 4, 1971 : 20-27.
- FEIN, Richard. « Family and History in Life Studies ». *New England Quarterly : A Historical Review of New England Life and Letters* 46 (2), 1973 : 272-278.
- FEIN, Richard. « Lord Weary's Castle Revisited ». *Publications of the Modern Language Association of America* 89 (1) 1974 : 34-41.
- FEIN, Richard. « Looking for Robert Lowell in Boston ». *Literary Review* 21, 1978 : 285-303.
- FEITH, Michel. « La Commémoration: Traduction ou Trahison ? (Saint-Gaudens, Ives, Lowell) ». *Revue Française d'Etudes Américaines* 80, 1999 : 69-81.
- FENDER, Stephen. « What Really Happened to Warren Winslow ? ». *Journal of American Studies* 7, 1973 : 187-190.
- FERGUSON, Frances. « Appointments with Time : Robert Lowell's Poetry Through the Notebooks ». Robert Shaw (dir.), *American Poetry Since 1960-Some Critical Perspectives*, Chester Springs, Dufour, 1974 : 15-27.
- FITZGERALD, Robert. « Aiaia and Ithaca: Notes on a New Lowell Poem ». *Salmagundi* 37, 1977 : 25-31.
- FOURTINA, Hervé. « Douloir: *The Dolphin* de Robert Lowell ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisation du Monde Anglophone*, 1992 : 177-179.
- FULTON, Robin. « Lowell and Ungaretti ». *Agenda* 6 (3-4), 1968 : 118-123.
- FRASER, G. S. « Near the Ocean ». *Salmagundi* 37, 1977 : 73-87.
- FREIMARCK, Vincent. « Another Holmes in Robert Lowell's 'Hawthorne' ». *English Language Notes* 8, 1970 : 48-49.
- GARNER, Brent. « Anxious Odes of Tate and Lowell ». *Journal of American Studies* 25 (1), 1991 : 93-99.
- GIROUX, Robert ; MCKINLEY, Charles; DANA, Robert et HAMILTON, Saskia. « Lowell off the Page ». *Kenyon Review* 22 (1), 2000 : 255-274.
- GEWANTER, David S. « Child of Collaboration: Robert Lowell's *Dolphin* ». *Modern Philology* 93 (2), 1995 : 178-203.
- . « Lowell's Collected Poems: Some Histories ». *Harvard Review* 25, 2003 : 133-139.
- GOHRBANDT, Detlev. « 'Fresh Ground Though Trodden': Revisiting, Revisioning, Understanding in Robert Lowell's *For the Union Dead* ». *Seeing and Saying: Self-Referentiality in British and American Literature*, Berlin, Peter Lang, 1998 : 147-163.

- GROSSMAN, Allen. « The Poetry of Robert Lowell ». Richard Kostelanetz (dir.), *American Writing Today*, Troy, Whitson, 1991 : 315-333.
- GUNN, Tom. « In and Out of the Box ». *Times Literary Supplement*, 27 juillet 1990.
- HALL, Donald. « Robert Lowell and the Literature Industry ». *Georgia Review* 32, 1978 : 7-12.
- HALPERN, Nick. « The Prophetic and Domestic Voices in Robert Lowell's Poetry ». *Centennial Review* 43 (1), 1999 : 21-70.
- HAMILTON, Ian. « Robert Lowell: Life Studies ». *The New York Review of Books* 29, 4 novembre 1982 : 45-53.
- HAMILTON, Saskia. « 'I was Naked Without my Line-Ends': Robert Lowell's Letters ». *Harvard Review* 25, 2003 : 140-151.
- HARDISON, O. B. « Robert Lowell: The Poet and the World's Body ». *Shenandoah: The Washington & Lee University Review* 14 (2), 1963 : 24-32.
- HART, Henry. « Robert Lowell and the New Critical Sublime ». *The Southern Review* 28 (2), 1992 : 353-213.
- HASS, Robert. « Lowell's Graveyard ». *Salmagundi* 37, 1977 : 56-72.
- HEANEY, Seamus. « Robert Lowell ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 119-132.
- . « Yeats as an example? ». Alexander Jeffares (dir.), *Yeats, Sligo and Ireland: Essays to Mark the 21st Yeats International Summer School, Totowa*, Barnes and Noble, 1980 : 56-72.
- . « Lowell's Command ». *Salmagundi* 80, 1988 : 83-101.
- HEEP, Hartmut. « Manly Poets: A Men's Study of the Poetry of Randall Jarrell and Robert Lowell ». *Journal of Men's Studies* 3 (4), 1995 : 283-296.
- HELMICK, Evelyn Thomas. « The Civil War Odes of Lowell and Tate ». *Georgia Review* 25, 1971 : 51-55.
- HOFFMAN, Daniel. « Robert Lowell's Near the Ocean : the Greatness and Horror of Empire ». *Hollins Critic* 4 (1), 1967 : 1-16.
- HOFFMAN, Steven K. « Private Poet, Public Role: Lowell's 'For the Union Dead' ». *NMAL* 3, 1979 : item 18.
- HOFFMAN, Steven K. « Lowell, Berryman, Roethke, and Ginsberg: The Communal Function of Confessional Poetry ». *Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing* 22, 1979 : 329-341.
- HOLDER, Alan. « The Flintlocks of the Fathers : Robert Lowell's Treatment of the American Past ». *New England Quarterly: A Historical Review of New England Life and Letters* 44 (1), 1971 : 40-65.

- HOLLANDER, John. « Robert Lowell's New Book ». *Poetry* 95, 1959 : 41-46.
- HOLLOWAY, John. « Robert Lowell and the Public Dimension ». *Encounter* 30, 1968 : 73-79.
- HOLTON, Milne. « Unlikeness : The Poetry of Robert Lowell ». David Burrows, Lewis Dabney, Milne Holton et Grovesnor E. Powell (dir.), *Private Dealings : Eight Modern American Writers*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970.
- HOWE, Fanny. « Past Present ». *Harvard Review* 25, 2003 : 103-105.
- HIRSH, John. « The Imagery of Dedication in Robert Lowell's 'For the Union Dead' ». *Journal of American Studies* 6, 1972 : 201-205.
- JACKSON, G. Barry. « Robert Lowell's 'Confessional' Image of an Age : Theme and Language in Poetic Form ». *Ariel* 12 (1), 1981 : 51-58.
- JARRELL, Randall. « "From the Kingdom of Necessity" ». *The Nation* 164 (3), 1947 : 74-77.
- . « A View of Three Poets ». *Partisan Review* 18 (6), 1951 : 691-700.
- JOHNSON, Barbara. « Ode on a Public Thing ». Marjorie Garber, Paul B. Franklin et Rebecca L. Walkovitz (dir.), *Field Work: Sites in Literary and Cultural Studies*, New York, Routledge, 1996 : 137-141.
- JOHNSON, Kenneth. « The view from Lord Weary's Castle ». Warren French (dir.), *The Forties : Fiction, Poetry and Drama*, Deland, Everett/Edwards, 1969 : 229-236.
- JONES, T. H. « The Poetry of Robert Lowell ». *The Month* 9, 1953 : 133-142.
- JUMPER, Will C. « Whom Seek Ye ? A Note on Robert Lowell's Poetry ». *Hudson Review* 9, 1956 : 117-125.
- KALSTONE, David. « The Uses of History ». David Kalstone (dir.), *Five Temperaments*, New York, Oxford University Press, 1977 : 41-77.
- KAVANAGH, Paul. « The Nation Past and Present : A Study of Robert Lowell's 'For the Union Dead' ». *Journal of American Studies* 5, 1971 : 93-101.
- KINZIE, Mary. « The Prophet is a Fool: On 'Waking Early Sunday Morning' ». *Salmagundi* 37, 1977 : 88-101.
- KITCHEN, Judith. « Second Thoughts: On Rereading Robert Lowell ». *Georgia Review* 58 (1), 2004 : 185-195.
- KUNITZ, Stanley. « Telling the Time ». *Salmagundi* 1 (4), 1967 : 22-24.
- LABBE, Evelyne. « Mort et Crise : Le Travail du Négatif dans deux Poèmes de Robert Lowell : "The Flaw" et "Ice" ». Christine Raguét-Bouvard (dir.), *Eclats de Voix : Crises en Représentation dans la Littérature Nord-Américaine*, La Rochelle, Rumeurs des Âges, 1995 : 125-135.

- LABRIE, Ross. « Reassessing Robert Lowell's Catholic Poetry ». *Renascence* 47 (2), 1995 : 116-133.
- LAGAYETTE, Pierre. « Notes on Robert Lowell and History ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*, 1992 : 181-184.
- LEIBOWITZ, Herbert. « Robert Lowell : Ancestral Voices ». *Salmagundi* 1 (4), 1967 : 25-43.
- LINDSAY, Geoffrey. « Robert Lowell's Common Novel Plot: Names, Naming, and Polyphony in *The Dolphin* ». *Dalhousie Review* 75 (3), 1996 : 351-368.
- LEMARDELEY, Christine. « *Life Studies* de Robert Lowell: Le Poète Contumace ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisation du Monde Anglophone*, 1992 : 185-192.
- LENSING, George. « 'Memories of West Street and Lepke' : Robert Lowell's Associative Mirror ». *Concerning Poetry* 3 (2), 1970 : 23-26.
- . « The Consistency of Robert Lowell ». *Southern Review* 7, 1971 : 338-344.
- . « Robert Lowell and Jonathan Edwards: Poetry in the Hands of an Angry God ». *South Carolina Review* 6 (2), 1974 : 7-17.
- LIBBY, Anthony. « The Ocean Gods of Robert Lowell ». *Mythologies of Nothing: Mystical Death in American Poetry, 1940-1970*, Urbana, University of Illinois Press, 1984 : 73-100.
- LIND, Levi Robert. « Aeneas Among the Poets ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 34 (2), 1980 : 119-132.
- LOGAN, William. « Lowell in the Shadows ». *The New Criterion* 13 (4), 1994 : 61-67.
- LUNZ, Elizabeth. « Robert Lowell and Wallace Stevens on Sunday Morning ». *University Review* 37, 1971 : 268-272.
- MCINTOSH, Hugh. « Conventions of Closeness: Realism and the Creative Friendship of Elizabeth Bishop and Robert Lowell ». *P.M.L.A.* 127 (2), 2012 : 231-247.
- MAHONY, Patrick. « 'La Ballade des Pendus' of François Villon and Robert Lowell : A Study in Rhetorical Criticism ». *Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 1, 1974 : 22-37.
- MARTZ, William J. (dir.). *The Achievement of Robert Lowell : A Comprehensive Selection of His Poems With a Critical Introduction*. Glenview, Scott et Foresman, 1966 , 86 p.
- MAZZARO, Jerome. « Robert Lowell and the Kavanaugh Collapse ». *University of Windsor Review* 5 (1), 1969 : 1-24.
- MCCALL, Dan. « Robert Lowell's 'Hawthorne' ». *New England Quarterly : A Historical Review of New England Life and Letters* 39 (2) : 237-239.
- MCCARTHY, Eugene. « Robert Lowell and The Politics of 1968 ». *Harvard Review* 12, 1997 : 116-120.

