



**HAL**  
open science

# Écrire le désenchantement : opacité et transparence dans l'œuvre des poètes “ confessionnelles ” Anne Sexton et Sylvia Plath.

Angélique Thomine

## ► To cite this version:

Angélique Thomine. Écrire le désenchantement : opacité et transparence dans l'œuvre des poètes “ confessionnelles ” Anne Sexton et Sylvia Plath.. Littératures. Ecole doctorale IV, 2017. Français. NNT: . tel-02401369

**HAL Id: tel-02401369**

**<https://theses.hal.science/tel-02401369v1>**

Submitted on 9 Dec 2019

**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 PARIS IV-SORBONNE

## ÉCOLE DOCTORALE IV

### Laboratoire de recherche VALE

## T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE

Discipline : ÉTUDES ANGLOPHONES

Présentée et soutenue par :

**Angélique THOMINE**

le 24 novembre 2017

Écrire le désenchantement : opacité et transparence dans l'œuvre  
des poètes « confessionnelles » Anne Sexton et Sylvia Plath.

### **Sous la direction de :**

Monsieur le Professeur Pascal Aquien (Université Paris-IV Sorbonne)

### **Membres du jury :**

Madame la Professeure Isabelle Alfandary (Université Paris-III Sorbonne Nouvelle)

Monsieur le Professeur Pascal Aquien (Université Paris-IV Sorbonne)

Monsieur le Professeur Vincent Broqua (Université Paris-VIII Vincennes)

Madame la Professeure Marie-Dominique Garnier (Université Paris-VIII Vincennes)

## ***Remerciements***

Je tiens en premier lieu à remercier Monsieur le Professeur Pascal Aquien pour son aide précieuse, ses conseils toujours pertinents, ses corrections méticuleuses, sa disponibilité et son immense bienveillance. Sans son soutien infaillible et sa patience tout au long de ces années, cette thèse n'aurait sans doute pas vu le jour.

Tous mes remerciements vont également aux membres du jury, Madame la Professeure Isabelle Alfandary, Monsieur le Professeur Vincent Broqua et Madame la Professeure Marie-Dominique Garnier, pour l'attention qu'ils auront prêtée à mon travail et le temps qu'ils auront consacré à sa lecture.

Je remercie la SAES, en particulier Monsieur le Professeur Axel Nesme et Monsieur le Professeur Bernard Cros, de m'avoir attribué en 2013 la bourse de recherches SAES qui m'a permis de me rendre aux États-Unis, dans le Massachusetts. J'ai ainsi pu poursuivre mes recherches dans les archives de Smith College ainsi qu'à la Harvard Library. Ces recherches ont assurément enrichi mon travail et ma pensée. Je remercie les personnes qui les ont facilitées en me donnant sans compter leur temps et leur expertise, en particulier Karen V. Kukil, conservatrice de la Plath Collection à Smith College, et Peter K. Steinberg, toujours disponibles et d'une grande aide. Ces rencontres m'ont également enrichie personnellement.

Je remercie la poète américaine Kathleen Spivack qui m'a accordé un long entretien téléphonique le 20 avril 2017 depuis sa ville de Boston. Sa connaissance approfondie de la scène bostonienne, du féminisme et du patriarcat des années 50 à 70, ainsi que ses liens avec Robert Lowell, Sylvia Plath et Anne Sexton, m'ont permis d'avoir une compréhension plus fine du contexte et des enjeux. Cet entretien est en cours de transcription et voué à être publié.

Je remercie mes ami·e·s pour leurs encouragements, leurs précieux conseils de lecture (merci à Kristina, Louise, Oriane), leur aide technique (merci à Cara, Côme) et leur stoïcisme face aux nombreux rendez-vous annulés à la dernière minute.

Je remercie ma famille ainsi que ma belle-famille pour leur soutien sans faille. J'ai une pensée particulièrement émue pour mes grands-parents à qui je dois tout.

Enfin, je remercie Marjorie, première lectrice et critique de mes travaux, pour son soutien, ses conseils, ses nombreuses relectures, sa patience, son humour et sa grande confiance en moi. Toutes ces choses ont été autant de pierres à l'édifice de ce travail fastidieux et de longue haleine que représente une thèse de doctorat.

## **Remarques**

Par souci de concision, dans le corps du texte, les références à des citations tirées d'œuvres du corpus seront abrégées comme suit :

- *Sylvia Plath: Collected Poems* : CP
- *Anne Sexton: The Complete Poems* : TCP
- *The Bell Jar* : TBJ
- *The Colossus* : TC
- *To Bedlam and Part Way Back* : TBAPWB
- *All My Pretty Ones* : AMPO
- *Live or Die* : LD
- *Love Poems* : LP
- *The Book of Folly* : TBF
- *The Death Notebooks* : TDN
- *The Awful Rowing Toward God* : TARTG

De même, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters* sera parfois abrégé *A Self-Portrait in Letters*, l'ouvrage de Gale Swiontkowski *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy* sera parfois abrégé *Imagining Incest*, etc.

J'utilise le plus souvent les anthologies *Sylvia Plath: Collected Poems* et *Anne Sexton: The Complete Poems*. Je fais parfois référence au recueil *Transformations* de Sexton pour renvoyer à ses illustrations. Lorsque je fais référence à un poème, j'indique d'abord son titre, le recueil dont il est issu (s'il a été publié), puis l'anthologie et le numéro de page (exemple : « You, Dr. Martin » (TBAPWB, TCP, p. 3)).

Par souci de cohérence avec l'ensemble de mon propos, j'utilise l'écriture inclusive, qui désigne une manière d'utiliser le féminin et le masculin dans un texte afin qu'aucun des deux sexes ne se sente exclu ou sous-représenté : j'emploie le masculin et le féminin lorsque je traite d'une notion générale (par exemple, je dirai les lecteur·rice·s sont amené·e·s, les Américain·e·s), je féminise les noms de métiers et de fonctions (par exemple, je dirai un auteur, une autrice, un écrivain, une écrivaine, le poète, la poète, etc.) Cf. Manuel Mots-Clés disponible ici : <<http://www.ecriture-inclusive.fr>>.

Cette thèse utilise la police Times New Roman et les conventions MLA.

## *Table des matières*

INTRODUCTION .....	8
<b>PREMIÈRE PARTIE : MYTHE DE LA TRANSPARENCE, TRANSPARENCE DU MYTHE .....</b>	<b>31</b>
<b>Chapitre 1. Une écriture « conf(l)ictionnelle ».....</b>	<b>34</b>
1.1. Poésie « confessionnelle » : un terme trompeur ?.....	36
a) Poésie « confessionnelle » : une tentative de définition .....	37
b) Confessionnalisme : réception et rejet .....	41
c) Un contrat de lecture ambigu .....	44
1.2. Noms transparents et noms opaques : je et les autres .....	46
a) Le nom transparent : (auto)portraits ?.....	48
b) Le nom opaque : à la recherche de l'autobiographie .....	54
1.3. Réalité <i>versus</i> Fiction .....	69
a) Le procès de la fiction.....	70
b) Vie privée, vie publique ?.....	76
<b>Chapitre 2. Je est un mythe : du mythe personnel au mythe collectif .....</b>	<b>88</b>
2.1. Mythe personnel et persona : un <i>je</i> de masques.....	91
a) Le masque de plâtre : dédoublement et déplacement du <i>je</i> .....	93
b) <i>Personare</i> : voix, échos et discordance.....	102
2.2. Intelligibilité et hermétisme .....	113
a) Accéder au sens.....	115
b) Interpréter l'énigme .....	119
c) La transparente opacité du masque ironique.....	124
2.3. Réécrire le mythe pour mieux l'incarner ?.....	130
a) « The fabric of our myth » : métamorphoses, transformations et variations dans la répétition....	132
b) « Plath's myth » : à qui profite le mythe ?.....	147

**DEUXIÈME PARTIE : « WHAT DOES TRANSPARENCY KEEP OBSCURE? » :**

**ÉCRIRE LE TABOU, DÉCRIRE LE TRAUMA..... 162**

**Chapitre 3. Tabou incestueux et langage traumatique ..... 167**

- 3.1. À la périphérie du tabou incestueux affleure le trauma ..... 169
  - a) « A disorder of memory and time » : mort(s) et métaphores.....170
  - b) « The song rings in my head » : motif musical, symboles et mythes .....183
  - c) « A complete absence of meaning and seeing » : l'inceste mère/fille et l'homosexualité féminine ou le double tabou invisible.....193
- 3.2. « Daddy » ou le langage traumatisé ..... 204
  - a) L'écart langagier .....205
  - b) Contamination et dissolution de la langue .....212
  - c) « And the language obscene-incestuous » : la rature comme trace de la pudeur .....219

**Chapitre 4. Du textile au texte : (re)(dé)couvrir le corps..... 225**

- 4.1. Mettre le(s) voile(s) sur le corps ..... 228
  - a) Cachez ce corps que je ne voudrais voir .....230
  - b) L'œuvre et la paracœuvre : journal d'un corp(u)s .....243
  - c) Hôpital et corps vulnérable : du décor au dé-corps.....251
- 4.2. Nudité et sexualité : de l'Éden à l'hédonisme..... 263
  - a) En tenue d'Ève, Adam a-derme .....264
  - b) « In celebration of the woman I am » : corps féminin, sexualités et intertextualités.....275

<b>TROISIÈME PARTIE : « NO MORE MASKS! NO MORE MYTHOLOGIES! » :</b>	
<b>SEXTON, PLATH ET LE « POÉTRIARCAT » .....</b>	<b>289</b>
<b>Chapitre 5. Prendre l'autorité .....</b>	<b>294</b>
5.1. « Female author » : troubles dans l'autorité.....	298
a) « She writes like a man » .....	299
b) De muse à poète, de poète à muse .....	310
5.2. « Sexte » et pouvoir .....	322
a) Plath et le corps victorien.....	325
b) Sexton et le corps victorieux.....	334
5.3. Argent, travail, patriarcat .....	339
a) « Ms. Dog is out fighting the dollars » : l'argent et le genre.....	341
b) « I could be a waitress or a typist. But I couldn't stand the idea of being either one. » .....	346
c) « My business is words » .....	351
<b>Chapitre 6. De la figure de l'enchanteresse à une poétique du désenchantement.....</b>	<b>358</b>
6.1. Sorcière et société, enchanteresse et conte de fées .....	361
a) « I have gone out, a possessed witch » : la sorcière et ses doubles .....	363
b) « Innocence is a fairy-tale » : enchantement et désenchantement .....	372
6.2. Dés-en-chant-ement : chant et contre-chant.....	386
a) Le cri des muses : du conte à l'ekphrasis féministe.....	388
b) Le chant du cygne : <i>Mercy Street</i> et la mise en scène de la société patriarcale.....	396
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>413</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>424</b>

<b>ANNEXES .....</b>	<b>451</b>
Annexe 1-1 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de <i>The Bell Jar</i> .....	452
Annexe 1-2 Extrait minutes du procès (suite) .....	453
Annexe 2 Extrait minutes du procès (suite).....	454
Annexe 3-1 Extrait minutes du procès (suite) .....	455
Annexe 3-2 Extrait minutes du procès (suite) .....	456
Annexe 3-3 Extrait minutes du procès (suite) .....	457
Annexe 4-1 Extrait minutes du procès (suite) .....	458
Annexe 4-2 Extrait minutes du procès (suite) .....	459
Annexe 4-3 Extrait minutes du procès (suite) .....	460
Annexe 4-4 Extrait minutes du procès (suite) .....	461
Annexe 4-5 Extrait minutes du procès (suite) .....	462
Annexe 5 Extrait minutes du procès (fin).....	463
Annexe 6 Paul Klee, <i>Virgin in the Tree</i> , gravure 23,7 x 29,7 cm, New York, MoMA.....	464
Annexe 7 Extrait brouillon poème « Daddy » de Sylvia Plath.....	465
Annexe 8 Giorgio De Chirico, <i>Conversation Among the Ruins</i> , 1927, huile sur toile 130,5 x 97,2 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art.....	466
Annexe 9 Giorgio De Chirico, <i>The Disquieting Muses</i> , 1916-1918, huile sur toile 84,5 x 64,5 cm, Collection privée.....	467
Annexe 10 Martin Puryear, <i>Confessional</i> , 1996-2000, bois 196.2 x 247 x 114.3 cm, Boston, Museum of Fine Arts .....	468
Annexe 11 Rita Kernn-Larsen, <i>Self-Portrait (Know Thyself)</i> , 1937, huile sur toile 40x45 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection. ....	469
<b>INDEX DES POÈMES.....</b>	<b>470</b>
<b>INDEX DES NOTIONS, DES AUTEURS ET AUTRICES .....</b>	<b>474</b>



# **INTRODUCTION**

La postérité littéraire de Sylvia Plath et d'Anne Sexton vit dans l'ombre de leur nécrologie. L'iconographie entourant le suicide par asphyxie des deux poètes, respectivement en 1963 et 1974 à l'âge de trente et quarante-cinq ans, a créé une mythologie empruntant aussi bien à une histoire qui leur était proche dans le temps (les chambres à gaz durant la Seconde Guerre mondiale<sup>1</sup>) qu'à l'univers imaginaire et intemporel des contes de fées (*La Belle au bois dormant*, *Blanche-Neige*<sup>2</sup>). Les deux poètes semblent figées dans une boucle temporelle dans laquelle le récit de leur vie commence au moment de leur mort, et où leur œuvre est inlassablement confondue avec leur biographie. On pourrait néanmoins débiter ce récit en 1956, année charnière pour les deux poètes. C'est l'année où Sylvia Plath écrit quelques poèmes parmi ceux qui allaient constituer quatre ans plus tard son premier recueil *The Colossus and Other Poems*. De son côté, en décembre de cette même année, Anne Sexton se mit à composer un sonnet après avoir vu, à la télévision américaine, un professeur d'Harvard, I. A. Richards, dispenser une leçon sur l'écriture du sonnet<sup>3</sup>. Quatre années seulement séparent la publication de son premier recueil *To Bedlam and Part Way Back* (1960) et le moment où Anne Sexton composa son sonnet et le lut à son public d'alors – sa mère. Quelque chose de candide ressort de cette anecdote tant du point de vue de la construction de l'écrivaine que de la culture d'Anne Sexton, à l'opposé de celle de Sylvia Plath. Cette dernière, mue par une ambition nourrie par le fait de grandir dans une famille d'intellectuel·le·s, a depuis sa jeunesse un rapport à l'écriture que l'on pourrait qualifier de

---

<sup>1</sup> C'est surtout le cas de Plath, dont la vie est constamment assimilée à son œuvre : « Sylvia Plath made a gas chamber out of her own kitchen and became both victim and murderer, both the foot in the boot and the crushed Jews of "Daddy". Her suicide was an act of self-destruction, revenge, and, in an odd way, a "work of art" (...). », Harry Raphael Garvin, *Women, Literature, Criticism*, Bucknell University Print, 1978, p. 170.