- MCCLATCHY, J. D. « Robert Lowell: Learning to Live with History ». *The American Poetry Review* 6 (1), 1977 : 34-38.
- MCCLATCHY, J. D. « Some Photographs of Robert Lowell ». *American Poetry Review* 7 (5), 1978 : 28-29.
- MCGILL, Meredith L. « Enlistment and Refusal: The Task of Public Poetry ». Marjorie Garber, Paul B. Franklin et Rebecca L. Walkovitz (dir.), *Field Work: Sites in Literary and Cultural Studies*, New York, Routledge, 1996 : 145-149.
- McHUGH, Heather. « Robert Lowell: Of Two Minds ». *Harvard Review* 25, 2003 : 155-166.
- MCLACHLAN, W.I. « The Problem of Understanding : Structure and Image in Robert Lowell's Imitations of Rimbaud ». A. P. Treweek et H. C. Coombs (dir.), *Australasian Universities Language and Literature Association : Proceedings and Papers of the Twelfth Congress Held at the University of Western Australia, Sydney, AULLA, 1970* : 5-11.
- MCNEIL, Lynda Donnelly. « Robert Lowell's Imitations: Tone and Meaning in the Rimbaud Sonnet Sequence ». *Comparative Literature Studies* 21 (3), 1984 : 323-344.
- MAZZARO, Jerome. « Lowell After For The Union Dead ». *Salmagundi* 1 (4), 1967 : 57-68.
- « Robert Lowell's Notebooks ». *American Poetry Review* 10 (1), 1981 : 39-47.
- MEEK, Martha George. « Lowell's 'The Mills of the Kavanaughs' ». *The Explicator* 38 (2), 1980 : 46-47.
- MEYERS, Jeffrey. « Robert Lowell as Critic ». *Journal of Modern Literature* 14 (1) : 127-146.
- MILBURN, Michael. « The Metamorphoses of Prose in Lowell's *Life Studies* and Later Poems ». *New England Review: Middlebury Series* 18 (1), 1997 : 72-89.
- MOORE, Honor. « My Robert Lowell ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 134-137.
- MOORE, Stephen. « Politics and the Poetry of Robert Lowell ». *Georgia Review* 27, 1973 : 220-231.
- MULDOON, Paul. « 'George III' by Robert Lowell ». *Harvard Review* 25, 2003 : 113-132.
- NEIL, Corcoran. « Lowell Retiarius: Towards the Dolphin ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 75-85.
- NEILL, Edward. « Aspects of a Dolphinarium: Robert Lowell's Subjective Correlative ». *Ariel: A Review of International English Literature* 6 (4), 1975 : 81-108.
- NEILL, Edward. « Pity the Monster? Reflections on a Biography of Robert Lowell ». *Critical Quarterly* 27 (3) : 53-62.
- NELLE, William. « Saving the State in Lowell's 'For the Union Dead' ». *American Literature* 55 (4), 1983 : 639-642.

- NELSON, Rudolph. « A Note on the Evolution of Robert Lowell's 'The Public Garden' ». *American Literature* 41, 1969 : 106-110.
- NICHOLLS, Brendon. « Reading Paranoia in Robert Lowell's 'Skunk Hour': The Gospel According to a Madman ». *Inter Action*, 1996 : 58-63.
- NIORD, Chard. « Sad Friend ». *Harvard Review* 16, 1999 : 12-17.
- NITCHIE, George. « The Importance of Robert Lowell ». *Southern Review* 8, 1972 : 118-132.
- OATES, Joyce Carol. « On Robert Lowell ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 117-119
- OSBERG, Arthur. « 'Lowell' Had Been Misspelled 'Lovel' ». *Iowa Review* 5 (3), 1974 : 98-121.
- PARINI, Jay. « Robert Lowell in Retrospect ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 138-144.
- PARKINSON, Thomas. « For the Union Dead ». *Salmagundi* 1 (4), 1967 : 87-95.
- PEARSON, Sheryl. « The Confessional Mode and Two Recent Poets ». *Rackham Literary Studies* 2, 1972 : 1-10.
- PECK, John. « Reflections on Lowell's 'Domesday Book' ». *Salmagundi* 37, 1977 : 32-36.
- . « Statue in Motion ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 129-133.
- PERLOFF, Marjorie. « Death by Water : The Winslow Elegies of Robert Lowell ». *English Literary History* 34 (1), 1967 : 116-140.
- . « Realism and the Confessional Mode ». *Contemporary Literature* 11 (4), 1970 : 470-487.
- . « The Return of Robert Lowell ». *Poetry in Review* 27 (1-2), 2003 : 76-102.
- . « 'Fearlessly Holding Back Nothing': Robert Lowell's Last Poems ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 104-114.
- PINSKY, Robert. « The Conquered Kings of Robert Lowell ». *Salmagundi* 37, 1977 : 102-105.
- PINSKER, Sanford. « John Berryman and Robert Lowell: The Middle Generation Reconsidered ». *Literary Review* 27 (2), 1984 : 252-261.
- PRUNTY, Wyatt. « Allegory to Causality: Robert Lowell's poetic Shift ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 94-103.
- PROCOPIOW, Norma. « Day by Day: Lowell's Poetics of Imitation ». *Ariel* 14 (1), 1983 : 4-14.
- REEVES, Gareth. « 'It's Life in Death to Be Bound, Delivered, Published': Robert Lowell's revisions of *Notebook* 1967-68 ». *Rebound: The American Poetry Book*, dir. Michael Hinds et Stephen Matterson, New York, Rodopi, 2004 : 131-140.
- REMALEY, Peter P. « The Quest for Grace in Robert Lowell's *Lord Weary's Castle* ». *Renascence: Essays on Value in Literature* 28, 1976 : 115-122.

- REMALEY, Peter P. « Epic Machinery in Robert Lowell's 'Lord Weary's Castle' ». *Ball State University Forum* 18 (2), 1977 : 59-64.
- RIZZARDI, Alfredo. « Robert Lowell's Imitations of Italian Poetry ». Rolando Anzilotti (dir.), *Robert Lowell: A Tribute*, Pisa, Nistri-Lischi, 1979 : 135-142.
- ROLLINS, J. Barton. « A Early Version of Lowell's 'The Drunken Fisherman' ». *NMAL* 3, 1979 : item 19.
- ROLLINS, J. Barton. « Young Robert Lowell's Poetics of Revision ». *Journal of Modern Literature* 7, 1979 : 488-504.
- ROLLINS, J. Barton. « Robert Lowell's Apprenticeship and Early Poems ». *American Literature* 52 (1), 1980 : 67-83.
- ROLLINS, J. Barton. « 'At the Indian Killer's Grave': Old Wine in New Bottles ». *Markham Review* 12, 1982 : 11-14.
- ROSENTHAL, M.L. « Poetry as Confession ». *The Nation*, 19 septembre 1959 : 154-155.
- . « Robert Lowell and the Poetry of Confession . The Modern Poets: A Critical Introduction ». New York, Oxford University Press, 1960 : 225-244.
- . « Robert Lowell and 'Confessional' Poetry ». *The New Poets: American and British Poetry since World War II*. New York, Oxford University Press, 1967 : 25-78.
- . « Our Neurotic Angel: Robert Lowell (1917-1977) ». Rolando Anzilotti (dir.), *Robert Lowell: A Tribute*, Pisa, Nistri-Lischi, 1979 : 143-155.
- SHAW, Robert B. « Lowell in the Seventies ». *Contemporary Literature* 23 (4), 1982 : 515-527.
- SCHWABER, Paul. « Robert Lowell in Mid-Career ». *Western Humanities Review* 25, 1971 : 348-354.
- SCHWARTZ, Lloyd. « Dedications: Lowell's 'Skunk Hour' and Bishop's 'Armadillo' ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 120-124.
- SEIDEL, Frederick. « Robert Lowell ». *The Paris Review* 25, 1971 : 348-354.
- SIMON, John. « Abuse of Privilege : Lowell as Translator ». *Hudson Review* 20, 1967 : 543-562.
- SIMPSON, Louis. « They Called Him 'Cal' ». *Harvard Review* 12, 1997 : 122-124.
- SLESINGER, Warren. « The Notebook as Poetry: The Post-Prematurity of Robert Lowell ». *Book Forum* 4, 1979 : 535-540.
- SPACK, Patricia. « From Satire to Description ». *Yale Review : a National Quarterly* 58, 1968 : 232-248.
- SPIVACK, Kathleen. « Robert Lowell: A Memoir ». *The Antioch Review* 43 (2), 1985 : 183-193.
- SPIVACK, Kathleen. « Lear in Boston: Robert Lowell as Teacher and Friend ». *Ironwood* 13 (1), 1985 : 76-92.

- STAPLES Hugh B. « Beyond Charles River to the Acheron : an Introduction to the Poetry of Robert Lowell ». Edward B. Hungerford (dir.), *Poets in Progress ; Critical Prefaces to Contemporary Americans*, 1962 : 24-37.
- STANDERWICK, Desales. « Pieces Too Personal ». *Renascence* 13, 1960 : 53-56.
- STOREY, Christopher. « From Genesis to Robert Lowell ». *Times Literary Supplement*, 10 août 1973.
- STRAND, Mark. « Landscape and the Poetry of Self ». *Prose* 6, 1973 : 169-183.
- SUBERCHICOT, Alain. « Robert Lowell et l'élaboration d'une Conscience de Soi dans "The Drinker" ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures et Civilisation du Monde Anglophone*, 1992 : 193-197.
- SULLIVAN, Rosemary. « Notebook: Robert Lowell as a Political Poet ». *Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis* 27, 1974 : 291-301.
- TILLINGHAST, Richard. « Reading Through Robert Lowell's Enigmas ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 86-93.
- . « Robert Lowell on Native Ground ». *Virginia Quarterly* 71 (1), 1995 : 86-100.
- VEITCH, Jonathan. « 'Moondust in the Prowling Eye' : The History Poems of Robert Lowell ». *Contemporary Literature* 33 (3), 1992 : 458-479.
- VENDLER, Helen. « Ulysses, Circe, Penelope ». *Salmagundi* 37, 1977 : 25-31.
- . « Lowell's Last Poems ». *Parnassus* 6 (2), 1978 : 75-100.
- . « Pudding Stone ». *New York Review Books*, 8 février 1979.
- . « The Poet and the City : Robert Lowell ». Michael Jaye et Ann Chalmers Watts (dir.), *Literature and the Urban Experience : Essays on the City and Literature*, New Brunswick, Tugers University Press, 1981 : 51-62.
- . *The Given and the Made; Strategies of Poetic Definition*. Cambridge, Harvard University Press, 1995 : 1-28.
- . « Reading a Poem ». *Field Work: Sites in Literary and Cultural Studies*, Marjorie Garber, Paul B. Franklin et Rebecca L. Walkovitz (dir.), New York, Routledge, 1996 : 128-136.
- . « Lowell's Persistence: The Forms Depression Makes ». *Kenyon Review* 20 (1), 2000 : 216-233.
- VOGLER, Thomas. « Robert Lowell and the Classical Tradition ». *Pacific Coast Philology* 4, 1969 : 59-64.
- WALLACE-CRABBE, Chris. « Robert Lowell's Versions of History ». *Westerly* 1, 1969 : 37-44.
- WALLING, Mark. « Lowell's 'Skunk Hour' ». *The Explicator* 49 (2), 1991 : 124-126.

- WARD, John. A. « But Lowell He Did Not Touch: A Seeing of Self and History ». *Agenda* 18 (3), 1980 : 65-74.
- . « 'Not Avoiding Injury': Robert Lowell ». *American Declarations of Love*, dir. Ann Massa, New York, Saint Martin's, 1990 : 137-154.
- WEATHERHEAD, A. Kingsley. « Imagination and Fancy : Robert Lowell and Marianne Moore ». *Texas Studies in Literature and Language : A Journal of the Humanities* 6, 1964 : 188-189.
- WIEBE, Dallas E., « Mr. Lowell and Mr. Edwards ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 3 (2), 1962 : 21-31.
- WILLIAMS, C. K. « On Lowell's Imitations ». *Salmagundi* 141-142, 2004 : 110-112.
- WILLIAMS, William Carlos. « In a Mood of Tragedy ». *The New York Times Book Review*, 22 avril 1951 : 6.
- WILLIAMSON, Alan. « Looking Back at Robert Lowell ». *The American Poetry Review* 24 (3), 1995 : 35-38.
- WILLIS, Gary. « Afloat on Lowell's Dolphin ». *Critical Quarterly* 17, 1975 : 363-376.
- . « The Masculine and the Feminine as Seen in the Poetry of Robert Lowell ». *English Studies in Canada* 6, 1980 : 444-456.
- . « Lowell's 'Heartbreaking' Verse Autobiography »? *Canadian Studies* 12 (1), 1981 : 113-121.
- WILSON, Mary Ann. « From Romance to Ritual: Jean Stafford, Robert Lowell, and Catholicism ». *Xavier Review* 12 (1), 1992 : 36-44.
- Winters, Anne. « Les Poésies de Robert Lowell ». *Esprit* 22, 1970 : 397-711.
- WOODSON, Thomas. « Robert Lowell's 'Hawthorne', Yvor Winters, and the American Literary Tradition ». *American Quarterly* 19 (1) : 575-582.

Anne Sexton.

- ALKALAY-GUT, Karen. « Sexton's 'Housewife' ». *The Explicator* 47 (2), 1989 : 52-54.
- . « 'For We Swallow Magic and We Deliver Anne': Anne Sexton's Use of Her Name ». Michael Pearlman (dir.), *The Anna Book: Searching for Anna in Literary History*, Westport, Greenwood, 1992 : 139-149.
- . « The Dream Life of Ms. Dog: Anne Sexton's Revolutionary Use of Pop Culture ». *College Literature* 32 (4), 2005 : 50-73.

- ASHWORTH, Debora. « Madonna or Witch: Women's Muse in Contemporary American Poetry ». Gayle Kimball (dir.), *Women's Culture: The Women's Renaissance of the Seventies*, Metuchen, Scarecrow, 1981 : 178-186.
- AXELROD, Rise B. « The Transforming Art of Anne Sexton ». *Concerning Poetry* 7 (1), 1974 : 6-13.
- AXELROD, Jeremy. « Mother Ghost ». *Parnassus* 30 (1-2), 2008 : 642-653.
- BADIA, Janet. « 'One of Those People Like Anne Sexton or Sylvia Plath': The Pathologized Woman Reader in Literary and Popular Culture ». Janet Badia et Jennifer Phegley (dir.), *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, Toronto, University of Toronto Press, 2006 : 235-254.
- BANERJEE, Jacqueline. « Grief and the Modern Writer ». *English* 43 (175), 1994 : 17-36.
- BAUER, Dale. « Professing Women and the Classroom Crisis ». *Reader* 45, 2001 : 58-72.
- BECEL, Laurence. « Anne Sexton: Un Itinéraire Poétique Entre Biographique, Autobiographique et Fiction de Soi, de *To Bedlam And Part Way Back* à *Transformations* ». Guillaume Marche et Vincent Broqua (dir.), *L'épuisement du Biographique?*, Cambridge Scholars, Newcastle-upon-Tyne, 2010 : 368-384.
- BLASING, Mutlu Konuk. « Anne Sexton, "The Typo" ». *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton University Press, 2007 : 178-197.
- BOYERS, Robert. « *Live or Die*: The Achievement of Anne Sexton ». *Salmagundi* 2 (1), 1967 : 61-71.
- BROWN, Amy Benson. « Much Madness is Divinest Sense : The Biblical Revision of Anne Sexton and Sylvia Plath ». *Rewriting the Word: American Women Writers and the Bible*, Westport, Greenwood, 1999 : 67-126.
- CAM, Heather. « 'Daddy': Sylvia Plath's Debt to Anne Sexton ». *American Literature* 59 (3), 1987 : 429-432.
- CLARK, Hillary. « Depression, Shame, and Reparation: The Case of Anne Sexton ». Joseph Adamson et Hillary Clark (dir.), *Scenes of Shame: Psychoanalysis, Shame, and Writing*, Albany, State University of New York Press, 1999 : 189-206.
- CLIFFORD, Clare Emily. « 'Suicides Have a Special Language': Practicing Literary Suicide with Sylvia Plath, Anne Sexton, and John Berryman ». Andrew Fagan (dir.), *Making Sense Of: Dying and Death*, Amsterdam, Rodopi, 2004 : 197-208.
- CLIFFORD, Deborah. « Anne Sexton: Determination without Self-Love in the Awful Rowing Toward God ». *Nassau Review* 3 (5), 1979 : 39-43.
- COLBURN, Steven E. « Anne Sexton: A Supplemental Bibliography, 1945-1990 ». *Bulletin of Bibliography* 48 (2), 1991 : 109-115.