<sup>2</sup> Dans *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, la poète américaine Kathleen Spivack compare la mort de Sylvia Plath et d'Anne Sexton à un profond sommeil, inscrivant les deux poètes dans l'univers enchanté de *La Belle au Bois Dormant* : « It is significant that both women chose, as a way of suicide, something that resembled sleep. There are many ways to kill oneself, but Sylvia chose to lay her head in an oven and turn on the gas, and Anne curled up in her car and turned on the motor. They were later found, perfect, ladylike, frozen Sleeping Beauties for eternity. In our minds they are fixed in "their cold perfection," pale with suppressed rage. But their postures suggest they were seeking rest; they were exhausted, and for that moment they just felt they couldn't go on. » In Kathleen Spivack, *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, Boston: Northeastern University Press, 2012, p. 64. La biographie d'Anne Sexton écrite par Diane Wood Middlebrook s'ouvre sur une comparaison de la naissance de Sexton en tant que poète au conte de *Blanche-Neige* : « After she became famous, interviewers would ask the predictable question, "How did you become a poet?" and she would always give the same details, often repeating whole phrases as if she had them by heart. What she said often evoked the plot of "Snow White." The queen in her story was her impressive mother, the daughter of a writer. The poisoned apple was society's pressure on Anne to lead a conventional life in the suburbs of Boston, caring for her two daughters and helping her husband advance in his career in the wool business. The poison took: she became sick, attempted suicide. The magical transformation came in treatment by a psychiatrist who, something like the prince in the fairy tale, stumbled onto a remedy that woke her into a new life as a poet. » In Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, p. 3.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.*, p. 42.

monomaniaque. Sa solide culture littéraire et mythologique s'est construite au fil du temps et de ses brillantes études qui l'ont amenée de Smith College dans le Massachusetts à la prestigieuse université de Cambridge en Angleterre. Anne Sexton incarne d'une certaine façon le mythe américain de la *self-made woman*, travaillant sur son potentiel en tant que poète tout en construisant avec avidité sa culture littéraire en engloutissant une quantité certaine d'œuvres classiques, gérant sa carrière et son argent telle une femme d'affaires. Sylvia Plath incarnerait plutôt le parangon d'une méritocratie américaine, sa relative ascension sociale étant le fruit d'un travail acharné qui lui permit d'intégrer de prestigieuses universités en obtenant des bourses telles que la très convoitée Fulbright Scholarship en 1956. Ces aspects-là sont rarement mis en avant, souvent obscurcis par le fait que la postérité a plutôt choisi de retenir leur « folie<sup>4</sup> » et leur suicide. La comparaison de Sexton et Plath à des princesses victimes d'un enchantement (« perfect, ladylike, frozen Sleeping Beauties for eternity<sup>5</sup> ») résonne de manière particulièrement ironique dans la mesure où l'œuvre de ces deux poètes se lit comme un anti-conte et s'inscrit précisément dans une poétique du désenchantement.

### **Psychanalyse de l'anti-conte de fées**

Dans *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, paru en 2011, Catriona McAra explique que le terme « anti-tale » (« anti-conte ») a été pris par certain·e·s auteurs et autrices de cet ouvrage collectif au sens de « versions plus sombres des contes traditionnels<sup>6</sup> », par d'autres au sens de « méthode de déconstruction<sup>7</sup> ». Les deux acceptions s'appliquent à la réécriture de contes. Obscurcir le conte permet, paradoxalement, de le rendre plus transparent. C'est par exemple l'entreprise d'Angela Carter dans *The Bloody Chamber* (1979), qui dévoile le « contenu latent<sup>8</sup> » des contes sur lesquels elle fonde ses réécritures, de Barbe-Bleue au Petit Chaperon Rouge, contenu qu'elle décrit comme « violemment sexuel<sup>9</sup> ». « Ce qui est propre à nos sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre,

---

<sup>4</sup> Je prends soin d'employer les guillemets afin de me distancer de cette opinion/diagnostique.

<sup>5</sup> Cf. note de bas de page 2.

<sup>6</sup> « darker versions of traditional tales » (Je traduis.) In Catriona McAra, David Calvin, *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 5.

<sup>7</sup> « method of deconstruction » (Je traduis.) *Ibid.*

<sup>8</sup> « But as Carter said, 'I was taking...the latent content of those traditional stories and using that; and the latent content is violently sexual.' », Helen Simpson, introduction d'Angela Carter, *The Blood Chamber and Other Stories*, London: Vintage books, 2006 (première parution : 1979), p. ix.

<sup>9</sup> « violently sexual » (Je traduis.) *Ibid.*

c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*<sup>10</sup> », remarque Foucault dans *Histoire de la sexualité, tome 1*, paru en 1976. En dévoilant le tabou sexuel, les réécritures de contes et de mythes dans les années 60-70 tendent plutôt vers un renversement de ce que Foucault observe. Le recueil de Sexton *Transformations*, paru en 1970 et constitué principalement de réécritures poétiques de contes des Frères Grimm, fut l'un des précurseurs de cette nouvelle tradition. D'ailleurs, les poèmes de *Transformations* furent d'abord rejetés par la maison d'édition de Sexton, Houghton Mifflin, qui ne goûtait guère ces « grivoiseries sombres » (« dark ribaldry<sup>11</sup> »). Il est vrai que la noirceur des versions de Sexton provient autant de leur nature cruelle que de leur nature sexuelle. Sexton n'emploie cependant pas un langage vulgaire dans ses poèmes, se contentant la plupart du temps de métaphores et de périphrases pour décrire l'acte sexuel ou les parties sexualisées du corps. Elle aborde toutefois des sujets sexuels tabous, qui par essence restent d'ordinaire dans l'ombre, tel que le double tabou de l'homosexualité féminine et de l'inceste dans « Rapunzel ».

Dans les années 70 paraît également *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*<sup>12</sup> (1976) de Bruno Bettelheim, ouvrage dans lequel le psychanalyste insiste sur l'intérêt crucial du conte pour la construction de la psyché de l'enfant (et donc de l'adulte). Si l'on considère que les auteurs et autrices de réécritures de contes se sont construit·e·s avec ces mêmes histoires, alors une entreprise de déconstruction est indispensable : avant de pouvoir réécrire, il faut pouvoir *désécrire*. Mais déconstruire, c'est aussi expliquer, et c'est précisément ce que Bettelheim perçoit comme une entreprise de *destruction* de l'enchantement chez l'enfant<sup>13</sup>, que l'on peut tout à fait étendre à l'adulte. De

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, Collection « Tel », 1994 (première parution : 1976), p. 49. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>11</sup> Je reprends la formule de sa fille et exécutrice testamentaire Linda Gray Sexton dans *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters* : « In August, she sent "The White Snake," "Godfather Death," "The Little Peasant," "Hansel and Gretel," "Iron Hans," and "Rapunzel" to Paul Brooks. Houghton Mifflin did not take well to the dark ribaldry of her book, and told her so in uncertain terms. Undaunted by subtle pressure from Houghton Mifflin not to publish her book, Anne hinted that she might take her work elsewhere. Ultimately, *Transformations* was to sell more hard-bound copies than any other Sexton book. », *Anne Sexton, A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Ames, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977, p. 359.

<sup>12</sup> J'utilise la traduction française de cet ouvrage, dont le titre fut traduit *Psychanalyse des contes de fées*.

<sup>13</sup> « Le fait d'expliquer à l'enfant les raisons pour lesquelles un conte l'intéresse au plus haut point détruit, en outre, le pouvoir d'enchantement de l'histoire qui vient en très grande partie de ce que l'enfant ne connaît pas exactement le pourquoi de son plaisir. La perte de ce pouvoir d'enchantement s'accompagne d'un affaiblissement de la faculté qu'a l'histoire d'aider l'enfant à lutter tout seul et à régler par ses propres moyens le problème qui a trouvé un écho dans le conte. (...) Les thèmes de contes de fées ne sont pas des symptômes névrotiques, quelque chose qu'il faut comprendre rationnellement pour mieux s'en débarrasser. Ces thèmes sont ressentis comme merveilleux par l'enfant parce qu'il se sent compris et apprécié au plus profond de ses sentiments, de ses espoirs et de ses angoisses, sans que tout cela soit mis de force et analysé sous la dure lumière d'une rationalité qui est encore hors de sa portée. Les contes de fées enrichissent la vie de l'enfant et lui

manière ironique, le regain d'intérêt pour les contes de fées dans les années 70 fut porté à la fois par un mouvement « pro-contes » et par un mouvement « anti-contes », le premier cherchant à conserver le caractère opaque de l'enchantement, le second cherchant non pas à réfuter l'importance des contes mais au contraire à leur donner un écho et une actualité plus proches du monde contemporain par la réécriture, de la même façon que les mythes grecs furent autrefois réécrits. Le désenchantement est l'un des éléments de l'anti-conte de fées. Parmi les éléments de comparaison entre l'anti-conte de fées et le conte de fées répertoriés dans l'ouvrage *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, les poèmes de Sexton et de Plath contiennent les éléments suivants : pessimisme (*versus* optimisme), rétrospectif, subversif (*versus* téléologique, préventif), dissonance (*versus* initiation), thèmes destinés aux adultes, cynisme (*versus* infantilisation, texte expurgé), miroir que l'on brise (*versus* miroir culturel), zones grises voire amoralité (*versus* morale manichéenne), intertexte, métafiction (*versus* récit indépendant), féministe (*versus* patriarcal), démythifie (*versus* mythifie), désenchantement (*versus* enchantement)<sup>14</sup>.

### Réécritures et ekphraseis

Le recueil d'Anne Sexton *Transformations* s'inscrit certes dans une nouvelle tradition de réécriture de contes plus proche de la réalité et de la société contemporaines, mais il perpétue une tradition poétique de réécriture de mythes, dont l'un des exemples les plus célèbres est le poème épique d'Ovide, *Les Métamorphoses*. Ce qui différencie principalement le conte du mythe, selon Bettelheim, c'est que d'une part la sphère du conte est plus proche du lecteur ou de la lectrice que celle du mythe (la forêt du Petit Chaperon Rouge ou d'Hansel et Gretel est un référent davantage identifiable que l'Olympe), d'autre part, la conclusion du conte est le plus souvent heureuse et optimiste (*And they lived happily ever after*) quand celle du mythe est tragique et pessimiste<sup>15</sup>. Malgré ces quelques différences, le mythe et le conte reposent néanmoins sur des schémas narratifs similaires. De nombreux contes prennent ainsi leur source dans les mythes grecs, c'est le cas de Cendrillon et de La Belle au bois dormant par exemple, qui empruntent de nombreux éléments au mythe de Psyché, des deux (demi-)

---

donnent une qualité d'enchantement uniquement parce qu'il ne sait pas très bien comment ces contes ont pu exercer sur lui leur charme. », Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales)*, Paris : Robert Laffont, 1999 (première parution : 1976), p. 34. Remarquons que Bettelheim fait ici un lien direct entre la transparence (« la dure lumière ») et le désenchantement : le merveilleux des contes ne peut ravir l'enfant que s'ils conservent leur caractère mystérieux, et donc un certain degré d'opacité.

<sup>14</sup> Cf. Tableau comparatif complet in Catriona McAra, David Calvin, *op. cit.*, p. 3. (Je traduis.)

<sup>15</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *op. cit.*, pp. 59-60.

sœurs malveillantes au sommeil léthargique. L'œuvre des poètes Anne Sexton et Sylvia Plath, dont les premiers recueils furent publiés en 1960, s'inspire en partie de contes et de mythologie, des mythes grecs aux mythes bibliques.

Outre le parallèle sémantique entre *Transformations* et *Les Métamorphoses*, Sexton et Plath empruntent au poète latin le mythe de Daphné, auquel toutes deux consacrent une réécriture. « Where I Live in this Honorable House of a Laurel Tree » (1960) de Sexton et « Virgin in a Tree » (1957) de Plath font partie de leurs premiers poèmes et donnent le la de leur style de (ré)écriture ainsi qu'un aperçu de leurs préoccupations. Si les poèmes de Plath antérieurs à 1956<sup>16</sup> s'intéressent à la réécriture de manière plus ou moins transparente<sup>17</sup>, Plath utilise le plus souvent par la suite l'ekphrasis. « Conversations among the Ruin » reprend le mythe de Psyché de manière assez cryptique à travers l'ekphrasis du tableau éponyme de Giorgio De Chirico tandis que « Virgin in a Tree » reprend la gravure de Paul Klee nommée « Virgin in the Tree » (« Jungfrau im Baum<sup>18</sup> »). Insérer un autre médium entre le mythe et sa réécriture poétique permet de démultiplier les voix en ajoutant des échos. Toutefois, cet écran donne également un aspect moins immédiat au poème. Celui-ci apparaît d'ailleurs à travers un double écran, celui du tableau et celui du masque ironique adopté par la poète, qui inscrit « Virgin in a Tree » dans la parodie dès le deuxième vers<sup>19</sup>. Derrière cette parodie du mythe de Daphné se cache une préoccupation constante dans l'œuvre de Plath, qu'il s'agisse de ses poèmes ou de son unique roman *The Bell Jar* : l'obsession de la virginité héritée du puritanisme, donnant lieu à la double figure féminine dichotomique de la Madone et la putain<sup>20</sup>. Sexton utilise également la parodie et l'ironie dans ses réécritures, notamment dans

---

<sup>16</sup> Ces poèmes font partie d'une sélection nommée *Juvenilia* dans *Sylvia Plath: Collected Poems* (1981).

<sup>17</sup> Certains poèmes comme « Cinderella » se relient facilement à Cendrillon, d'autres comme « Vanity Fair », reprenant le conte de Blanche-Neige, sont moins transparents.

<sup>18</sup> Paul Klee, *Virgin in the Tree*, gravure 23,7 x 29,7 cm, New York, MoMA.

<sup>19</sup> « How this tart fable instructs/And mocks! Here's the parody of that moral mousetrap » (« Virgin in a Tree », *CP*, p. 81).

<sup>20</sup> L'imagerie des mythes bibliques est souvent invoquée par Plath et Sexton, de la Vierge Marie à Marie Madeleine en passant par Ève, pour évoquer cette figure manichéenne héritée du patriarcat qui réduit la femme à une sainte vierge ou à une prostituée pécheresse. Dans *Une rose épineuse : La défloration au XIXe siècle*, Pauline Mortas fait un lien entre cette figure écartelée et la virginité : « ... le terme de défloration fait à la fois référence, de manière imagée, à la déchirure de l'hymen lors du premier coït, mais également aux implications morales et symboliques de cet événement : il renvoie au topos de la femme comparée à une fleur et tend à donner une image positive de la virginité par cette analogie. De ce fait, la femme déflorée est celle qui a perdu quelque chose : elle est irrémédiablement fanée. Cette métaphore végétale permet également de décrire la vocation de cette femme-fleur et son rôle social au XIX<sup>e</sup> siècle : de même que la fleur fane pour laisser place au fruit, la défloration de la femme ne peut avoir pour but que l'enfantement. Dominique Grisoni montre bien que la défloration a un rôle décisif dans le devenir féminin, et qu'elle est déterminante pour son image sociale, puisque, sauf exception, elle « confirme les processus de la vierge : dans le mariage, elle suture définitivement le sexe, et hors mariage, elle le prostitute ». Cette affirmation basée sur l'analyse des *Liaisons dangereuses* parues à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, donne un cadre général pour penser la défloration au XIX<sup>e</sup> siècle, du moins dans les sphères bourgeoises et aristocratiques : véritable aiguillage dans la vie de la jeune fille, elle fait advenir la femme en elle

les poèmes de *Transformations*. Si chez Plath la parodie se détecte notamment par son ton acerbe, chez Sexton elle se situe davantage dans la répétition et ses variations, qui redonne à la parodie sa signification musicale puisqu'elle désignait dans les dictionnaires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles un « texte composé pour être chanté sur une musique connue<sup>21</sup>. » C'est sous la forme d'un chant que Sexton écrit la suite désenchantée du mythe de Daphné en situant « Where I Live in this Honorable House of the Laurel Tree » à l'endroit où Ovide l'avait laissé, c'est-à-dire après la métamorphose de Daphné en arbre et la victoire d'Apollon sur la nymphe à travers la symbolique de la couronne de laurier. La démarche de Sexton dans *Transformations* sera similaire à celle entrevue dans sa réécriture du mythe de Daphné, la poète cherchant à dévoiler le caractère opaque et irréaliste du dénouement des contes contenu dans le célèbre *And they lived happily ever after* – l'un des exemples les plus flagrants se trouvant peut-être dans la dernière strophe de « Cinderella<sup>22</sup> » – participant par là même à leur désenchantement.

### Poésie « confessionnelle » et poétique du désenchantement

La poétique du désenchantement chez Sexton et Plath ne se résume pas à leurs réécritures parodiques de contes et de mythes. La poésie « confessionnelle » est elle-même une poétique du désenchantement : en exposant le mythe des années 50 et 60 aux réalités sociales, comme l'a fait Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* (1963), Plath et Sexton écrivent leur propre « anti-contes ». *The Feminine Mystique* se fonde sur une étude menée en 1957 à Smith College, université où Plath étudia puis enseigna, par la journaliste et écrivaine américaine Betty Friedan. Cet ouvrage permet de déconstruire le mythe féminin des années 50 et 60 aux États-Unis, soit dans un entre-deux post-Seconde Guerre mondiale et pré-deuxième vague féministe, incarné par la *suburban housewife* :

The suburban housewife—she was the dream image of the young American women and the envy, it was said, of women all over the world. The American housewife—freed by science and labour-saving appliances from the drudgery, the dangers of childbirth, and the illnesses of her grandmother. She was healthy, beautiful, educated, concerned only about her husband, her children, her home. She had found true feminine fulfilment. As a housewife and mother, she was respected as a full and equal partner to man in his world. She was free

---

et décide de son destin : madone ou putain, « épouse chaste » ou « prostituée lubrique. », Pauline Mortas, *Une rose épineuse : La défloration au XIXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 20-21.

<sup>21</sup> Cf. CNRTL. En ligne. Consulté le 14 octobre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/parodie>>.

<sup>22</sup> « Cinderella and the prince/lived, they say, happily ever after,/like two dolls in a museum case/never bothered by diapers or dust,/never arguing over the timing of an egg,/never telling the same story twice... » (« Cinderella », *Transformations*).

to choose automobiles, clothes, appliances, supermarkets; she had everything that women ever dreamed of. In the fifteen years after the Second World War, this mystique of feminine fulfilment became the cherished and self-perpetuating core of contemporary culture<sup>23</sup>.

Le désenchantement désigne la fin d'une illusion, la poétique du désenchantement une manière de l'exprimer. L'écartèlement entre leur désir de répondre aux attentes de la société en tant que mères au foyer et leur art se lit dans l'œuvre de Plath et dans celle de Sexton, qui dénoncent la *feminine mystique* en prenant la forme d'un contre-chant féministe dont il conviendra d'étudier la musicalité. J'emploie l'expression contre-chant féministe pour deux raisons. La première est que le terme « enchantement » prend sa source dans le chant<sup>24</sup>, et qu'il serait impossible d'étudier le désenchantement dans la poésie de Sexton et de Plath sans évoquer l'omniprésence du chant et de la musique dans leurs œuvres, de la forme (contines, refrains, répétitions, anaphores, variations, dissonance) aux références intertextuelles (chansons populaires, classiques du répertoire américain). L'unique pièce de théâtre de Sexton, *Mercy Street*, produite en 1969, est ainsi traversée par le chant, du chœur de l'église à la chanson « Hey Daddy », tandis que le poème de Plath « The Disquieting Muses » (1957), autre ekphrasis de Giorgio De Chirico, paraphrase la chanson « Glow Worm ». L'intertexte avec ces deux classiques repris respectivement dans les années 60 et 50 par Julie London et The Mills Brothers cache une dénonciation du patriarcat, ce qui m'amène à ma deuxième raison d'invoquer un contre-chant féministe. Le contre-chant désigne une « mélodie secondaire qui accompagne en contrepoint le chant principal<sup>25</sup> » et, par analogie, l'expression en contre-chant signifie « simultanément, avec une idée d'opposition et de complémentarité<sup>26</sup>. » Or, le discours hégémonique patriarcal et l'omniprésence des hommes sur la scène littéraire font de leur parole un chant principal, contre lequel la voix des poètes femmes s'élève comme une mélodie secondaire, à la fois opposée et complémentaire.

---

<sup>23</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, London: Penguin Classics, 2010 (première parution : 1963), pp. 7-8. Voir également l'ouvrage de Kathleen Spivack, *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, Boston: Northeastern University Press, 2012, pp. 71-78, pp. 161-174.

<sup>24</sup> Cf. Étymologie de « chant », *cantos*. Gaffiot donne l'exemple des herbes enchantées (*cantantae herbae*) issu des *Métamorphoses*, livre VII. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=obsce>>. Le mot *cantos*, dans le contexte de la poésie américaine du XX<sup>e</sup> siècle, nous renvoie à l'une des œuvres les plus importantes du mouvement Moderniste, *The Cantos* d'Ezra Pound. La démarche littéraire des poètes « confessionnel·le·s » est souvent considérée comme allant à l'encontre de celle des Modernistes.

<sup>25</sup> Cf. CNRTL. En ligne. Consulté le 20 mai 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/contre-chant>>.

<sup>26</sup> *Ibid.*



Le mouvement dominant la scène poétique bostonienne à la fin des années 50 est la poésie « confessionnelle ». Je me suis intéressée dans un premier temps à la signification du terme « confessionnel » en me demandant pourquoi on l'appliquait à la poésie, à une époque particulière et à un groupe de poètes spécifique. Était-ce une façon d'opposer une écriture dite personnelle à la poésie moderniste de T.S. Eliot qui préconisait de s'éloigner le plus possible du *je* et du personnel ? Contrairement au groupe des Imagistes, qui se baptisèrent ainsi, le terme « confessionnel » fut attribué par les critiques, notamment par M.L. Rosenthal qui utilisa l'expression « Poetry as Confession » dans sa critique du recueil *Life Studies* publié par Lowell aux États-Unis en 1959. En 1985, Stanley Kunitz écrit dans un essai que *Life Studies* est « peut-être le recueil poétique moderne le plus influent depuis *The Waste Land*<sup>27</sup> ». Devait-on voir l'évolution de « la poésie d'Eliot » à « la poésie de Lowell » comme un miroir tendu vers la société qui progressivement privilégiait la transparence à l'opacité, la vérité à la fiction ? La poésie confessionnelle faisait-elle finalement essentiellement référence à une « école », celle de Robert Lowell, lequel dispensait des cours de poésie auxquels ont assisté les poètes les plus souvent cités comme poètes « confessionnel-le-s », W.D. Snodgrass, Anne Sexton, Sylvia Plath ?

L'attribution aux genres littéraires d'une paternité au sens premier du terme – en français, *paternity* et *authorship*<sup>28</sup> se traduisent tous deux par paternité – est en grande partie le résultat d'un entre-soi masculin, qui tend progressivement à inclure des autrices. Peut-être était-ce également une façon de compenser le fait de ne pas pouvoir enfanter, renvoyant la maternité au corps biologique et, par là même, la femme à la nature, tandis que l'homme, par la paternité de l'œuvre, était renvoyé à la culture<sup>29</sup>. Malgré le caractère patriarcal de la scène littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, les Imagistes et les poètes « confessionnel-le-s » incluent dans leur groupe des poètes femmes, de H.D. à Sylvia Plath et Anne Sexton<sup>30</sup>. Les premiers recueils de Sexton et de Plath, *To Bedlam and Part Way Back* et *The Colossus and Other Poems*, publiés en 1960, en partie écrits sous l'influence et le regard de Robert Lowell, n'ont pas le même

---

<sup>27</sup> « perhaps the most influential book of modern verse since *The Waste Land*. », Stanley Kunitz, « Robert Lowell: The Sense of a Life », *Next-to-Last Things: New Poems and Essays*, Boston: Atlantic Monthly Press, 1985, pp. 39-49. (Je traduis.)

<sup>28</sup> Afin de rétablir une sorte de neutralité langagière et sémantique, et pour éviter les confusions, j'utiliserai au cours de cette thèse le mot « autorité » plutôt que « paternité » pour renvoyer à la notion d'*authorship*.

<sup>29</sup> Sur le sujet de l'homme-culture et de la femme-nature, voir Nicole-Claude Mathieu, *L'anatomie politique*, Donnamarie-Dontilly : Éditions iXe, 2013 (première parution : 1991), chapitre 2. Voir également Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999.

<sup>30</sup> Je ne cite évidemment pas toutes les poètes « confessionnelles » ou assimilées. Adrienne Rich n'est pas vraiment considérée comme une poète « confessionnelle » mais plutôt comme une poète féministe et « autobiographique ». Elizabeth Bishop a parfois été assimilée, à tort, aux poètes « confessionnel-le-s », ce qui est en grande partie dû à ses liens avec Robert Lowell.

engagement que leurs recueils ultérieurs. Anne Sexton essaya progressivement de se détacher de l'influence paternaliste et parfois envahissante de Lowell, comme en témoignent plusieurs de ses lettres. Dans l'un de ses rares entretiens, Plath déclare en 1962 que Robert Lowell et Anne Sexton l'ont inspirée par leur façon de traiter de sujets jusqu'alors tabous :

Perhaps this is an American thing: I've been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell's *Life Studies*, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience which I feel has been partly taboo. Robert Lowell's poems about his experience in a mental hospital, for example, interested me very much. These peculiar, private and taboo subjects, I feel, have been explored in recent American poetry. I think particularly the poetess Anne Sexton, who writes about her experiences as a mother, as a mother who has had a nervous breakdown, is an extremely emotional and feeling young woman and her poems are wonderfully craftsman-like poems and yet they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new, quite exciting<sup>31</sup>.