- COWART, David. « Anne Sexton ». Donald J. Greiner (dir.), *American Poets Since World War II, Part 2: L-Z*, Detroit, Gale, 1980 : 225-235.
- CUNNINGHAM, Lawrence. « Anne Sexton: Poetry as a Form of Exorcism ». *American Benedictine Review* 28, 1977 : 102-111.
- CURLEY, Maureen. « Going Flat: Anne Sexton's 'Ringing the Bells' ». *Notes on Contemporary Literature* 31 (5), 2001 : 2-3.
- DAVANI, Maria Carmela Coco. « Anne Sexton: The Scene of the Disordered Senses ». *RSA Journal* 2, 1991 : 53-71.
- DEMETRAKOPOULOS, Stephanie. « The Nursing Mother and Feminine Metaphysics: an Essay on Embodiment ». *Soundings* 65 (4), 1982 : 430-443.
- ESSINGER, Cathryn. « Recreating Fairyland—A Feminist Perspective: *Transformations* by Anne Sexton ». *Mid-American Review* 14 (2), 1994 : 14-19.
- FEIN, Richard. « The Demon of Anne Sexton ». *English Record* 18 (1), 1967 : 16-21.
- FIELDS, Beverly. « The Poetry of Anne Sexton ». Edward Hungerford (dir.), *Poets in Progress: Critical Prefaces to Thirteen Modern American Poets*, Evanston, Northwestern University Press, 1967 : 251-285.
- FITZ GERALD, Gregory. « The Choir from the Soul: A Conversation with Anne Sexton ». *Massachusetts Review* 19, 1978 : 69-88.
- FITZ GERALD, Margot. « Using Sexton to Read Freud: The Pre-Oedipal Phase and the Etiology of Lesbianism in Sexton's 'Rapunzel' ». *Journal of Homosexuality* 19 (4), 1990 : 55-65.
- FREEDMAN, William. « Sexton's 'The Legend of the One-Eyed Man' ». *The Explicator* 51 (4), 1993 : 248-252.
- GALLAGHER, Brian. « The Expanded Use of Simile in Anne Sexton's *Transformations* ». *NMAL* 3 (3), 1979 : item 20.
- . « A Compelling Case ». *Denver Quarterly* 21 (2), 1986 : 95-111.
- GEORGE, Diana Hume. « Beyond the Pleasure Principle: Anne Sexton's 'The Death Baby' ». *Studies in Literature* 15 (2), 1983 : 75-92.
- . « Anne Sexton's Suicide Poems ». *Journal of Popular Culture* 18 (2), 1984 : 17-31.
- . « Kumin on Kumin and Sexton ». *Poesis* 6 (2), 1985 : 1-18.
- . « Is It True? Feeding, Feces, and Creativity in Anne Sexton's Poetry ». *Soundings* 68 (3), 1985 : 357-371.
- . « How We Danced: Anne Sexton on Fathers and Daughters ». *Women's Studies* 12 (2), 1986 : 179-202.

- . « Death Is a Woman, Death Is a Man: Anne Sexton's Green Girls and the Leaves That Talk ». *Studies in Literature* 18 (1), 1986 : 31-44.
- . « The Poetic Heroism of Anne Sexton ». *Literature and Psychology* 33 (3-4), 1987 : 76-88.
- GEORGOUDAKI, Catherine. « Sexton's Poems (Spoon Images) ». *The Explicator* 46 (3), 1988 : 48-49.
- . « Kitchen Imagery in Anne Sexton's Poetry ». *Yearbook of English Studies* 1, 1989 : 323-349.
- . « Portrait of the Poet as a Woman in the Writings of Anne Sexton, Adrienne Rich and Denise Levertov ». Athanasios Kakouriotis et Ruth Parkin-Gounelas (dir.), *Working Papers in Linguistics and Literature*, Thessaloniki, Aristotle University, 1989 : 165-184.
- GILL, Jo. « 'The Absorbed Observation of Her Own Symptoms': Ethan Frome and Anne Sexton's 'The Break' ». *Edith Wharton Review* 17 (2), 2001 : 14-22.
- . « 'My Sweeney, Mr. Eliot': Anne Sexton, and the 'Impersonal Theory of Poetry' ». *Journal of Modern Literature* 27 (1-2), 2003 : 36-56.
- . « Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry ». *Twentieth Century Literature* 50 (1), 2004 : 59-87.
- . « Anne Sexton's Confessional Poetics ». *Review of English Studies* 55 (220), 2004 : 425-445.
- HANKINS, Liz Porter. « Summoning the Body: Anne Sexton's Body Poems ». *Midwest Quarterly* 28 (4), 1987 : 511-524.
- HEMLEY, Cecil. « A Return to Reality ». *The Hudson Review* 15 (4), 1963.
- HEYEN, William. « From 1928 to Whenever: A Conversation with Anne Sexton », William Heyen (dir.), *American Poets in 1976*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1976 : 306-338.
- HOFFMAN, Cindy. « Three Contemporary Women Poets: Marianne Moore, Anne Sexton, and Sylvia Plath ». Maurice Duke et Jackson R. Bryer (dir.), *American Women Writers: Bibliographical Essays*, Westport, Greenwood, 1983 : 379-402.
- HONTON, Margaret. « The Double Image and the Division of Parts: A Study of Mother/Daughter Relationships in the Poetry of Anne Sexton ». *Journal of Women's Studies in Literature* 1, 1979 : 33-50.
- HRUSHKA, John. « Anne Sexton and Anima Transformations: *Transformations* as a Critique of the Psychology of Love in Grimm's Fairy Tales ». *Mythlore* 20 (1), 1999 : 45-47.
- JOHNSON, Greg. « The Achievement of Anne Sexton ». *The Hollins Critic* 21 (3), 1984 : 1-13.
- JOHNSON, Jeannine. « Rich's 'To a Poet' ». *The Explicator* 57 (4), 1999 : 239-242.

- JOHNSON, Rosemary. « The Woman of Private (but Published Hungers) ». *Parnassus* 8 (1), 1980 : 92-107.
- JONES, Alun C. « All My Pretty Ones: Unconscious Motivations and Undifferentiating Processes-Poetry Can Enhance Nursing Knowledge ». *Journal of Poetry Therapy* 19 (3), 2006 : 127-132.
- JUHASZ, Suzanne. « Seeking the Exit or the Home: Poetry and Salvation in the Career of Anne Sexton ». Sandra Gilbert et Susan Gubar (dir.), *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979 : 261-268.
- KAMMER, Jeanne. « The Witch's Life: Confession and Control in the Early Poetry of Anne Sexton ». *Language and Style* 13 (4), 1980 : 20-35.
- KAVALER, Susan Adler. « Anne Sexton and the Daemonic Lover ». *The American Journal of Psychoanalysis* 49 (2), 1989 : 105-114.
- KEENAN, James. « Sexton's Last Tapes: Breaking the Seal of the Therapist's Code ». *Commonweal* 119 (19), 1991 : 635-637.
- KUMIN, Maxine. « October 4, 1995 ». *Green Mountains Review* 9-10 (2-1), 1996 : 114-120.
- LAUTER, Estella. « Anne Sexton's Radical Discontent ». *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 : 23-46.
- LEMARDELEY, Marie-Christine. « Anne Sexton (1928-1974), ou Comment Faire Taire Jocaste ». *Revue Française d'Etudes Américaines* 7 (15), 1982 : 383-394.
- . « Crises Exquises : Persistance de la Douleur dans la Poésie d'Anne Sexton ». Marie Christine Raguét-Bouvard (dir.), *Eclats de Voix : Crises en Représentation dans la Littérature Nord-Américaine*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995 : 137-146.
- LESTER, David. « Dark-Shading in the Poems of Anne Sexton ». *Perceptual and Motor Skills* 73 (2), 1991 : 366.
- LEWIS, Kevin. « A Theologian on the Courtly Lover Death in Three Poems by Emily Dickinson, Anne Sexton and Sylvia Plath ». *Lamar Journal of the Humanities* 8 (1), 1982 : 13-21.
- LIEDERMAN, Erica. « Reflections on an Era of Psychoanalysis: From Behind the Bedlam ». *San Francisco Review of Books* 18 (6), 1993: 31-33.
- LOCKE, Maryel F. « Anne Sexton Remembered ». Dave Oliphant (dir.), *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992 : 155-163.
- LONG, Mihhail Ann. « As If Day Had Rearranged into Night: Suicidal Tendencies in the Poetry of Anne Sexton ». *Literature and Psychology* 39 (1-2): 26-41.
- LUCAS, Rose. « A Witch's Appetite: Anne Sexton's Transformations ». *Southern Review* 26 (1), 1993 : 73-85.

- LUEDTKE, Janet E. « "Something Special for Someone": Anne Sexton's Fan Letters from Women ». Dave Oliphant (dir.), *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992 : 165-189.
- MCCLATCHY J.D. Anne Sexton: « Somehow to Endure ». *Centennial Review* 19 (2), 1975 : 1-36.
- MARTIN, Carrie. « 'There Are More Important Things Than Judgment Involved': James Dickey's Criticism of Anne Sexton and the Search for Self ». *James Dickey's Newsletter* 13 (2), 1997 : 17-24.
- MARX, Patricia. « Interview with Anne Sexton ». *Hudson Review* 18 (4), 1965 : 560-570.
- MCGILL, William. « Anne Sexton and God: Preeminently a Confessional Poet ». *Commonweal*, 13 mai 1977 : 304-306.
- MCGOWAN, Philip. « Uncovering the Female Voice in Anne Sexton ». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 37, 1998 : 125-141.
- MICHAELSON, Karen. « The Black Art: New Critical Transformations and Anne Sexton's 'Rapunzel' ». Patrick Murphy et Vernon Ross (dir.), *The Poetic Fantastic: Studies in an Evolving Genre*, Westport, Greenwood, 1989 : 97-112.
- MICHALDOU, Artemis. « Edna St Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss ». *Journal of American Studies* 38 (1), 2004 : 67-88.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. « Housewife into Poet: The Apprenticeship of Anne Sexton ». *New England Quarterly* 56 (4), 1983 : 483-503.
- . « Becoming Anne Sexton ». *Denver Quarterly* 18 (4), 1984 : 24-34.
- . « 'I tapped my own head': The Apprenticeship of Anne Sexton ». D.W. Middlebrook et Marilyn Yalom (dir.), *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, 270 p.
- . « Poet of Weird Abundance ». *Parnassus* 12-13 (2-1), 1985 : 293-315.
- . « 1957: Anne Sexton's Bedlam ». *Pequod* 23-24, 1987 : 131-143.
- . « Postmodernism and the Biographer ». Susan Gorag Bell et Marilyn Yalom (dir.), *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*, Albany, State University of New York Press, 1990 : 155-165.
- . « Anne Sexton: The Making of "The Awful Rowing Toward God" ». Dave Oliphant (dir.), *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992 : 223-235.
- . « Circle of Women Artists: Tillie Olsen and Anne Sexton at the Radcliffe Institute ». Elaine Hedges et Shelley Fisher Fishkin (dir.), *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*, New York, Oxford University Press, 1994 : 17-22.
- . « Telling Secrets ». Mary David Rhiel et William S. McFeely (dir.), *The Seductions of Biography*, New York, Routledge, 1996 : 123-129.