Cet entretien coïncide avec l'écriture de son deuxième recueil, *Ariel*, publié à titre posthume en 1965, qui sera considéré comme le plus « confessionnel » de ses recueils. Ce que décrit Plath comme des sujets tabous dans ce passage relève essentiellement de sujets personnels, comme la dépression ou la maternité, qui demeurent du reste tabous encore aujourd'hui. La poésie « confessionnelle » a le mérite de poser la question « Peut-on écrire sur tout ? », corrélée à la question sous-jacente de la pudeur. Plath traite par exemple de la dépression dans son roman *The Bell Jar*, écrit en concomitance avec *Ariel*, ou encore de la maternité dans le poème « Three Women ». Cependant, le mode « confessionnel » va permettre de libérer la parole sur des sujets encore plus tabous – je pense notamment à l'inceste, seul interdit fondamental selon Freud<sup>32</sup>. C'est essentiellement les poètes femmes qui vont s'en emparer, ce qui coïncide avec une libéralisation de la parole des femmes dans la société. Dans *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy* (2003), Gale Swiontkowski affirme que l'intérêt de nombreuses poètes femmes pour le thème de l'inceste provient du contexte social : « father-daughter incest is more than a poetic motif—it is an archetype currently being confronted on a social stage<sup>33</sup>. » Cet archétype père-fille repose sur le modèle de la société patriarcale, qui commence à être déconstruit au début des années 70, notamment par la psychanalyste féministe Phyllis Chesler, autrice de *Women and Madness* (1972) : « While

---

<sup>31</sup> Peter Orr (éd.), *The Poet Speaks – Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish*, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert, London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

<sup>32</sup> Cf. Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (1912).

<sup>33</sup> Gale Swiontkowski, *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*, Plainsboro: Susquehanna University Press, 2003, p. 15.

most women do not commit incest with their biological fathers, patriarchal marriage, prostitution and mass ‘romantic’ love are psychologically predicated on sexual union between daughter and father figures<sup>34</sup> ». Ainsi, l’inceste, cet interdit ancestral, serait en réalité rejoué dans les relations sociales dominées par les hommes.

## **Patriarcat et poétriarc**

Dans patriarcat, on entend évidemment son étymologie latine *pater*, le père. Le sujet du père est peut-être l’un des plus traités dans la théorie critique autour de Plath et de Sexton<sup>35</sup>. La critique est particulièrement encline à associer les deux poètes au complexe d’Électre, l’équivalent savant de ce que le public et les médias *mainstream* américains nomment, avec un brin de condescendance, *daddy issues*<sup>36</sup>. Si le développement de la psychanalyse participe de la résurgence du trauma incestueux, on ne peut nier l’importance de l’intégration de ces sujets dans l’écriture. Cependant, l’inceste n’est pas uniquement imaginaire ou symbolique. Sexton et Plath dévoilent une société sclérosée par le patriarcat, qui peine à poser des mots sur le tabou incestueux et le passage à l’acte incestueux. Le trauma apparaît alors comme une béance dans un langage autour duquel les deux poètes tournent, de périphrases en métaphores, prises entre l’injonction à la pudeur et la tentation de l’obscène. Le sujet du corps se retrouve au cœur de ce dilemme. La scène littéraire bostonienne dominée par Robert Lowell a conservé le puritanisme victorien qui a fait du corps, et notamment la nudité, un tabou. Lowell avait une grande influence sur le milieu littéraire de l’époque,

---

<sup>34</sup> Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005 (première parution : 1972), p. 81.

<sup>35</sup> Outre l’ouvrage de Gale Swiontkowski, la thèse de doctorat de Areen Ghazi Khalifeh intitulée *Transforming the Law of One: Anne Sexton and Sylvia Plath from a Kristevan Perspective* (2010) s’intéresse de près au lien de Plath et Sexton avec le père, observant que l’œuvre de Sexton « commence et finit avec le père » : « Sexton’s work follows this pattern since it begins and ends with a father. It literally starts by addressing her male doctor, Dr. Martin Orne, and ends by addressing God. », Areen Ghazi Khalifeh, *Transforming the Law of One: Anne Sexton and Sylvia Plath from a Kristevan Perspective*, Brunel University School of Arts PhD Theses, 2010, p. 41. En ligne. <<http://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/5236>>. Cette remarque fait référence à *To Bedlam and Part Way Back* (1960) et *The Awful Rowing Toward God* (1975). Nous verrons néanmoins que la figure divine chez Sexton est plus ambiguë qu’une simple figure paternelle et masculine.

<sup>36</sup> Cf. Phyllis Chesler : « Electra is one of our earliest, patriarchal heroines. She is a daughter who does not identify with her mother; she hates her mother. Electra is a quintessential “Daddy’s Girl.” Like mother, like daughter. In different ways, both women prefer men, not women. This is precisely what they most hold against each other. », Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005 (première parution : 1972), p. 53. « Daddy » est l’un des poèmes de Plath les plus connus et les plus commentés ; c’est également, avec *The Bell Jar*, l’œuvre qui l’a fait entrer dans la culture *mainstream* américaine. Un épisode de la très populaire série *The Fresh Prince of Bel Air* (Saison 1, épisode 7, « Def Poet’s Society », 1990) montre un personnage féminin lire le poème « Daddy » dans un club de lecture constitué de femmes à l’exception du personnage principal joué par Will Smith, présent uniquement pour la séduire. Cf. analyse de l’aspect parodique de cette scène par Janet Badia, *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011, pp. 70-71.

déterminant souvent la réception des poètes en les classant dans deux catégories, majeur·e et mineur·e, réservant le plus souvent cette dernière catégorie aux poètes femmes, d'autant plus lorsqu'elles défiaient les règles de bienséance en parlant de leur sexe ou en se montrant critiques envers toute forme de patriarcat :

While Lowell supported the work of Sexton and Plath, he could be very hard on a poet who violated his canons of good taste. Denise Levertov was a poet he admired, but she fell from grace. Cal and I were walking toward the inevitable late-afternoon cup of tea at a café, and puzzled, he took my elbow. "You know," he said, in a strained, careful, musing way, "Denise used to be a very good poet. One of the best women writing in America today. But I just heard her read in New York. And she read her poems—some good ones—and then," here Cal paused, lowering his voice, with half-concealed mischief in his eyes, "she read a poem about her *cunt!* How she didn't like it, and oh, how horrible it was, she described it in detail..." His voice trailed off, only to resume in a musing way, "and then," long, wondering pause, "she decided she liked that cunt poem so much she read it to us a second time." Cal was shocked, and Denise, alas, was relegated to the ranks below minor. Denise, with her usual courage, wrote on, whatever Cal or anybody else might think. Lowell reserved his greatest ambivalence for Anne Sexton. While he was helpful to her in her work, continuing even after his meeting with her at Boston university, a slight distance grew between them as Anne's illness continued to surface. Cal did not approve of the turn Anne's poetry had taken, a loose, unstructured expression. Perhaps her poetry was too close, or threatened his control. It was hard to tell. Also, the relationship had always been an uneasy one of teacher and student; Anne wanted to lean heavily on Cal for more support for the breakdown part of her life than he could give. Cal grew uncomfortable with Anne's personal expressiveness, particularly her anger. When Anne's play appeared at the American Place Theatre, a play that dealt mostly with an unstable female central character, Anne, in an interview with the press, made uncharitable remarks about her husband. This alienated Cal. Anne, as a person and poet, did not have enough restraint to put Cal at ease<sup>37</sup>.

Le discours hégémonique patriarcal est un discours qui rejette l'Autre, mais c'est également un discours qui ne supporte pas de se sentir rejeté par l'Autre. En sus du fait que les femmes se réappropriaient leur corps et leur sexualité tout en prenant l'autorité sur le discours, l'apparition du corps féminin et de la sexualité féminine dans les poèmes, parfois sans métaphores et de façon crue, notamment chez Sexton (« Menstruation at Forty », « In Celebration of My Uterus », « The Ballad of the Lonely Masturbator »), a provoqué la colère non seulement de Lowell mais également de nombreux·ses critiques. Ainsi, les poèmes

---

<sup>37</sup> Kathleen Spivack, *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, Boston: Northeastern University Press, 2012, p. 144.

devinrent pour nombre de poètes femmes l'espace public où elles pouvaient enfin dévoiler le privé et l'intime, mais c'était également un espace où planait la menace de l'(auto)censure<sup>38</sup>.

Dans *l'Ennemi principal : Tome 1, Économie politique du patriarcat* (1998), Christine Delphy définit le terme « patriarcat » comme un système sociopolitique qui organise l'oppression des femmes. Le patriarcat a plusieurs formes et n'est pas universel, comme le rappelle Judith Butler<sup>39</sup>. Néanmoins, ce n'est pas parce que chaque culture a sa propre forme de domination patriarcale qu'on ne peut pas trouver des dénominateurs communs, ce que fait par exemple Plath dans le poème « Purdah » (1962), où elle prend pour motif une pratique traditionnelle orientale afin de décrire de façon plus large la servitude des femmes. Autre précision importante, Delphy définit le patriarcat dans une période et non comme une entité ahistorique : « Une institution présente ne peut être expliquée par le simple fait qu'elle a existé dans le passé, même si ce passé est récent<sup>40</sup>. » C'est pourquoi je précise que lorsque j'emploierai le terme « patriarcat » dans cette thèse, je ferai principalement référence à la société américaine des années 50 à 70, soit la période que couvrent les œuvres de Plath et de Sexton<sup>41</sup>.

« Les femmes qui accèdent à l'écriture sont souvent obligées de faire face au discours hégémonique patriarcal<sup>42</sup> », affirme Rangira Béatrice Gallimore. Si l'universitaire fait spécifiquement référence aux autrices africaines dans son article, sa remarque peut en réalité s'appliquer à toutes les cultures et à toutes les sociétés, y compris aux autrices américaines. C'est d'ailleurs ce que la poète américaine Gertrude Stein a nommé « patriarchal poetry » (« poésie patriarcale ») dans son long poème-essai « Patriarchal Poetry » (1927). Gertrude Stein y duplique à l'envi l'expression « patriarchal poetry », faisant écho au célèbre vers issu de son poème « Sacred Emily » écrit en 1913, « Rose is a rose is a rose is a rose ». Ce que Karen Jackson Ford nomme poétique de l'excès dans *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade* (1997) est selon elle un moyen pour Stein de se démarquer de la

---

<sup>38</sup> La poète Adrienne Rich, contemporaine de Plath et de Sexton, évoque ainsi le risque d'autocensure dans l'écriture provoqué par l'omniprésence du tabou dans le « tissu social » : « Rich also has spoken of the threat of publication, not only to the social structures but to the writer herself : "For a very long time, poems were a way of talking about what I couldn't talk about any other way. And why is it that you're not able to talk about certain things? It's because they are the points of danger, you feel that in the social fabric, you feel there are people who don't want you to raise this question, or—if you're a child—to ask this question. That is the threatening place, and of course it becomes a place of great fascination too." » *In* Gale Swiontkowski, *op. cit.*, p. 15.

<sup>39</sup> Cf. Judith Butler, *Gender Trouble*, pp. 5-6.

<sup>40</sup> Christine Delphy, *L'ennemi principal : Tome 1, Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013 (première parution : 1998), p. 18.

<sup>41</sup> Cette thèse s'intéressant à l'œuvre des deux poètes, elle couvre la période des années 50 à 70, bien que la mort de Plath en 1963 exclut de fait son œuvre du contexte des années 70.

<sup>42</sup> Rangira Béatrice Gallimore « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique. », *Études françaises* 372, 2001, p. 79.

tradition poétique de ses contemporain·e·s<sup>43</sup> tout en se plaçant plus généralement dans une position de résistance contre la poésie patriarcale :

The rose line exemplifies Stein's resistance to "patriarchal poetry"; it places the traditional symbol of objectified femininity at the center of that resistance and enacts a poetics of excess that distinguishes her entire literary enterprise. The principles epitomized in the rose line reveal the workings of "Patriarchal Poetry," one of Stein's most difficult poems. The poem is a treatise on male-dominated Western literature and her problematic relationship to it; it is an exposé of literary history and a critique of literary convention; and it advances her own revisionary poetics. [...] Indeed, the argument of "Patriarchal Poetry" is that a poetics of excess is the only remedy for an ailing literary tradition: it revitalizes a moribund literature, creates space in an overcrowded literary history, and restores the vitalizing but repressed feminine to language and literature. Further, Stein analyzes the failures, parodies the conventions, and dismantles the forms of the dominant literary culture in order to prepare the way for new literatures<sup>44</sup>.

Ford définit la poésie patriarcale à partir de son interprétation du poème de Stein, et donc du style répétitif adopté par la poète. Sa théorie de la poétique de l'excès comme outil de résistance à la poésie patriarcale repose sur le fait que la répétition du signifiant ne produit pas seulement du nouveau sens, elle produit également un nouveau discours qui s'oppose au discours hégémonique patriarcal. L'un des paradoxes est que pour se déconnecter de la poésie patriarcale, il va falloir se connecter à elle, à ses origines et à son histoire. Comme le martèle Stein dans son poème, l'origine et l'histoire de la poésie sont patriarcales : « Their origin and their history patriarchal poetry their origin and their history patriarchal poetry their origin and their history. Patriarchal poetry. Their origin and their history. » (576), avec ce « their » qui appartient grammaticalement au genre féminin et au genre masculin et qui pourtant ne représente ici que ce dernier. Mais elle affirme également plus loin que la poésie patriarcale est un choix (« Patriarchal poetry a choice. », 604), ce qui signifie que les poètes, hommes ou femmes, peuvent choisir de s'en éloigner pour enfin raconter « *their story* », un « their » collectif cette fois, en se rappelant que *history* est également *herstory*.

Cette thèse s'appliquera à analyser l'œuvre de Plath et de Sexton en tant que discours résistant à la poésie patriarcale, et plus précisément, puisqu'il est important de contextualiser, au « poétriarcats » (ou *poetriarchy*). Qu'est-ce que le « poétriarcats » ? Je n'entends pas par « poétriarcats » que la poésie *per se* est un support du système patriarcal, mais plutôt que le

---

<sup>43</sup> « While Pound, Eliot, and Williams wanted to "break the pentameter", Stein was much more radically "breaking the noun" », Karen Jackson Ford, *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*, University Press of Mississippi, 1997, pp. 116-117.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

patriarcat est un système tentaculaire qui englobe tous les domaines, y compris la poésie. Le poétriarcat ne désigne pas un sous-genre littéraire ou un style poétique mais fait référence à une période et à une scène littéraire spécifiques. Il ne s'agit pas d'un néologisme de circonstance, mais d'un subterfuge linguistique qui permet de relier la littérature à la société, les études littéraires à la sociologie, ce qui me paraît indispensable lorsqu'on étudie l'œuvre de Plath et de Sexton. Surtout, de la même façon qu'il n'existe pas qu'une seule forme de patriarcat, il n'y a pas qu'une seule forme de poésie patriarcale. Ce terme me permet de faire référence spécifiquement au discours hégémonique patriarcal dominant de manière institutionnalisée et normalisée non seulement le milieu littéraire et les écrivaines mais l'œuvre littéraire en elle-même dans les années 50 à 70 aux États-Unis. Le poétriarcat désigne non seulement la façon dont le discours hégémonique patriarcale a dominé la littérature et plus spécifiquement la poésie, mais également les contraintes imposées aux poètes femmes non seulement par les critiques mais aussi par les autres écrivain·e·s, Robert Lowell en tête. Ces contraintes se concentraient principalement sur les injonctions et pratiques suivantes :

- Éviter certains sujets, en particulier ne pas écrire sur des sujets dits obscènes, comme le corps<sup>45</sup>.
- Ne pas s'opposer à l'ordre patriarcal : ne pas critiquer les figures paternelles (le père, le mari, etc.).
- Classer (presque) systématiquement les femmes dans la catégorie des « poètes mineur·e·s » (« minor poets ») par opposition aux « poètes majeur·e·s » (« major poets »).
- Mépriser et moquer les poètes qui montraient des velléités féministes.
- Paterniser les poètes femmes et les juger selon des critères de beauté<sup>46</sup>, ou encore les juger « pas assez féminines<sup>47</sup>. »

---

<sup>45</sup> On retiendra, pour exemple, ces critiques dirigées contre Anne Sexton : « Most, though not all, of her critics were male. One wrote that 'Menstruation at Forty' was 'the straw that broke this camel's back.' Another, writing in the *New York Times Book Review*, declared, 'It would be hard to find a writer who dwells more insistently on the pathetic and disgusting aspects of bodily experience.' » In Maxine Kumin, *The Roots of Things: Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 2010, p. 151.

<sup>46</sup> « Women were supposed to be "attractive" and exist for men. Lowell selected his women students for his classes at Harvard mostly on their looks. He often asked me to sit in while he chose his students, and afterward he was amused that I dared to disagree with that criterion. » In Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 119.

<sup>47</sup> « ...such a conservative critic as David Holbrook, whose acerbic criticism of Sylvia Plath is based on his opinion that she is not properly female: "It will not... do to see Sylvia Plath as a woman 'speaking for all women,' when she is expressing the impossibility of being a woman." » In Janice Markey, *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*, Frankfurt: Peter Lang, 1985, pp. 9-10.

Évidemment, dénoncer des discriminations sexuelles tout en distinguant Sexton et Plath comme des poètes femmes relève du paradoxe. L'un des effets pervers de la catégorisation en tant que minorités, qu'elles soient sexuelles ou ethniques, est qu'elle nous oblige à discriminer de la même façon que le discours dominant. Cependant, le contenu de l'œuvre de Plath et de Sexton est extrêmement marqué par le contexte social patriarcal et misogyne dans lequel elles ont vécu : l'ignorer signifierait passer à côté de leur œuvre. Il ne s'agit cependant pas d'essentialiser Sexton et Plath en les réduisant à une catégorie sexuelle binaire opposée aux hommes. J'ai commencé par aborder ces deux poètes en tant que « poètes confessionnelles » et non en tant que « poètes femmes », puisque c'est dans la première catégorie que je les trouvais le plus souvent rangées. Je n'ai donc pas commencé à analyser leurs œuvres en filtrant leurs sujets ou leurs aspects féministes. L'intégration du sujet du discours hégémonique patriarcal découle de mes lectures et de mes analyses de leurs œuvres, ainsi que de mes recherches sur le contexte social des deux poètes, les années 50 à 70 aux États-Unis. Si lors de mes précédents travaux sur Elizabeth Bishop l'idée ne m'était pas venue de l'étudier à travers le prisme du genre dans la mesure où son œuvre ne se confrontait pas au discours hégémonique patriarcal, il m'est paru impossible et impensable de ne pas aborder Plath et Sexton en tant que poètes femmes. Il convient de préciser que mon travail ne sera pas à proprement parler une étude comparative des deux poètes ; il consistera principalement à analyser leurs œuvres en mettant en lumière la façon dont Sexton et Plath tendent à contredire le discours hégémonique patriarcal et à offrir une alternative à ce discours, ce qui expliquerait en partie pourquoi de nombreux critiques, principalement masculins, ont été hermétiques à leur poésie, ou au contraire y ont réagi de manière épidermique. Mon but n'est pas non plus de prouver que Plath et Sexton étaient par essence féministes. Plath et Sexton ne se sont pas considérées à proprement parler comme des poètes féministes. Elles ont en revanche été des icônes féministes au sens où elles ont été présentées comme des martyrs du patriarcat après leur mort<sup>48</sup>. Ce qui m'intéresse est de montrer dans quelle mesure leur conscience de la domination patriarcale transparaît dans leur œuvre, alors même que, paradoxalement, les deux poètes avaient parfois tendance à intérioriser la misogynie poétriarciale. Un mois après le

---

<sup>48</sup> Plath davantage que Sexton, notamment dû à la querelle qui a opposé deux camps, d'un côté celles et ceux qui voyaient en Plath une victime de son mari, le poète anglais Ted Hughes, dont elle s'apprêtait à divorcer, de l'autre celles et ceux qui voyaient en Ted Hughes une victime des féministes, souvent représentées de manière animalisée (par exemple, « Moulin croit bon également, face à la meute déchaînée des féministes de l'époque et au lynchage médiatique dont Hughes fut longtemps l'objet, de corriger quelques faits controuvés : loin de laisser Sylvia seule et sans argent, Ted fut généreux envers elle alors qu'il avait retrouvé sa vie de célibataire. », Bernard Brugière, « Compte-rendu biographie de Joanny Moulin : *Ted Hughes : La terre hantée* », « Comptes rendus », *Études anglaises* 2008/4 (Vol. 61), pp. 469-496.)



début du séminaire dispensé par Lowell, Sexton confie ainsi à Snodgrass : « I shall never write a really good poem. I overwrite. I am a reincarnation of Edna St. Vincent... I am learning more than you could imagine from Lowell. I am learning what I am not. (...) also [have] a fear of writing as a woman writes. I wish I were a man—I would rather write the way a man writes<sup>49</sup>. » Cette peur de « trop écrire » renvoie à la poétique de l'excès théorisée par Karen Jackson Ford : parodiant Gertrude Stein, selon Ford, Sylvia Plath écrit dans son journal intime « MY WRITING IS MY WRITING IS MY WRITING ». S'il est vrai que l'œuvre de Plath se confronte et s'oppose comme celle de Stein au patriarcat et à la poésie patriarcale, elle n'en demeure pas moins éloignée. Le style poétique de Plath ne ressemble pas à son style diariste entrevu ci-dessus ; il ne repose guère sur la répétition, il emprunte aux formes classiques et déborde peu. Cependant, son style poétique, dont certains critiques déploraient initialement la forme rigide, se délite peu à peu, notamment dans son dernier recueil *Ariel* dont les poèmes reposent davantage sur la répétition et la forme libre que ses poèmes précédents. Par comparaison, la poésie de Sexton repose davantage sur la répétition, notamment sous la forme de l'anaphore. L'un des « excès » lui étant le plus souvent reprochés demeure cependant l'introduction d'éléments personnels, qu'il s'agisse d'éléments relatifs à sa vie privée ou à son « corps intime ». Sexton se moque de ces critiques dans son poème « The Black Art » en terminant sur les vers « There is too much food and no one left over/to eat up all the weird abundance. » « Though Plath only sometimes recognized the gender conflicts inherent in her writing problems, her struggle was clearly that of a woman poet in a world of “patriarchal poetry<sup>50</sup>” », affirme Ford. La hantise d' « écrire comme une femme » et la volonté d' « écrire comme un homme » relèvent d'une intériorisation du discours hégémonique patriarcal. Pourtant la prise d'autorité passe également par le fait de s'emparer de sujets qui déstabilisent le poétriarc. Leurs poèmes ne s'attaquent certes pas au patriarcat de manière aussi transparente et immédiate qu'un poème tel que « Monster<sup>51</sup> » (1972) de Robin Morgan ou « Diving into the Wreck » (1972) d'Adrienne Rich, mais ils contiennent une force de résistance au patriarcat tout aussi importante, que ne possèdent pas les poèmes d'Elizabeth Bishop ou de Marianne Moore par exemple. C'est cet entre-deux dans l'écriture engagée qui m'intéresse chez Plath et Sexton. C'est peut-être pour cette raison que j'ai choisi d'analyser leur œuvre à travers un angle dialectique, celui de l'opacité et de la transparence.

---

<sup>49</sup> Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, p. 92.

<sup>50</sup> Karen Jackson Ford, *op. cit.*, p. 20.

<sup>51</sup> « I hate not men but what it is men do in this culture, or/how the system of sexism, power dominance, and/competition/is the enemy—not people, but how men, still, created/that system/and preserve it and reap concrete benefits from it. »

En comparaison avec le style « opaque » adopté par les formalistes, il est vrai que la poésie de Plath et surtout de Sexton peut paraître « transparente », d'autant plus que l'étiquette « confessionnelle » le suggère ; néanmoins, leur œuvre se situe précisément entre ces deux termes opposés.

Cette thèse s'appliquera à analyser l'œuvre de Sexton et de Plath en tant que témoin direct de leur époque. La forme pourtant diffère du témoignage et relève plutôt d'une poétique du désenchantement. La majeure partie sera constituée d'analyses textuelles de leurs poèmes, roman, pièce de théâtre, dans un cheminement du signifiant vers le signifié ; quelques sous-parties traiteront de la place des deux poètes dans la société, dans le milieu littéraire mais également dans la postérité. Cette étude intégrera certains documents et sources que j'ai pu me procurer dans les archives de Smith College à Northampton et à la Harvard Library lors de mon séjour de recherches dans le Massachusetts en 2013. Elle est divisée en trois parties contenant chacune deux chapitres.

La première partie s'intitule « Mythe de la transparence et transparence du mythe ». C'est en me demandant si la transparence était un mythe que je me suis rendue compte que renverser le sujet me permettait de mieux voir à travers le filtre des mythes, des contes, des légendes collectives que Plath et Sexton utilisent dans leurs œuvres. Le chapitre 1 « Une écriture conf(l)ictionnelle » proposera une définition de la poésie « confessionnelle » tout en relevant le caractère trompeur de ce terme. Je chercherai à démontrer comment cette appellation proche de l'autobiographie a contribué à la confusion entre la vie et l'œuvre des poètes, mais également dans quelle mesure ce conflit profitait à leurs détracteurs, critiques comme biographes, pour qui il était difficile de concevoir qu'une femme avait assez d'imagination pour écrire de la fiction. Je me demanderai en quoi cette écriture est différente du genre autobiographique, qui s'oppose de fait à la fiction en posant la question de la vérité *de* et *dans* l'œuvre. Ce chapitre s'intéressera notamment à la question du nom dans l'œuvre de fiction, du plus transparent au plus opaque. Il se fondera moins que les chapitres suivants sur l'analyse textuelle mais permettra de poser les fondations sur lesquelles reposent le poétariat et le patriarcat. En sus de quelques poèmes de Sexton et de Plath et du roman *The Bell Jar*, je m'appuierai sur une source non littéraire mais néanmoins pertinente dans le cadre de cette étude : les minutes d'un procès qui a opposé Jane Anderson à Ted Hughes et à l'équipe de l'adaptation filmique *The Bell Jar* autour de « son » personnage fictif Joan Gilling. Le

chapitre 2 « Je est un mythe : du mythe personnel au mythe collectif » s'appliquera à questionner cette fois la place du *je* dans la poésie de Plath et de Sexton, en s'appuyant notamment sur les poèmes « Self in 1958 », « Where I Live in This Honorable House of the Laurel Tree » et « Cinderella » de Sexton ; « In Plaster », « The Applicant », « Virgin in a Tree » et « Cinderella » de Plath. L'impression d'un mythe personnel, qui serait, paradoxalement, constitué principalement d'éléments autobiographiques, est en grande partie due à l'omniprésence du *je*. Cette omniprésence du *je* a obscurci celle des mythes et des contes, alors même que cette dernière éclaire bien davantage leur œuvre. Le *je* en tant que persona offre pourtant une multitude d'échos qui se répercutent du mythe personnel au mythe collectif, créant des variations dans la répétition qui font entendre une harmonie et une dissonance propres à une poétique du désenchantement. Étant en partie consacré à l'écriture parodique, ce chapitre sera l'occasion d'étudier la question de l'accès au sens et de l'hermétisme à travers la notion de « transparente opacité du masque ironique<sup>52</sup> », pour reprendre la formule de Jankélévitch. J'ai également essayé de comprendre pour quelles raisons Sylvia Plath exerçait une telle fascination sur le public et suscitait un engouement certain, y compris parmi des gens qui n'ont jamais lu son œuvre : comment le *je* poétique est-il peu à peu sorti de son œuvre pour devenir un (en)je(u) médiatique ? À qui profite le mythe ?