- . « Anne Sexton ». Joseph Conte (dir.), *American Poets Since World War II: Fifth Series*, Detroit, Thomson Gale, 1996 : 244-252.
- MILLER, Cynthia A. « The Poet in the Poem: A Phenomenological Analysis of Anne Sexton's 'Briar Rose (Sleeping Beauty)' ». Anna-Teresa Tymieniecka (dir.), *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic-Epic-Tragic: The Literary Genre*, Dordrecht, Reidel, 1984 : 61-73.
- MILLER, Nancy. « Remembering Anne Sexton: Maxine Kumin in Conversation with Diane Middlebrook ». *P.M.L.A.* 127 (2), 2012 : 292-300.
- MIZEJEWSKI, Linda. « Sappho to Sexton: Woman Uncontained ». *College English* 35 (3), 1973 : 340-345.
- MOOD, John. « 'A Bird Full of Bones': Anne Sexton—A Visit and a Reading ». *Chicago Review* 23, 1972 : 107-123.
- MONTEIRO, George. « Anne Sexton's Radio Days ». *Notes on Contemporary Literature* 25 (5), 1995 : 4-5.
- MURPHEY, Joseph Colin. « Anne Sexton's "Texas Foot" ». Dave Oliphant (dir.), *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992 : 149-153.
- NELSON, Deborah. « Penetrating Privacy: Confessional Poetry and the Surveillance Society ». Catherine Wiley et Fiona Barnes (dir.), *Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home*, New York, Garland, 1996 : 87-114.
- NEWLIN, Margaret. « The Suicide Bandwagon ». *Critical Quarterly* 14, 1972 : 367-378.
- NICHOLS, Kathleen. « The Hungry Beast Rowing Toward God: Anne Sexton's Later Religious Poetry ». *NMAL* 3 (3), 1979 : item 21.
- NICHOLS-ORIANI, Judith. « Sexton's 'The Farmer's Wife' ». *The Explicator* 49 (3), 1991 : 190-193.
- NORTHOUSE, Cameron. *Sylvia Plath and Anne Sexton: A Reference Guide*. Boston, Hall, 1974, 143 p.
- OATES, Joyce Carol. « In Olden Times: When Wishing Was Having...Classic and Contemporary Fairy Tales ». *Kenyon Review* 19 (3-4), 1997 : 98-110.
- OLIVA, Juan Ignacio. « 'Unlearning Endearments': Translating the Ineffable in Anne Sexton's 'Briar Rose' ». Manuel Brito et Juan Ignacio Oliva (dir.), *Traditions and Innovations: Commemorating Forty Years of English Studies at ULL (1963-2003)*, Tenerife, RCEI, 2004 : 343-349.
- OSTRIKER, Alicia. « That Story: Anne Sexton and Her Transformations ». *American Poetry Review* 11 (4), 1982 : 37-47.

- « 'What Are Patterns For?' Anger and Polarization in Women's Poetry ». *Feminist Studies* 10 (3), 1984 : 485-503.
- « Anne Sexton and the Seduction of the Audience ». Dianne Hunter (dir.), *Seduction and Theory: Readings of Gender, Representation, Rhetoric*, Urbana, University Press of Illinois, 1989 : 154-169.
- PHILLIPS, William. « The Poet as Celebrity ». *Partisan Review* 59 (3), 1992 : 341-342.
- PRITCHARD, William. « The Anne Sexton Show ». *Hudson Review* 31, 1978 : 387-392.
- REES-JONES, Deryn. « Consorting with Angels: Anne Sexton and the Art of Confession ». *Women* 10 (3) : 283-296.
- REINHART, Werner. « 'It Is but One Turn in the Road and I Would Be a Cannibal': The Theme of Hansel and Gretel in Contemporary American Poems by Women ». Klaus Martens et Andreas Hau (dir.), *Pioneering North America: Mediators of European Culture and Literature*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000 : 203-212.
- RODRIGUEZ GONZÁLEZ, Dulce. « When the Prince Turns into a Villain: Metamorphosis of the Father Figure in Anne Sexton's Poem 'Briar Rose' ». Manuel Brito et Juan Ignacio Oliva (dir.), *Traditions and Innovations: Commemorating Forty Years of English Studies at ULL (1963-2003)*, Tenerife, RCEI, 2004 : 351-359.
- ROSE, Ellen Cronan. « Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales ». Elizabeth Abel, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland (dir.), *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanovre, University Press of New England for Dartmouth College, 1983 : 209-227.
- ROSE, Jacqueline. « 'Faking It up with the Truth': Anne Sexton ». *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World*, Princeton, Princeton University Press, 2003 : 17-24.
- ROSENTHAL, M.L. « Theodore Roethke, John Berryman, Anne Sexton ». *The New Poets: American and British Poetry since World War II*, New York, Oxford University Press, 1967 : 112-138.
- ROSS, Virginia. « The Posthumous Confession of Anne Sexton ». *Dionysos* 3 (4), 1991 : 31-35.
- ROTHENBERG, Jerome et JORIS, Pierre (dir.). *Poems for the Millennium, Volume Two*. Berkeley, University of California Press, 1998 : 326-330.
- RUQAIYA, Hassan. « The Analysis of One Poem ». David Birch et Michael O'Toole (dir.) *Functions of Style*, London, Pinter, 1988 : 45-73.
- SHOR, Ira. « Anne Sexton's 'For My Lover...': Feminism in the Classroom ». *College English* 34 (8), 1973 : 1082-1093.
- SHOWALTER, Elaine. « A Nurturing Relationship: A Conversation with Anne Sexton and Maxine Kumin », April 15, 1974 ». *Women's Studies* 4, 1976 : 115-136.

- SHURR, William. « Anne Sexton's Love Poems: The Genre and the Differences ». *Modern Poetry Studies* 10, 1980 : 58-68.
- . « Sexton's 'The Legend of the One-Eyed Man' ». *The Explicator* 39 (3), 1981 : 2-3.
- . « Mysticism and Suicide: Anne Sexton's Last Poetry ». *Soundings* 68 (3), 1985 : 335-356.
- SKORCZEWSKI, Dawn. « What Prison is This? Literary Critics Cover Incest in Anne Sexton's 'Briar Rose' ». *Signs* 21 (2), 1996 : 309-342.
- SMITH, Ellen McGrath. « A Stepmother for *Transformations*: Sara Henderson Hay's Story Hour ». *Sagetrieb* 19 (3), 2006 : 41-75.
- SPATZ, Lois. « Six Women: A Demonstration of the Uses of Poetry in a Health Science Curriculum ». *College English* 44 (7), 1982 : 674-684.
- STARK, Myra. « Walt Whitman and Anne Sexton: A Note on the Uses of Tradition ». *Notes on Contemporary Literature* 8 (4), 1978 : 7-8.
- TANENHAUS, Beverly. « Politics of Suicide and Survival: The Poetry of Anne Sexton and Adrienne Rich ». *Bucknell Review* 24 (1), 1978 : 106-118.
- TRINIDAD, David. « 'Two Sweet Ladies': Sexton and Plath's friendship and Mutual Influence ». *American Poetry Review* 35 (6), 2006 : 21-29.
- VENDLER, Helen. « Malevolent Flippancy ». *The New Republic*, 11 novembre 1981.
- VINSON, Stephen. « "Wild Animals Out in the Arena": Anne Sexton's Revisions for "All My Pretty Ones" ». Dave Oliphant (dir.), *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, Austin, The University of Texas Printing Division, 1992 : 191-221.
- WAGNER-MARTIN, Linda. « 45 Mercy Street and Other Vacant Houses ». *American Literature: The New England Heritage*, New York, Garland, 1981 : 145-165.
- . « Introduction: Anne Sexton, Poet ». Linda Wagner-Martin (dir.), *Critical Essays on Anne Sexton*, Boston, Hall, 1989 : 1-18.
- WATERS, Melanie. « 'I think it would be better to be a Jew': Anne Sexton and the Holocaust ». *Critical Survey* 20 (2), 2008 : 65-77.
- WEBSTER, Brenda. « Motherload ». *San Francisco Review of Books* 20 (1), 1995 : 24.
- WEGS, Joyce M. « Poets in Bedlam: Sexton's Use of Bishop's 'Visits to St Elizabeth's' in 'Ringing the Bells' ». *Concerning Poetry* 15 (1) : 37-47.
- WOOD, David. « Sylvia Plath and Anne Sexton ». *American Literature* 27, 1986 : 81-86.

C-Textes et documents de référence.

ALVAREZ, Al. *The Savage God*. New York, Norton, 1990.

ANONYME. *Douay-Rheims Catholic Bible Online*. <http://www.drbo.org>, page consultée le 30 mai 2012.

ARISTOTE. *Poétique*. Paris, Le Livre de Poche, 1990.

ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes suivi de : Le Pèse-nerfs et autres textes*. Paris, Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les Rêves*. Paris, José Corti, 1942.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

----- . *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Le Livre de Poche, 1962.

BERCOVITCH, Sacvan. *The Puritan Origins of the America Self*. New Haven, Yale University Press, 1975.

BERRYMAN, John. *The Dream Songs*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

----- . *Collected Poems*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989.

BLASING, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, Princeton University Press, 2007.

BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983.

----- . *One Art*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994.

BOURGEOIS, Pr. Marc-Louis. *Manie et Dépression*. Paris, Odile Jacob, 2007.

BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1985.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.

----- . *Caligula*. Paris, Gallimard, 1958.

CELAN, Paul. *Choix de Poèmes Réunis par l'Auteur*. Paris, Gallimard, 1998.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. http://www.canterburytales.org/Canterbury_tale, page consultée le 17 mai 2012.

CHIASSON, Dan. « Elizabeth Bishop and 'Elizabeth Bishop' », *Harvard Review* 16, 1999 : 32-35.

- COLLEY, Cibber. *The Tragical History of King Richard III As it is Acted at the Theatre Royal*. Richard III Society American Branch, <http://www.r3.org/bookcase/cibber1.html>, page consultée le 17 mai 2011.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. London, 1817.
- CRANE, Hart. *The Bridge*. New York, Liverlight, 1970.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth, pour Paul Celan*. Paris, Galilée, 1986.
- . « Demeure. Fiction et Témoignage ». Michel Lisse (dir.), *Passions de la Littérature*, Paris, Galilée, 1996.
- . *Poétique et Politique du Témoignage*. Paris, L'Herne, 2011.
- DICKINSON, Emily. *The Collected Poems of Emily Dickinson*. New York, Barnes and Noble, 2005.
- DORON, Roland et PAROT, Françoise. *Dictionnaire de Psychologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- EDWARDS, Jonathan. *Sermons and Discourses (1739-1742)*. The Jonathan Edwards Center at Yale University, 2010.
- . *The Great Awakening*. The Jonathan Edwards Center at Yale University, 2010.
- ELIOT, T.S. *Four Quartets*. New York, Harcourt, Brace and Co, 1943.
- . *Selected Prose of T.S. Eliot*. London, Faber and Faber, 1975
- FOREST, Philippe. *Le roman, le réel. Un Roman est-il encore possible ?* Nantes, Pleins Feux, 1999.
- . *Le Roman, le je*. Nantes, Pleins Feux, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie à l'Age Classique*. Paris, Gallimard, 1972.
- . *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère....* Paris, Gallimard, 1973.
- . *Histoire de la Sexualité I*. Paris, Gallimard, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965.
- . *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.
- . *Essais de Psychanalyse*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1970.
- . *L'Homme aux Rats : Journal d'une Analyse*. Vendôme, Presses Universitaires de France, 1974.
- . *L'Homme aux Rats*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2010.
- . *Métapsychologie*. Paris, Gallimard, 1986.

- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York, W.W. Norton, 1963.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.). *Littérature et Réalité*. Paris, Seuil, 2011.
- GIDE, André. *Journal I, 1887-1925*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996.
- . *Journal II, 1926-1950*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1997.
- GINSBERG, Allen. *Collected Poems, 1947-1997*. New York, Harper Collins Publishers, 2006.
- GRIMM. *The Complete Grimm's Fairy Tales*. New York, Random House, 1944.
- HALE, Nathan G. *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States*. New York, Oxford University Press, 1995.
- HARDWICK, Elizabeth. *Sleepless Nights*. New York, Random House, 1979.
- HARRUS-REVIDI, Gisèle. *Qu'est-ce-que l'hystérie ?* Paris, Payot & Rivages, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'Esthétique, volume V*. Paris, Ladrance, 1852.
- HEYMANN, C. David. *American Aristocracy : The Lives and Times of James Russell, Amy and Robert Lowell*. New York, Dood & Mead, 1980.
- HOMER. *The Illiad*. Londres, Encyclopedia Britannica, 1952.
- HOMERE. *L'illade*. Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- JAKOBSON, Roman. *Huit Questions de Poétique*. Paris, Seuil, 1977.
- JAMISON, Kay Redfield. *Touched with Fire*. New York, Simon and Schuster, 1993.
- . *Night Falls Fast*. New York, Random House, 1999.
- JUNG, C.J. *Essai d'Exploration de l'Inconscient*. Paris, Folio, 1988.
- . *Psychologie de l'Inconscient*. Paris, Georg, 1996.
- KALSTONE, David. *Becoming a Poet : Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989.
- KUMIN, Maxine. *Selected Poems, 1960-1990*. New York, Norton, 1997.
- LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris, Seuil, 1999.
- . *Ecrits II*. Paris, Seuil, 1999.
- . *Le Séminaire, Livre X*. Paris, Seuil, 2004.
- LAUTER, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, 267 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Les Brouillons de Soi*. Paris, Seuil, 1998.

- . *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Seuil, 1999.
- . *Signes de Vie*. Paris, Seuil, 2005.
- . *Le Journal Intime*. Paris, Textuel, 2006.
- LEJEUNE, Philippe et BOGAERT, Catherine. *Un Journal à Soi*. Paris, Textuel, 2003.
- LEVERTOV, Denise. *Selected Poems*. New York, New Directions, 2002.
- LOWELL, Amy. *Complete Poetical Works of Amy Lowell*. Boston, Houghton Mifflin, 1955.
- LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of James Russell Lowell*. Boston, Houghton Mifflin, 1978.
- MAILER, Norman. *The Armies of the Night*. New York, New American Library, 1968.
- MATHER, Cotton. *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions*. Boston, R.P., 1689.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. San Francisco, Ignatius Press, 2011.
- MILLAY, Edna St Vincent. *Collected Poems*. New York, Harper, 1956.
- MILTON, John. *The Works of John Milton*. Ware, Wordsworth Poetry Library, 1994.
- MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un Enfant du Siècle*. Paris, Gallimard, 1973.
- OLIVIER, Laurence. *Richard III*. 1955.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York, Harper, 1975.
- . *The Collected Poems*. New York, Harper, 1981.
- . *The Bell Jar*. New York, Harper, 2005.
- POUND, Ezra. *The Pisan Cantos*. New York, New Directions, 2003.
- . *Le Testament*. Margaret Fisher (dir.), *Ezra Pound's Radio Operas: the BBC Experiments, 1931-1933*, MIT Press, 2002.
- REIK, Theodor. *The Compulsion to Confess: On the Psychoanalysis of Crime and Punishment*. New York, Grove, 1959.
- REIS, Elizabeth. *Damned Women: Sinners and Witches in Puritan New England*. Ithaca, Cornell University, 1997.
- REVERDY, Pierre. *Œuvres Complètes I*. Paris, Flammarion, 2010.
- . *Œuvres Complètes II*. Paris, Flammarion, 2010.
- RICH, Adrienne. *Collected Early Poems, 1950-1970*. New York, Norton, 1993.
- RICHARDS, I. A. *Complementarities*. Cambridge, Harvard University Press, 1976.

- RICOEUR, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris, Seuil, 1975.
- RILKE, Rainer Maria. *Letzte Gedichte und Fragmentarisches (1910-1926)*. Textlog.de, <http://www/textlog.de/22400.html>, page consultée le 8 mars 2011.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies ; Une Saison en Enfer ; Illuminations*. Paris, Gallimard, 1984.
- ROETHKE, Theodore. *The Collected Poems of Theodore Roethke*. New York, Anchor Press, 1975.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres Complètes*. Bruxelles, Lejeune, 1828.
- ROSE, Jacqueline. *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World*, Princeton, Princeton University Press, 2003, 246 p.
- ROSENTHAL, M.L. *The Modern Poets: A Critical Introduction*. New York, Oxford University Press, 1960.
- . *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. New York, Oxford University Press, 1967.
- SAINT AUGUSTIN. *Les Confessions*. Paris, GF-Flammarion, 2006.
- . *Les Aveux*. Paris, P.O.L., 2008.
- . *Œuvres I, Les Confessions, précédées de Dialogues Philosophiques*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998.
- . *Œuvres II, La Cité de Dieu*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *L' être et le néant*. Paris, Tel, Gallimard, 1976.
- SCHOENBERGER, Nancy. *Dangerous Muse: A Life of Caroline Blackwood*. Weidenfeld and Nicholson, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London, Chancellor Press, 1982.
- SMART, Christopher. *Jubilate Agno*. Londres, R.Hart-Davis, 1954.
- . *The Collected Poems of Christopher Smart*. Cambridge, Harvard University press, 1967.
- SNODGRASS, W.D. *Heart's Needle*. New York, Alfred A. Knopf, 1959.
- STAFFORD, Jean. *Boston Adventure*. New York, Harcourt Brace, 1944.
- . *The Interior Castle*. New York, Harcourt Brace, 1953.
- . *The Collected Stories of Jean Stafford*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- STEELE, Cassie Primo. *We Heal From Memory: Sexton, Lorde, Anzaduala, and the Poetry of Witness*. New York, Palgrave, 2000.

SYLVESTER, Joshua. *Automachia, or the Self-Conflict of a Christian*. Londres, Edward Blount, 1607.

TATE, Allen. « Techniques of Fiction .» *The Sewanee Review* 52 (2), 1944 : 210-225.

----- . *Collected Poems, 1919-1976*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

THOREAU, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. New York, Norton, 1966.

UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY, *Salem Witchcraft Trials* 1692. <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem>, page consultée le 10 octobre 2011.

VENDLER, Helen. « I.A. Richards at Harvard ». *Boston Review* 6, 1981, <http://bostonreview.net/BR06.2/vendler.html>, page consultée le 17 janvier 2009.

VILLON, François. *Poésies*. Gallimard, 1973.

WALTER, Michel. « Approche Psychanalytique du Processus Créatif Chez le Psychotique ». *Psychologie Médicale* 24 (6), 1992 : 571-573.

WATKIN, Edward Ingram. *Catholic Art and Culture*. New York, Sheed and Ward, 1944.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres, Chatto and Windus, 1957.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York, Signet Classic, 1980.

WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. New York, New Directions, 1988.

WILSON, Mary Ann. « In Another Country: Jean Stafford's Literary Apprenticeship in Baton Rouge ». *The Southern Review* 29 (1), 1993 : 58-66.

WORDSWORTH, William. *The Works of William Wordsworth*. Ware, Wordsworth Poetry Library, 1994.

ZAMBRANO, Maria. *La Confession, Genre Littéraire*. Grenoble, Million, 2007.