La deuxième partie « “What does transparency keep obscure?” : écrire le tabou, décrire le trauma » s'intéresse au lien entre le trauma et le langage, qui se rejoue à travers le tabou. La question du père sera largement évoquée dans le chapitre 3 de cette thèse, consacré au tabou et au trauma de l'inceste, intitulé « Tabou incestueux et langage traumatique ». Il s'appuie dans un premier temps sur des poèmes de Sexton, de « The Death of the Fathers » à « The Death Baby », poèmes constitués de fragments comme autant de débris de mémoire. Cette mémoire oublieuse rejoue l'inceste père/fille en tournant autour du mot, à travers le motif musical, les métaphores, les mythes et contes, ainsi que les symboles phalliques. Mon analyse déviera du père au trauma langagier, en analysant le rapport entre patriarcat et phallogocentrisme. Par essence, le phallogocentrisme, terme associé à Jacques Derrida et à Luce Irigaray dans les années 70, favorise l'absence et l'opacité linguistiques du sexe féminin selon Judith Butler : « Within a language pervasively masculinist, a phallogocentric language, women constitute the *unrepresentable*. In other words, women represent the sex

---

<sup>52</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris : Flammarion, Collection « Champs Essais », 1964, p. 62.

that cannot be thought, a linguistic absence and opacity<sup>53</sup>. » Sexton se confronte à cette difficulté de représenter l'opacité et l'absence linguistiques dans « Rapunzel », sa réécriture du conte éponyme, où elle évoque l'inceste mère/fille. En insistant sur le motif incestueux entre Rapunzel et sa mère adoptive, Sexton évoque un sujet non seulement tabou mais invisible. En outre, l'inceste mère/fille est en réalité un double tabou : celui de l'inceste et celui de l'homosexualité féminine. Cette analyse mettra en lumière la confrontation entre l'omniprésence de la symbolique phallique et l'*omniabsence* de la symbolique « vulvique », la poète compensant une banque d'images vide par le recours au néologisme. Les sujets du père et du trauma langagier seront au centre de mon analyse de « Daddy ». Il s'agira de relier le trauma de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah à celui de l'inceste, en insistant à la fois sur la notion de l'écart en m'appuyant notamment sur les travaux de Marc Amfreville (*Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, 2009) et sur la contamination et la dissolution de la langue allemande dans le poème de Plath. Enfin, la trace de la rature incestueuse dans les brouillons de « Daddy<sup>54</sup> » fait émerger le poème comme la partie saillante d'un tout, rappelant ce que dit Derrida de la trace de l'écriture, déjà présente dans la pensée avant qu'elle ne se matérialise. Trace de l'autocensure de l'autrice, de pudeur ou tout simplement d'un choix poétique privilégiant un signifiant plutôt qu'un autre, cet « écrit-rature » donne à voir le texte comme une boursoufflure du trauma incestueux, d'autant plus présent qu'il est dissimulé. Le paradoxe du caché visible se retrouve dans la représentation du corps et de la nudité. Le chapitre 4 « Du textile au texte : (re)(dé)couvrir le corps » interrogera les notions de pudeur et d'obscène. Il traitera la question de la pudeur à travers l'objet physique et métaphorique du voile, de celui qui couvre la mariée et représente l'hymen dans « Purdah » au voile invisible de la persona d'« Ariel », ces deux personae de Plath incarnant une facette de l'archétype de la Femme Sauvage énoncé par Clarissa Pinkola Estés *Women Who Run With the Wolves, Myths and Stories of the Wild Woman Archetype* (1992). Le corps féminin est-il voué à être objectivé ou à être représenté comme un corps vulnérable ? En m'appuyant sur le décor de l'hôpital des poèmes « Tulips » et « Woman with Girdle », respectivement de Plath et de Sexton, j'analyserai leur représentation du corps féminin comme un dé-corps, annonçant sa décomposition dans la nudité. Dans un corpus constitué respectivement de « Getting There », « Purdah » ; « « Rats Live on No Evil Star », « The Civil War », Plath et Sexton revisitent le mythe d'Adam et Ève et questionnent la

---

<sup>53</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge, Collection "Routledge Classics", 2006 (première parution : 1990), p. 13. Les italiques sont de l'autrice.

<sup>54</sup> Cf. Annexe 7.

notion de nudité, qui ne serait pas le corps dépourvu d'habits mais un corps privé de peau. Les notions de sphère privée et de sphère publique seront abordées, littérature et société s'entendant le plus souvent pour renvoyer la femme à son corps sexualisé, faisant de « la voix de l'homme...un outil d'expression publique, celle de la femme...un outil d'expression « publique<sup>55</sup> » », pour reprendre la formule de Delphine Horvilleur dans *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, expression qui renvoie à la censure métaphorisée par le « mouth veil » du poème « Purdah ». De l'Éden à l'hédonisme, Sexton célèbre le corps et la sexualité féminin·e·s, son « In Celebration of the Woman I am » faisant écho aux *Leaves of Grass* de Whitman. Ce chapitre s'intéresse à l'intertextualité entre ces deux poètes, de la célébration du corps aux différentes formes de sexualité et d'érotisme évoquées dans leurs poèmes, même les plus taboues, de l'homoérotisme à l'autoérotisme en passant par la bisexualité. Il s'appuiera principalement sur le recueil *Love Poems* (1969) de Sexton, amorçant la prise d'autorité que constitue l'écriture du corps féminin dans ses aspects les plus tabous. Le dévoilement de l'intime constitue une démythification de la femme qui participe du désenchantement nécessaire à cette prise d'autorité.

La troisième partie, que j'ai intitulée « “No More Masks! No More Mythologies!” : Sexton, Plath et le « poétriarcat » », en référence au poème de Muriel Rukeyser et à l'anthologie de poètes femmes éponyme, est la plus sociologique des trois. Le chapitre 5 « Prendre l'autorité » traitera spécifiquement de l'autorité, dans toute la polysémie du terme, au sens de pouvoir (*authority*) et au sens de « paternité » d'une œuvre (*authorship*). J'y aborderai la question du trouble dans l'autorité en m'appuyant notamment sur le poème « Female Author » de Plath et « The Black Art » de Sexton. Cette étude démontrera entre autres choses que Plath et Sexton avaient bien conscience de l'injonction poétriarcate et paradoxale « She writes like a man », consistant à mesurer la qualité à l'aune de la masculinité. En relation avec la notion de pouvoir, j'analyserai le caractère transgressif de certains poèmes parlant de sexe, qu'il s'agisse de sexualité ou de pratiques taboues telles que l'homosexualité féminine ou l'onanisme, comme une façon de renverser l'autorité, bien que, nous le verrons, dans nos sociétés patriarcales et hétéronormatives, le phallogocentrisme demeure prégnant. Il conviendra de replacer l'œuvre de Plath et de Sexton dans le contexte pré-deuxième vague féministe aux États-Unis pour bien comprendre sa dimension subversive, particulièrement en ce qui concerne la question de la représentation de la sexualité féminine. Dernière forme de pouvoir mais non des moindres, l'argent, ce « treizième pouvoir qui peut

---

<sup>55</sup> Delphine Horvilleur, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris : Grasset, 2013, p. 25.

acheter et contrôler les douze autres pouvoirs<sup>56</sup> » selon la formule de Phyllis Chesler dans *Women, Money, Power* sera au cœur de ce chapitre. J'analyserai l'argent en tant qu'instrument de domination masculine, notamment dans le poème « “Daddy” Warbucks », dans lequel Sexton emprunte à la bande dessinée *Little Orphan Annie* le personnage de Daddy Warbucks et son schéma narratif du riche homme d'affaires qui recueille une orpheline et la sauve de la pauvreté et de la misère. Le chapitre 6 « De la figure de l'enchanteuse à une poétique du désenchantement » s'intéresse à la représentation de la sorcière, figure extrêmement présente dans l'œuvre de Plath et de Sexton. J'analyse cette figure multiple à travers le motif du double, dont l'omniprésence en littérature est en grande partie due, selon Margaret Atwood, à la propre figure de l'écrivain·e (« The author is the name on the books. I'm the other one<sup>57</sup> », affirme-t-elle dans *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*). Sexton débutait chacune de ses nombreuses lectures publiques en déclamant le vers « I have gone out, a possessed witch », issu de son poème « Her Kind ». L'identification du *je* poétique à la persona de la sorcière dans « Her Kind » (« A woman like that is not a woman, quite./I have been her kind. ») suggère que les femmes portent en elles cette figure des persécutions comme un atavisme. Un ouvrage très récent intitulé *Witches, Sluts, Feminists* (2017) rend bien compte des incarnations polymorphes que prennent les persécutions des femmes au fil des siècles, tirant la conclusion évidente que toute femme qui ne se conforme pas au modèle patriarcal devient une menace que nos sociétés occidentales, plus civilisées qu'au Moyen-Âge où elles étaient brûlées ou noyées, tentent aujourd'hui d'éradiquer en les stigmatisant, après les avoir massivement internées dans les années 50 et 60. Entre enchanteresses et désenchanteresses, les muses de Sylvia Plath crient leur désenchantement dans ses ekphrasis féministes, de « Conversation Among the Ruins » à « The Disquieting Muses », puisant dans l'imaginaire des contes. Anne Sexton fait (dé)chanter les personnages de sa pièce *Mercy Street*, publiée en 2013 après avoir été scellée pendant plus de quarante ans<sup>58</sup>. Le personnage principal, Daisy, chante le désenchantement tout au long de la pièce,

<sup>56</sup> « Money, the thirteenth power, can buy and control the twelve powers. It is a power sacred to most men—and foreign to most women. » (Je traduis.) In Phyllis Chesler et Emily Jane Goodman, *Women, Money and Power*, New York: William Morrow and Company, 1976, p. 240.

<sup>57</sup> Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge University Press, 2002, p. 37.

<sup>58</sup> Linda Gray Sexton a décidé de publier *Mercy Street* en 2013 contre l'avis de sa mère, qui en avait interdit la publication dans son testament. Dans une lettre datée du 10 janvier 1973, Anne Sexton répond ainsi à la requête d'une chercheuse concernant sa pièce : « Dear Ms. Steinbeisser: *Mercy Street* is not available to anyone. I consider it, among other things, a failure of nerve, and there really is nothing in it that is not in my poetry. I do not intend to publish it, and I do not wish anyone to read it, even talk about it in a Ph. D. thesis. I do not know the subject of your thesis, whether it be contemporary plays or my work. If it is my work, I would be happy to send you a copy of a forthcoming book of poems. I have not written any other plays, nor do I intend to. To write for the theater is like writing on an elf's wing. He flies away and is lost to you forever. », *A Self-Portrait in*

puisant dans le répertoire musical comme dans l'hypertexte constitué de l'œuvre poétique de Sexton. Cette pièce au langage poétique, sorte de huis-clos familial et incestueux dont la voix de la protagoniste s'élève en contre-chant, reprend nombre des thèmes principalement abordés par Sexton dans ses poèmes, comme une synthèse des travers de la société patriarcale américaine.

---

*Letters*, p. 391. La sévérité du jugement que Sexton porte sur sa pièce provient en grande partie de sa mauvaise réception. Néanmoins, les qualités littéraires et la résonance de sa pièce en font une œuvre cruciale. Sa récente publication a permis de défricher un terrain encore peu exploré.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**MYTHE DE LA TRANSPARENCE,**  
**TRANSPARENCE DU MYTHE**



L'association des termes « mythe » et « transparence » contient un paradoxe inhérent à la notion de mythe, dans la mesure où celui-ci est hybride et contient des notions opposées telles que vérité et fiction, opacité et transparence. Le mythe peut trouver sa base dans la vérité et se « fictionnaliser » au fur et à mesure qu'on le réécrit, ce qui arrive le plus souvent ; il peut également trouver sa base dans la fiction et devenir « vrai », dans le sens où on l'entend lorsqu'on dit que « la réalité a rattrapé la fiction ».

Dans cette première partie, la notion de transparence sera traitée à deux niveaux, la vérité et la fiction, le mythe et l'hermétisme. Le premier chapitre traitera en effet de la perméabilité entre le mode « confessionnel » et la fiction, en tentant de démontrer que si l'écriture « confessionnelle » est souvent assimilée à l'autobiographie, dont l'œuvre d'Anne Sexton possède certains traits, leur œuvre n'en est pas moins fictive. On s'intéressera à la confusion entre la vie des autrices et leurs œuvres. L'appellation poètes « confessionnelles » pose d'emblée la problématique de l'opposition entre l'autobiographie et la fiction et du contrat de lecture qui en découle. La question sous-jacente à cette problématique est celle de la vérité, l'adjectif « transparent » définissant de plus en plus la qualité de ce qui est honnête, vrai, sans fard, par opposition à son antonyme « opaque » associé à la dissimulation, voire au mensonge.

Dans l'une de ses lettres à Snodgrass précédant la publication de son premier recueil, *To Bedlam and Part Way Back*, Anne Sexton écrit « I really do feel that the only true thing about me is possibly a good poem or a good line – aside from that it is “mask”... even for you, most always, mask...<sup>59</sup> ». En opposant la vérité de l'écriture au masque social, la poète se place dans une position de distance par rapport à l'autobiographie, qui comporte toujours une part de masque social. Sa démarche est davantage philosophique ; sa quête de vérité résonne d'ailleurs dans le poème « Is It True? » issu de son dernier recueil, *The Awful Rowing Toward God* (1975). La vérité ne dépend pas de la nature de l'œuvre mais de la volonté propre de l'auteur ou de l'autrice, affirme Pierre Champion dans *La Littérature à la recherche de la vérité* (1996) : « (...) c'est la recherche de la vérité qui fait le caractère philosophique d'une œuvre, et non pas la nature des problèmes qui y sont traités ou le caractère abstrait de son discours et des instruments qu'on y emploie<sup>60</sup>. » L'œuvre de Plath et de Sexton a pâti

---

<sup>59</sup> Lettre d'Anne Sexton à Snodgrass, 1er février 1959 in *Anne Sexton, A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Ames, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977, p. 52.

<sup>60</sup> Pierre Champion, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Collection « Poétique », Paris : Seuil, 1996, p. 17.

d'une lecture binaire où l'on a cherché à savoir ce qui était vrai ou faux à travers le prisme autobiographique, ce qui a mené à confondre vie et fiction, alors même que leur œuvre était bien plus fictive qu'autobiographique, et que leur quête de vérité était avant tout ontologique. Cela nous mènera à penser la question de la différence entre autobiographie et fiction mais également celle de la frontière poreuse entre fait et fiction, que Françoise Lavocat développe dans *Fait et fiction, pour une frontière* (2016)<sup>61</sup>.