----- . *Philosophie et Poésie*. Paris, José Corti, 2003.

----- . *L'Inspiration Continue*. Grenoble, Millon, 2006.

Index

Index des poèmes

Robert Lowell

- « 1970 New Year », 372
- « A Roman Sarcophagus », 349
- « A Second Plunge, a Dream », 142
- « After the Surprising Conversions », 203, 244, 307, 318, 309, 310, 311
- « Agamemnon : A Dream », 172
- « America from Oxford », 372
- « Another Summer », 181
- « April 8, 1968 », 372
- « April's End », 372
- « Art of the Possible », 193, 194
- « At a Bible House », 273
- « Between the Porch and the Altar », 117
- « Beyond the Alps », 79
- « Buttercups », 274
- « Caligula », 195, 324, 325
- « Caligula 2 », 324
- « Calling 1970 », 372
- « Charles River », 245
- « Christmas and New Year », 366
- « Christmas Eve in the Time of War », 246, 273
- « Circles », 46
- « Clytemnestra 1 », 174
- « Clytemnestra 2 », 172
- « Clytemnestra 3 », 172
- « Commander Lowell », 170
- « Critic », 408
- « Dolphin », 411, 412, 427
- « During a Transatlantic Call », 238, 261
- « Eight Months Later », 366
- « Eye and Tooth », 188, 212, 234, 235
- « Father », 190, 245, 246
- « Father in a Dream », 113, 140
- « February and March », 366
- « Flight to New York », 277, 238, 407, 410, 411
- « For John Berryman », 79
- « For John Berryman 2 », 315, 316
- « For Sale », 170, 182
- « For Sheridan », 301, 320
- « Foxfur », 403, 405, 406, 408, 410
- « France », 346
- « Going to and fro », 235, 236
- « Heine Dying in Paris », 300
- « Home », 216, 235, 301, 302
- « Home After Three Months Away », 47, 323
- « Hospital II », 408
- « In Memory of Arthur Winslow », 346, 348
- « In the Cage », 85, 86, 243, 244
- « In the Mail », 403, 408
- « Jean Stafford, a Letter », 278, 281, 282
- « Jonathan Edwards in Western Massachussetts », 306
- « Law », 136, 145, 146
- « Leaving America for England », 261, 319
- « Lines from Israel », 371
- « Long Summer », 366, 371
- « Man and Wife », 103, 104, 105, 107
- « Mania », 46
- « Mania in Buenos Aires 1962 », 46, 237
- « Mary's Confession », 264
- « May », 366, 371
- « Memories of West Street and Lepke », 46, 47, 86
- « Middle Age », 190, 191, 246
- « Mother and Father 1 », 247
- « Mother and Father 2 », 194
- « Mr. Edwards and the Spider », 244, 307
- « Munich, 1938 », 371
- « My Death », 140, 141, 374
- « My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow », 61, 76
- « Myopia : a Night », 130, 131, 132, 133, 234, 235
- « New Year's Eve 1968 », 372
- « No Messiah », 407
- « Nostalgia », 343
- « October and November », 366
- « Off Central Park », 261

- « Orestes' Dream », 172
- « Orpheus, Eurydice and Hermes », 349
- « Our Afterlife II », 279, 282
- « Pigeons », 349, 350
- « Rebellion », 189, 191, 192, 194, 238, 241, 246, 250
- « Robert Kennedy : 1925-1968 », 366
- « Robert Sheridan Lowell », 410
- « Satan's Confession », 233, 237, 238, 263
- « Self-Portrait », 349
- « Shadow », 274
- « Since 1939 », 274, 275
- « Skunk Hour », 170, 215, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 363, 426
- « Suicidal Nightmare », 112, 118, 299, 297
- « Suicide », 119, 301, 306, 307, 308, 309
- « Summer », 366, 372
- « Symbols », 86
- « Symptoms », 47, 166
- « Ten Minutes », 212, 301
- « Thanksgiving's Over », 117, 300, 305
- « The Addict », 320
- « The Bomber », 245
- « The Cadet Picture of My Father », 349
- « The Drunken Fisherman », 57
- « The Flawed Bell », 351
- « The Great Testament », 344
- « The Holy Innocents », 36
- « The Hospital », 216
- « The House in Argos », 172
- « The Infinite », 300
- « The Literary Life, a Scrapbook », 55, 61
- « The Mills of the Kavanaughs », 113, 119, 233
- « The Neo-Classical Urn », 126, 127, 139
- « The Next Dream », 172
- « The Petit Bourgeois », 141
- « The Quaker Graveyard in Nantucket », 37, 244, 243, 274
- « The Races », 372
- « The Severed Head », 119, 127, 129, 139, 140, 290
- « The Shako », 349
- « The Soldier », 273
- « The Spock etc. Sentences », 372
- « Three Freuds », 319
- « To Delmore Schwartz », 167
- « To Daddy », 113, 116
- « 'To Speak of the Woe that is in Marriage' », 103, 105, 106, 107, 108, 247
- « To Summer », 366
- « Ulysses and Circe », 47
- « Unwanted », 179, 180, 226, 302
- « Villon's Prayer for His Mother to Say to the Virgin », 348
- « Visitors », 217, 218, 275
- « Voices », 408, 412
- « Waking in the Blue », 215, 242, 247, 323
- « Water », 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160
- « Where the Rainbow Ends », 244, 274
- « Window-Ledge 1. The Bourgeois », 118, 139, 141, 142
- « Window-Ledge 2. Gramsci in Prison », 144
- « Winter », 372
- « Ford Madox Ford », 85
- « The Killing of Lykaon », 326

Anne Sexton

- « All My Pretty Ones », 64
- « And That's the Way it Was », 143
- « Angel of the Clean Sheets », 230, 252
- « Angels of the Love Affair », 50, 230
- « Anna Who Was Mad », 173, 174, 175, 186, 203, 226
- « Bayonet », 125, 329, 331, 332
- « Briar Rose (Sleeping Beauty) », 182, 339, 340, 341
- « Christmas Eve », 178, 250
- « Cigarettes and Whiskey and Wild, Wild Women », 269
- « Cinderella », 338
- « Consorting with Angels », 114, 328, 383
- « Cripples and Other Stories », 212, 218, 219, 222
- « Doctors », 256
- « Doors, Doors, Doors », 359
- « Dreaming the Breasts », 125, 178
- « Dreams », 125
- « Elegy in the Classroom », 14, 65
- « Elizabeth Gone », 41
- « Faustus and I », 271
- « Flee on Your Donkey », 50, 147, 148, 149, 173, 198, 201, 255, 265, 359, 360, 381
- « Anna Who was Mad », 177
- « For God While Sleeping », 65, 66, 70
- « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further », 91, 93, 95, 144, 269
- « For Johnny Pole on the Forgotten Beach », 396, 397, 400
- « For the Year of the Insane », 249
- « Frenzy », 251
- « Her Kind », 122, 124, 392
- « Hornet », 357, 358, 359, 360, 361
- « Housewife », 380
- « Hurry Up Please It's Time », 231, 252
- « Imitations of Drowning », 214, 231, 382
- « In Celebration of my Uterus », 93
- « In the Deep Museum », 229, 276
- « Iron Hans », 202, 204, 211, 385, 386, 398
- « Is It True ? », 200, 201, 232, 251, 280, 282, 317, 318, 319
- « Jesus Asleep », 329, 331, 332
- « Jesus Dies », 214
- « Jesus Suckles », 329, 330, 331
- « Kind Sir : These Woods », 213, 249
- « Landscape Winter », 231
- « Leaves That Talk », 295, 296, 297, 304
- « Letter Written on a Ferry While Crossing Long Island Sound », 64
- « Letters to Dr.Y. », 211, 220, 222, 255
- « Live », 294, 295
- « Love Song », 50
- « Making a Living », 376, 377
- « Mary's Song », 276
- « Menstruation at Forty », 12
- « Music Swings Back to Me », 122
- « O Ye Tongues », 249, 283, 335, 336, 337
- « One For My Dame », 148
- « Porcupine », 328
- « Praying on a 707 », 264
- « Protestant Easter », 214, 242, 277
- « Psychosis », 126, 127
- « Ringing the Bells », 218
- « Rowing », 230, 253, 265
- « Rumpelstiltskin », 226, 228
- « Seal », 328
- « Snowwhite and the Seven Dwarfs », 124
- « Some Foreign Letters », 96, 97, 98, 99, 101
- « Something Woke Me », 40, 112
- « Suicide Note », 292, 293, 314, 315, 316, 327
- « Talking to Sheep », 400, 401, 402, 414
- « The Addict », 292, 294, 320
- « The Author of the Jesus Papers Speaks », 329, 333
- « The Ballad of the Lonely Masturbator », 12, 327
- « The Black Art », 122, 398, 419
- « The Break », 197, 198
- « The Children », 251
- « The Civil War », 265
- « The Dead Heart », 227
- « The Death Baby », 125, 145, 293, 374
- « The Death of the Fathers », 182, 183, 184, 185, 186

- « The Division of Parts », 63, 76, 178, 182, 198, 250
- « The Doctor of the Heart », 221
- « The Double Image », 63, 66, 76, 100, 101, 166, 178, 225, 250, 338, 393
- « The Evil Eye », 197, 200, 257, 258
- « The Evil Seekers », 257, 258
- « The Fish That Walked », 123
- « The Fortress », 64, 270, 271
- « The Fury of Cocks », 385
- « The Fury of God's Good-bye », 268
- « The Fury of Jewels and Coal », 276
- « The Fury of Sunrises », 114, 115
- « The Fury of Sunsets », 116
- « The God-Monger », 272
- « The Green Room », 297, 429
- « The Hex », 173, 175, 176, 202, 204, 206, 221, 225, 226, 258, 290, 359
- « The House », 182
- « The Lost Lie », 125
- « The Love Plant », 204, 205
- « The Operation », 20, 64
- « The Passion of the Mad Rabbit », 197, 258, 277
- « The Play », 395, 401
- « The Poet of Ignorance », 257, 267
- « The Red Dance », 17
- « The Saints Come Marching In », 262
- « The Sickness Unto Death », 231, 266
- « The Starry Night », 273
- « The Sun », 148
- « The Truth the Dead Know », 64, 386, 387
- « The Wedding Night », 220
- « The White Snake », 123
- « The Wifebeater », 173
- « The Wonderful Musician », 123
- « Those Times... », 179, 329, 330
- « Three Green Windows », 150, 151, 152
- « To a Friend Whose Work Has Come to Triumph », 14
- « Unknown Girl in the Maternity Ward », 99, 337, 380
- « Venus and the Ark », 335
- « Wanting to Die », 292, 314, 316, 318
- « Water », 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 337
- « With Mercy for the Greedy », 79, 251, 280, 282
- « You, Doctor Martin », 41, 69, 225

Index des noms

- Alfred, William, 9, 389, 403, 406
 Augustin, saint, 2, 51, 74, 75, 93, 107, 117,
 163, 165, 207, 228, 232, 240, 241, 243,
 249, 251, 253, 254, 255, 259, 262, 263,
 284, 291, 321, 421, 423
 Axelrod, Steven Gould, 45, 47, 105, 353
 Ayres, Noreen, 379, 381
 Bachelard, Gaston, 153, 156
 Barthes, Roland, 375
 Baudelaire, Charles, 300, 351
 Baxter, Richard, 421
 Bercovitch, Sacvan, 208, 224, 225, 228,
 241, 242, 259, 260, 265, 266, 282, 305,
 421
 Berryman, John, 10, 16, 42, 180, 212, 213,
 215, 290, 315, 353, 356, 357, 362, 424,
 425
 Bettelheim, Bruno, 339
 Bidart, Frank, 10, 16, 30, 33, 44, 104, 105,
 391, 410
 Bishop, Elizabeth, 12, 13, 137, 138, 152,
 160, 165, 192, 374, 386, 389, 357, 386,
 387, 390, 403, 406, 408, 409, 412, 414,
 Blackwood, Caroline, 246, 372, 388, 409,
 410
 Blanchot, Maurice, 21
 Boyer, Frédéric, 240, 243, 257
 Breton, André, 22, 110, 111, 118, 120,
 123, 126, 129, 137, 138, 139, 149, 147,
 160
 Britten, Benjamin, 10
 Caligula, 324, 325, 326
 Catulle, 105
 Celan, Paul, 74
 Chaucer, Geoffrey, 105, 107
 Colman, Benjamin, 308, 310, 311
 Crane, Hart, 36, 170
 Crick, John, 45, 244
 Derrida, Jacques, 20, 21, 24, 27, 31, 32, 43,
 74, 81, 82, 89, 91, 94, 97, 99, 105, 109,
 289, 329, 358, 364, 377, 425, 426
 Dickey, James, 80
 Dimaggio, Joe, 338
 Doreski, William, 36, 44, 168
 Edwards, Jonathan, 203, 244, 306, 307,
 308, 309, 310, 311, 312, 313, 436, 423
 Eliot, T.S., 36, 82, 83, 354, 355, 356
 Fitzgerald, Zelda, 359
 Ford, Ford Madox, 85, 170
 Forest, Philippe, 116
 Foucault, Michel, 24, 166, 214, 217, 218,
 223, 233, 237, 250, 291, 292, 391, 392,
 421
 Freud, Sigmund, 49, 65, 111, 164, 171,
 167, 173, 188, 192, 196, 199, 207, 218,
 219, 253, 254, 255, 258, 261
 Frost, Robert, 54
 Genette, Gérard, 334, 335, 338, 342, 343
 George, Diana Hume, 182
 Gide, André, 375
 Gilbert, Sandra M., 353
 Gill, Jo, 16, 30, 33, 101
 Ginsberg, Allen, 85
 Giroux, Robert, 58
 Goodwin, George, 260
 Gramsci, Antonio, 143
 Grimm, Jacob et Wilhelm, 124, 337, 339,
 340
 Gullans, Charles, 388
 Hall, Caroline King Barnard, 148
 Hamilton, Ian, 140
 Hanley, Judith J. Bentley, 393
 Hardwick, Elizabeth, 103, 105, 107, 372,
 388, 390, 412, 391, 403, 407, 408, 409,
 410,
 Hardy, Thomas, 403
 Harrus-Révidi, Gisèle, 49
 Harvey, Mary Gray Staples, 68, 76, 330
 Hawley, Joseph, 308, 311, 312
 Heep, Hartmut, 348, 349
 Hegel, Georg Wilhem Friedrich, 187
 Heine, Heinrich, 300
 Hemley, Cecil, 386
 Holmes, John, 42, 92, 389

- Jamison, Kay Redfield, 206, 275
 Jarrell, Randall, 27, 62, 273, 274, 357
 Johnson, Rosemary, 196
 Joris, Pierre, 384, 385
 Jung, Carl, 241, 272, 305
 Kafka, Franz, 386
 Kitchen, Judith, 414
 Kizer, Caroline, 42
 Kumin, Maxine, 13, 242, 259
 Kunitz, Stanley, 390, 411
 Lacan, Jacques, 19, 40, 42, 51, 52, 71, 72
 Lejeune, Philippe, 19, 20, 33, 43, 45, 51,
 54, 73, 77, 78, 79, 363, 366, 368, 369,
 370, 373, 375
 Lemardeley, Marie-Christine, 15
 Leopardi, Giacomo, 300
 Louis-Philippe, 142
 Lowell, Harriet, 76, 388, 389
 Lowell, Sheridan, 76
 Luedtke, Janet Luedtke, 380
 MacCarthy, Eugene, 372
 MacCarthy, Mary, 160
 MacClatchy, J.D., 22, 163
 Mack, Azel, 186
 Mariani, Paul, 106, 233
 Mather, Cotton, 202, 206, 292
 Middlebrook, Diane Wood, 9, 16, 65, 66,
 68, 163, 220, 293
 Mills, Ralph J., 396, 400
 Milton, John, 235, 276, 313
 Moffat, Ivan, 409
 Montale, Eugenio, 160
 Mood, John J., 392
 Moore, Honor, 388
 Moore, Merrill, 59, 169,
 Nana (Anna Ladd Dingley), 97, 173, 174,
 175, 177, 180, 201, 203, 204, 223, 258
 Nerval, Gérard de, 235
 Niord, Chard de, 402
 Nolan, Sidney, 300
 Oates, Joyce Carol, 383
 Orne, Martin, 38, 49, 90, 91
 Parker, Frank, 34
 Perloff, Marjorie, 17, 61, 95
 Plath, Sylvia, 10, 12, 16, 290
 Pollitt, Katha, 27
 Pound, Ezra, 10, 56, 372
 Rahv, Philip et Natalie, 103
 Reik, Theodore, 30
 Reinhart, Werner, 124
 Reis, Elizabeth, 197, 198, 277, 292
 Reverdy, Pierre, 137
 Rich, Adrienne, 389
 Richard III, 323
 Richards, I.A., 39, 48
 Ricœur, Paul, 18, 134, 138
 Rilke, Rainer Maria, 348, 349, 350, 352
 Rimbaud, Arthur, 25, 343
 Rizzardi, Alfredo, 342, 351
 Roberts, Liliane, 380, 381
 Robertson, Lauri, 378, 379, 380
 Roethke, Theodore, 290
 Rosenthal, M.L., 15, 16, 17, 22, 23, 30, 31,
 44, 164, 165, 168, 210, 250, 353
 Rothenberg, Jerome, 384, 385
 Rousseau, Jean-Jacques, 52, 53, 74, 75, 92
 Santayana, George, 170, 248
 Sartre, Jean-Paul, 208, 211, 219
 Schopenhauer, Arthur, 80
 Schwaber, Paul, 47
 Schwartz, Delmore, 105, 167, 170
 Seidel, Frederick, 34, 37, 55, 56, 95, 98,
 104
 Sexton, Alfred, 397
 Sexton, Joyce Ladd, 67, 76
 Sexton, Linda Gray, 76, 101, 270
 Shakespeare, William, 283, 322, 356
 Skorczewski, Dawn, 340
 Smart, Christopher, 335, 336, 337
 Snodgrass, W.D., 9, 12, 13, 16, 27, 62, 203
 Soter, Ruth, 280
 Spender, Stephen, 372
 Spivack, Kathleen, 304
 Stafford, Jean, 46, 106
 Standerwick, Desales, 388
 Stebbins, Thomas, 307, 312
 Steele, Cassie Primo, 89
 Swan, Barbara, 340
 Tate, Allen, 35, 56, 60, 83, 168
 Taylor, Blanche, 270
 Taylor, Peter, 323
 Thoreau, Henry David, 154, 155, 160
 Tillinghast, Richard, 140, 167
 Tolstoï, Léon, 58

Untermeyer, Louis, 80
Van Gogh, Vincent, 269, 338
Vendler, Helen, 14, 30, 31
Villon, François, 344, 345, 346, 347, 348
Vonnegut, Kurt, 80
Ward, John A., 389
Watt, Ian, 52, 55, 53, 56, 57, 60, 63
Whitman, Walt, 17
Williams, C.K., 80, 220
Williams, William Carlos, 10, 55, 56, 83,
171
Williamson, Alan, 10, 134, 163, 325
Winslow, Arthur, 77, 348
Winslow, Mary, 77
Wordsworth, William, 168
Zambrano, Maria, 18, 19, 21, 22, 24, 25,
26, 31, 32, 51, 52, 53, 71, 75, 90, 91,
111, 136, 168, 287, 290, 394, 417, 422,
424