Le deuxième chapitre traitera la question du mythe en se penchant sur la question du *je* poétique et sur celle de l'hermétisme et de l'accès au sens. La question du masque se déplacera vers celle du masque ironique, à la fois opaque et transparent, dont se servent les poètes dans leurs (ré)écritures souvent parodiques de mythes et de contes de fées. Le mythe comme source d'inspiration permet-il de dépasser les bornes du *je* autobiographique, semble se demander la persona de « On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad ». C'est également la question que pose ce chapitre en analysant la portée collective et universelle du *je* dans le mythe personnel. Tout au long de cette première partie se dessinera un paradoxe inhérent à la question de la transparence et de l'opacité : pour cacher, il faut montrer, et pour montrer, il faut cacher.

---

<sup>61</sup> « On pense la différence entre fait et fiction en vertu de programmes de vérité, qui, comme l'a très bien montré Paul Veyne (1983) après Foucault, ne sont pas pérennes. Nous défendons cependant l'idée selon laquelle ces programmes, ces socles épistémologiques, incluent toujours un certain partage entre réalité et imaginaire, factuel et fictionnel, même si la ligne se déplace d'une époque à une autre et d'une culture à une autre. », Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris : Seuil, collection « Poétique », 2016, p. 25.

## Chapitre 1. Une écriture « conf(l)ictionnelle »

Le lien entre la confession et la vérité paraît intrinsèque, dans la mesure où l'acte de se confesser, au-delà de sa dimension religieuse, contient de façon inhérente la notion de vérité. Cependant, on oublie souvent que si la confession contient la notion de vérité, elle contient également son antonyme, le mensonge. Notons que si le terme « confession » ou le verbe « se confesser » en français a une connotation religieuse encore très forte, les termes « confession » et « to confess » en anglais ont une acception plus courante signifiant « avouer », « admettre », « dire la vérité ». Deux grandes œuvres littéraires homonymes nous viennent à l'esprit lorsqu'on entend le mot « confession » : *Les Confessions* de Saint Augustin (IV<sup>e</sup> siècle) et *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (XVIII<sup>e</sup> siècle), toutes deux considérées comme des œuvres autobiographiques. Si la première s'adresse principalement à Dieu, la seconde s'adresse aux hommes, que Rousseau appelle ses semblables dans l'incipit du livre 1 : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. » Par le biais de l'écriture autobiographique, tous deux offraient un contrat de lecture autobiographique où ils s'engageaient à avouer leurs péchés ou à se montrer de manière transparente.

Ce chapitre montrera que la critique a principalement relié la poésie « confessionnelle » aux deux critères énoncés ci-dessus, le mode autobiographique et la notion de vérité, alors que cette sous-catégorie de la poésie lyrique n'offrait pas le même contrat de lecture que les auteurs précités. C'est pourquoi je propose dans un premier temps de donner une définition de la poésie « confessionnelle » à l'aune de laquelle la plupart des œuvres de Sexton et Plath ont été lues et/ou comprises, puis de définir le contrat de lecture réel des autrices. Le titre de ce chapitre contient le néologisme « conf(l)ictionnelle » constitué d'une fusion des termes « confessionnelle » et « fiction » afin de rendre compte de l'hybridité dans l'œuvre des deux autrices, que ce soit dans la poésie ou dans la prose. Cette hybridité sera au centre de mon analyse ; nous verrons qu'elle fut plutôt une source de confusion entre la narratrice, la persona et l'autrice, même quand cette dernière utilise des noms opaques, du pseudonyme au nom fictif. Le « l » dans « conf(l)ictionnelle » rend compte des conflits engendrés par cette hybridité, que je développerai au cours de ce chapitre.

Je m'appuierai essentiellement sur des poèmes de Sexton et sur le roman de Plath *The Bell Jar*, en incluant les minutes d'un procès autour du roman de Plath qui eut lieu en 1986. Mon analyse se portera également sur les deux premières biographies écrites sur Sexton et Plath, respectivement par Diane Wood Middlebrook et Edward Butscher. Je ferai référence à ce dernier à plusieurs reprises afin de montrer comment le système tentaculaire du patriarcat, voire du « poétriarcas », s'étend à la biographie de Plath. La progression du contrat de lecture vers ce que j'appelle le « procès de la fiction » dans ma dernière sous-partie rappelle, à travers le lexique juridique, que la problématique de la vérité et de la sincérité est au cœur de toute œuvre, qu'elle soit autobiographique ou fictive, ou encore « confictionnelle ».

## 1.1. Poésie « confessionnelle » : un terme trompeur ?

Le terme « confessionnel » est un leurre : il appartient au champ sémantique de la confession, qui dans le champ des études littéraires nous renvoie inévitablement à l'œuvre autobiographique que les chercheurs s'accordent à considérer comme pionnière : *Les Confessions* (1782) de Jean-Jacques Rousseau. Philippe Lejeune s'appuie d'ailleurs sur *Les Confessions* de Rousseau pour rédiger *Le Pacte autobiographique*, ouvrage de référence sur l'autobiographie, dans lequel il définit ce genre littéraire comme suit : « Récit rétrospectif 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<sup>62</sup>. » Il exclut spécifiquement de cette définition ce qu'il nomme les « genres voisins de l'autobiographie<sup>63</sup> », à savoir les mémoires, la biographie, le roman personnel, le poème autobiographique, le journal intime, l'autoportrait ou l'essai. Il est légitime de se demander si le terme « confessionnel » a été sciemment choisi parce qu'il avait une forte connotation autobiographique. L'intérêt pour ce courant littéraire provenait-il d'un intérêt plus général pour les vies individuelles ? Écrire sur des personnages ou des événements réels signifie-t-il pour autant dire la vérité ?

Cette partie se présente comme une tentative de définition du terme « confessionnel », dans la mesure où il n'a pas fait l'objet d'une définition canonique, mais a en revanche été sujet à diverses interprétations. Ma définition se divise en trois parties : le contexte, les thèmes abordés, le mode autobiographique. Je m'intéresserai ensuite à la réception du « confessionnalisme » puis tenterai de déterminer quel contrat de lecture ce courant littéraire pouvait offrir à ses lecteurs et lectrices.

---

<sup>62</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996 (première édition : 1975), p. 14.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 14.

## a) Poésie « confessionnelle » : une tentative de définition

Les guillemets autour du terme « confessionnelle » ou l'expression « poésie dite confessionnelle » témoignent d'une incertitude quant à la signification de ce courant littéraire ou sa légitimité. S'il est difficile de définir un courant qui n'a pas été énoncé clairement dans un manifeste et/ou par des poètes qui le constituent, la critique littéraire la définit généralement à travers trois grandes caractéristiques : le contexte, les thèmes abordés, le mode autobiographique.

La poésie « confessionnelle », également appelée « confessionnalisme », se réfère à une période spécifique allant de la fin des années 1950 à la fin des années 1960 aux États-Unis. L'épicentre des poètes confessionnel·le·s est la ville de Boston, leur centre de gravité est Robert Lowell, dont le recueil *Life Studies* (1959) est souvent cité comme le premier recueil « confessionnel ». Cette appellation est attribuée à M.L. Rosenthal, auteur d'une critique du recueil *Life Studies* intitulée « Poetry as Confession ». Ce courant littéraire est parfois appelé « Post-Moderniste », en référence au mouvement littéraire de T.S. Eliot, Ezra Pound ou encore H.D., indiquant à la fois une rupture et une continuité avec le groupe des Modernistes : une continuité dans le sens où beaucoup considèrent que le Modernisme a en quelque sorte défini la poésie américaine au début du XX<sup>e</sup> siècle et où la génération de poètes qui a suivi a été influencée par leur corpus poétique et critique<sup>64</sup>; une rupture dans la mesure où le principe élémentaire du New Criticism, essentiellement fondé sur la critique de T.S. Eliot, énonçait la poésie comme devant être impersonnelle. Ainsi, comme l'évoque Adam Kirsch dans *The Wounded Surgeon: Confessions and Transformations* (2005), T.S. Eliot était catégorique sur la séparation entre le·la poète et le poème, c'est-à-dire que le poème devait être un intermédiaire (« medium ») entre les deux et la personnalité du ou de la poète ne devait pas transparaître, comme Eliot l'énonce dans son essai « Tradition and the Individual

---

<sup>64</sup> La plupart des poètes « confessionnel·le·s » ont reçu un enseignement issu du *New Criticism* : « But the critical interpretation of Modernism that held sway in America from the 1930s through the 1950s—what is known as the New Criticism—did present a certain influential vision of what poetry should be; and the best poets of the younger generation were educated, on the page and in the classroom, by New Critics like Allen Tate and John Crowe Ransom. Jarell was Ransom's student; Lowell went to Kenyon College specifically to study with Ransom, and later lived as a guest of Allen Tate; Schwartz entered into eager correspondence and debate with all of these senior figures. Bishop was adopted into Modernism by a different route; through her close friendship with Marianne Moore. Plath—the last of these poets to be born, and the first to die—studied with Lowell at Boston University (and was the subject of elegies by Lowell and Berryman). », Adam Kirsh, *The Wounded Surgeon: Confessions and Transformations*, New York: W. W. Norton & Company, 2005, p. xii-xiii.

Talent<sup>65</sup> », ce qui paraît être en opposition avec les deux autres caractéristiques attribuées à la poésie « confessionnelle », que j’expliciterai plus loin. Enfin, les poètes femmes dites « confessionnelles », Anne Sexton et Sylvia Plath en tête, doivent composer avec le contexte social et politique de la période post-Seconde Guerre mondiale qui a redéfini le rôle de la femme autour du modèle américain de la *housewife*, très bien décrit dans l’ouvrage de référence de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963). Dans ce contexte patriarcal particulièrement fort, la position sociale de Sexton et de Plath en tant qu’écrivaines était fragile, comme en témoigne la poète américaine Kathleen Spivack dans *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others* :

The women poets in Lowell’s circle, as well as their male contemporaries, were all shaped by World War II and the subsequent postwar period. The 1940s and ‘50s were their formative climate. By all the standards of that time, they wouldn’t measure up. The oppressive restrictions of that period, the insistent drive for conformity, crushed them all, and very clearly drawn gender roles and definitions may also have contributed to the pressure these poets felt. Not only women poets committed suicide, so did many of the men. Randall Jarrell, John Berryman, and others were killing themselves at an alarming rate. Why? [...] In what looks like opposition [to men, NDLR], Plath, Sexton, and other women writers from that time were shaped by the “female” gender expectations of the ‘50s, in which women were “good” or “bad” girls, whores or good housewives, or all of the above. The end of World War II and the return of the veterans needing jobs had bounced women out of the workforce. Now they were expected to get married, stay home, follow recipes, and take care of their families. They were being told—from an early age—not to be too smart, or no man would want them. Women’s ambition was seen, critically, as “male” or “masculine”. If a woman tried to achieve, she had “penis envy”, according to the Freudians. [...] Puritanism and Freudianism combined both gleefully and conveniently to keep women ‘in their place’<sup>66</sup>.

On sait aujourd’hui que les théories freudiennes concernant les femmes et leur sexualité ont contribué à répandre un sexisme normalisé dans une société phallo(go)centrée, ce que Plath et Sexton dénoncent dans leurs œuvres, de manière plus ou moins transparente.

La poésie « confessionnelle » abordait spécifiquement des sujets personnels et/ou tabous dont les poètes faisaient ou avaient fait l’expérience, précisément à l’opposé de ce que

---

<sup>65</sup> « (...) the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality. », T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » in *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen, 1920, p. 50. Voir également Adam Kirsh, *The Wounded Surgeon: Confessions and Transformations*, New York: W. W. Norton & Company, 2005, p. xiii.

<sup>66</sup> Kathleen Spivack, *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, Boston: Northeastern University Press, 2012, pp. 170-172.

préconise T.S. Eliot dans « Tradition and the Individual Talent ». Ainsi, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* résume la poésie « confessionnelle » comme « [a]n autobiographical mode of verse that reveals the poet's personal problems with unusual frankness »<sup>67</sup> et cite pour exemples le divorce chez Snodgrass (*Heart's Needle*<sup>68</sup>, 1959), l'avortement, les menstruations et les hôpitaux psychiatriques chez Anne Sexton (*To Bedlam and Part Way Back*, 1960, *All My Pretty Ones*, 1962), l'alcoolisme et la folie chez John Berryman (*Dream Songs*, 1964), ou encore le suicide chez Sylvia Plath (*Ariel*, 1965). Il est pourtant évident, à l'aune de l'œuvre de Plath et de Sexton, que les « problèmes » des poètes évoqués dans cette définition ne sont pas traités sur le plan personnel mais tendent vers une universalité renforcée par l'usage de figures mythologiques et folkloriques. Comme le formule Janice Markey, « The materials employed by the Confessional poets fascinated Plath; they had access to the "private and taboo" subjects which interested her for the connection they made visible between the disturbed individual and a disturbed society<sup>69</sup>. » Ainsi, la poésie « confessionnelle » offrait une promesse de transparence qui permettait de se connecter à la société. Chez Plath comme chez Sexton, le *je* définit la société et, à la fois, est défini par celle-ci. Par ailleurs, dans son essai « Vesuvius at home: The Power of Emily Dickinson », Adrienne Rich décrit Emily Dickinson comme la « première » poète « confessionnelle » (l'autre poète américain souvent cité comme précurseur étant Walt Whitman<sup>70</sup>) :

Dickinson is *the* American poet whose work consisted in exploring states of psychic extremity. For a long time, as we have seen, this fact was obscured by the kinds of selection made from her work by timid if not well-meaning editors. In fact, Dickinson was a great psychologist, and like every great psychologist, she began with the material she had at hand: herself. She had to possess the courage to enter, through language, states which most people deny or veil with silence<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, first published in 1990, 3rd edition 2008, p. 67.

<sup>68</sup> Ce recueil reprend le titre du poème « Heart's Needle ». Ce poème, souvent considéré comme le premier poème « confessionnel », eut un impact majeur sur Anne Sexton, comme l'explique Diane Wood Middlebrook dans sa biographie de la poète : « 'Heart's Needle' engaged issues central in Sexton's therapy; as she later recalled, 'I ran up to my mother-in-law's house and brought my daughter home. That's what a poem should do—move people to action. True, I didn't keep my daughter at the time—I wasn't ready. But I was beginning to be ready.' The impact of 'Heart's Needle' on the poetry world was also dramatic and immediate. In retrospect, this poem can be singled out as the first in what became known as the 'confessional' mode of contemporary poetry, mainly because it was emulated by Robert Lowell, the most influential poet in Boston, perhaps in America, at the time. (...) », Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, pp. 77-78.

<sup>69</sup> Janice Markey, *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*, Frankfurt: Peter Lang, 1985, p. 24.

<sup>70</sup> Cf. Janice Markey, *op. cit.*, p. 14.

<sup>71</sup> Adrienne Rich, « Vesuvius at home: The Power of Emily Dickinson », in Judy Grahn, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters, Ink, 1985, p. 18.



Adrienne Rich suggère ici que l'œuvre de Dickinson, ou plutôt ce que la postérité en a retenu, ne rend pas tout à fait compte de sa teneur, voire relèverait parfois du contre-sens – théorie qu'on pourrait appliquer également à Sexton et à Plath. Paradoxalement, le champ lexical de l'opacité (« obscuré », « veil ») va dans le sens d'une poésie « confessionnelle » penchant du côté du transparent.

Enfin, le mode autobiographique, qui suggère une transparence totale entre le poète et le poème, est très souvent mis en avant pour définir la poésie « confessionnelle ». Le recours au *je* poétique y est prédominant, c'est pourquoi on l'associe souvent à une poésie lyrique. Sur un ton plus critique, le dictionnaire précité sous-entend que l'aspect personnel ou autobiographique de la poésie a provoqué une « confusion romantique » chez les lecteurs, plus prompts à compatir au tourment des poètes qu'à percevoir l'« excellence poétique » de leurs œuvres<sup>72</sup>. Il sera intéressant d'analyser dans quelle mesure cette dernière partie s'applique aux deux poètes qui nous concernent.

---

<sup>72</sup> « The term is sometimes used more loosely to refer to any personal or autobiographical poetry, but its distinctive sense depends on the candid examination of what were at the time of writing virtually unmentionable kinds of private distress. The genuine strengths of confessional poets, combined with the pity evoked by their high suicide rate (Berryman, Sexton, and Plath all killed themselves), encouraged in the reading public a romantic confusion between poetic excellence and inner torment. (...) », *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 67.

## b) Confessionnalisme : réception et rejet

Nous verrons au cours de cette thèse que la plupart des critiques eux-mêmes se sont concentrés essentiellement sur les thèmes abordés dans les poèmes ainsi que sur leur aspect autobiographique plutôt que sur leur excellence poétique, nonobstant les nombreux prix obtenus par les poètes « confessionnel·le·s », du début du mouvement à la fin des années 80, notamment le prestigieux Prix Pulitzer obtenu entre autres par Snodgrass (*Heart's Needle*, 1960), Anne Sexton (*Live or Die*, 1967), Robert Lowell (*The Dolphin*, 1974), ou Sylvia Plath (*Collected Poems*, 1982). Certain·e·s y voient une volonté de minimiser l'impact ou le talent des poètes « confessionnel·le·s », qui n'étaient d'ailleurs pas toujours enclin·e·s à recevoir cette appellation. Nombre de poètes dit·e·s « confessionnel·le·s » y étaient même très opposé·e·s, comme le souligne Adam Kirsh dans *The Wounded Surgeon* :

Plath scorned the notion of poetry as 'some kind of therapeutic public purge or excretion'; Berryman insisted that 'the speaker [of a poem] can never be the actual writer,' that there is always 'an abyss between [the poet's] person and his persona'; Bishop deplored the trend toward 'more and more anguish and less and less poetry'; Lowell explained that even in *Life Studies*, usually considered the first masterpiece of confessional poetry, 'the whole balance of the poem was something invented'<sup>73</sup>.

La raison de ce rejet de l'appellation « confessionnalisme » principalement évoquée par ces auteurs était la crainte d'une confusion entre la persona du poème et le·la poète, qui aurait pour résultat de ne pas faire la distinction entre la vie du·de la poète et le contenu du poème. Ce n'est d'ailleurs sûrement pas une coïncidence si le terme « persona » a été créé par la critique littéraire à la fin des années 1950, soit en concomitance avec l'essor de la poésie « confessionnelle ». Il était crucial de rappeler que le *je* du poème était différent du *je* du·de la poète. Contrairement à Sylvia Plath, qui sera surtout reconnue comme poète « confessionnelle » après la parution posthume de son deuxième recueil *Ariel*, Anne Sexton fut qualifiée de poète « confessionnelle » très tôt, comme l'indique une lettre écrite vers le 26 novembre 1958 adressée à Snodgrass, dans laquelle Sexton réfléchit sur le lien entre la confession et la poésie : « And give me a one-word statement about this 'voice' I've got here

---

<sup>73</sup> Adam Kirsh, *The Wounded Surgeon: Confessions and Transformations*, New York: W. W. Norton & Company, 2005, p. x-xi. Si Adam Kirsh compte Elizabeth Bishop parmi les poètes confessionnels dans son corpus, il précise que Jarell et Bishop sont « les poètes les moins « explicitement autobiographiques » des six » qu'il a choisis. (Je traduis.) *Ibid*, p. x.

for two-hundred odd lines of confession and art. (Art I hope?) The difference between confession and poetry? is after all, art<sup>74</sup>. » Cette lettre, écrite plus d'un an avant la publication de son premier recueil *To Bedlam and Part Way Back* alors qu'elle travaillait sur « The Double Image », l'un des poèmes phares de son recueil, souligne la préoccupation précoce de Sexton autour de la question du courant « confessionnel », qui de toute évidence ne lui semblait pas garant de « l'excellence poétique ». Des lettres ultérieures de Sexton témoignent de son rapport à l'étiquette « confessionnelle », qu'elle ne semblait pas rejeter totalement (« I don't mind my work being called 'confessional' (...)»<sup>75</sup>), confia-t-elle dans une de ses dernières lettres datée du 10 septembre 1974), bien qu'elle préférât l'épithète « personnelle » à « confessionnelle ». Cependant, certaines de ses lettres manifestent une réelle volonté de se distinguer de ses pairs/pères, notamment parce qu'elle avait conscience de la mauvaise réputation dont les poètes « confessionnel·le·s » jouissaient auprès des critiques<sup>76</sup>. Le confessionnalisme a créé un antagonisme entre les poètes dit·e·s « confessionnel·le·s », qui rejetaient majoritairement l'appellation, et les critiques qui rejetaient massivement les poètes « confessionnel·le·s », Anne Sexton en tête. Dans *The Root of Things: Essays*, Maxine Kumin fait remarquer que la plupart de ces critiques étaient des hommes.

Most, though not all, of her critics were male. One wrote that 'Menstruation at Forty' was 'the straw that broke this camel's back.' Another, writing in the *New York Times Book Review*, declared, 'It would be hard to find a writer who dwells more insistently on the pathetic and disgusting aspects of bodily experience.'<sup>77</sup>

Cette critique particulièrement sévère émane de James Dickey et figure parmi une longue série de critiques des recueils de Sexton, si bien que la question d'une critique

---

<sup>74</sup> Anne Sexton, *A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Armes, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977, p. 44.

<sup>75</sup> Citation issue d'une lettre d'Anne Sexton à Rise et Steven Axelrod de la University of Southern California, datée du 10 septembre 1974 in *Anne Sexton, A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Armes, Houghton Mifflin Company, Boston, 1977, p. 421.

<sup>76</sup> Dans une lettre adressée au poète Gene Baro datée du 8 mai 1963, Anne Sexton paraît très affectée par la critique particulièrement sévère de James Dickey de son deuxième recueil *All My Pretty Ones*, qu'elle impute au « carcan confessionnel » : « I must say I am tired of being grouped with Robert Lowell and Snodgrass... I admire them separately but I really feel we're all quite different. There are lots of other poets you could lump together with us. But all these idle thoughts are beside the point. All this is wrong; writing a poem is a lonely thing, each word ripped out of us... and you know... and then later on the wrong things start to happen; you get to be fashionable or 'a new kind of orthodoxy' and the only way to prevent yourself from going sour or becoming an art climber is to go back to your desk. », *ibid.*, p. 167. Dans une autre lettre adressée à Tillie Olsen, aux alentours de janvier 1966, elle s'inquiète de la réception critique de son troisième recueil *Live or Die* pour les mêmes raisons : « Anyhow it's not a book yet because I haven't written a book – just a bunch of ill-kempt poems that don't walk happily together. There are enough poems but not enough to say what I must say if I can ever say it. & even more confessional & tragic this time – reviews are bad for us – we should be blinded before we read such public praise or damnation. », *ibid.*, p. 278-279.

<sup>77</sup> Maxine Kumin, *The Roots of Things: Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 2010, p. 151.

possiblement misogyne fut posée directement à Anne Sexton lors d'un entretien avec la journaliste Barbara Kevles pour la revue littéraire *Paris Review* en 1972. Sexton répondit :

I haven't added up all the critics and put them on different teams. I haven't noticed the gender of the critic especially. I talk of the life-death cycle of the body. Women tell time by the body.... True, I get a little uptight when Norman Mailer writes that he screws woman anally. I like Allen Ginsberg very much and when he writes about the ugly vagina, I feel awful. That kind of thing doesn't appeal to me. So I have my limitations too. Homosexuality is all right with me. Sappho was beautiful. But when someone hates another person's body and somehow violates it, that's the kind of thing I mind<sup>78</sup>.

Tout en évinçant la question du genre de ses détracteurs, Sexton fait remarquer que ses poèmes ne font qu'observer différentes expériences liées au corps féminin, alors que d'autres auteurs, comme le poète Allen Ginsberg, en parlent avec dégoût, peut-être le même dégoût qu'éprouve James Dickey lorsqu'il évoque les « aspects dégoûtants de l'expérience corporelle<sup>79</sup> » dans « Menstruation at Forty ». Sexton fait implicitement référence à une misogynie sous-jacente à laquelle certains auteurs et critiques contribuent et qui considère le sexe féminin et les différents aspects du corps féminin comme quelque chose de sale lorsqu'ils sont décrits avec un réalisme proche du naturalisme et non sous une forme idéalisée comme les poètes hommes, notamment les Romantiques, l'ont fait jusqu'ici. On retrouve également cette réappropriation du corps féminin dans les poèmes de Plath, surtout dans son roman *The Bell Jar*.

Enfin, la critique ne reprochait pas seulement à Sexton et Plath leur manque de « pudeur » dans les sujets qu'elles traitaient mais également dans le degré de coïncidence entre leur œuvre et leur vie, question qui n'a eu de cesse de fasciner public et critique, en particulier lorsqu'il s'agit de Sylvia Plath, dont les nombreuses biographies posthumes ont contribué à confondre vie et œuvre. Dès lors, la question de l'intention des autrices se pose : souhaitaient-elles proposer une œuvre autobiographique ou fictive ? Quel contrat de lecture offraient-elles ?

---

<sup>78</sup> Paula M. Salvio, *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance*, New York: State University of New York Press, 2007, p. 36.

<sup>79</sup> « disgusting aspects of bodily experience » (je traduis.)

### c) Un contrat de lecture ambigu

La poésie « confessionnelle » offre à ses lecteurs un contrat de lecture ambigu en jouant avec la promesse de transparence qu'offrent le genre autobiographique et la nature opaque du genre poétique, où le rapport du signifiant au signifié est rarement immédiat. Au cours de ses recherches sur l'autobiographie, Philippe Lejeune a analysé différentes expressions liées au genre autobiographique et conclu que « toutes les expressions employées renvoient à l'idée que le genre autobiographique est un genre *contractuel*<sup>80</sup>. » Ainsi, selon lui, la problématique de l'autobiographie ne se situe pas autour d'un rapport entre le texte et le hors-texte car « un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance et ne prouverait rien<sup>81</sup> ». En réalité, elle serait fondée sur une

analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. Le niveau d'analyse utilisé est donc celui du rapport *publication/publié*, qui serait parallèle, sur le plan du texte imprimé, au rapport *énonciation/énoncé*, sur le plan de la communication orale<sup>82</sup>.

La transparence se situerait donc plutôt au niveau de l'intention de l'auteur·rice qu'au niveau du contenu de ses écrits. Néanmoins, la recherche de Lejeune s'applique avant tout au roman, lequel possède plusieurs codes permettant à l'auteur·rice d'explicitier son contrat de lecture (nom du ou de la narrateur·rice, titre de l'œuvre, etc.) afin de préciser s'il s'agit d'une autobiographie ou d'une œuvre de fiction, malgré la fréquente porosité entre les genres.

La poésie est constituée de sous-genres et de sous-catégories qui possèdent leurs propres codes permettant plus ou moins d'explicitier un contrat de lecture. Par exemple, la poésie épique, qui est une sous-catégorie de la poésie narrative, a des codes particuliers : il s'agit généralement d'un long poème narratif qui célèbre les exploits d'un ou plusieurs héros légendaires racontés par un·e ou plusieurs narrateur·rice·s. Il se peut que le·la narrateur·ice soit intradiégétique ou extradiégétique, voire les deux de façon alternée comme dans l'*Odyssée*. Dans les deux cas, le contrat de lecture est assez clair : le poème en question ne relèvera pas de l'autobiographie, puisque le personnage ou les personnages de la diégèse,

---

<sup>80</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996 (première édition : 1975), p. 44.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

qu'ils soient historiques ou fictifs, sont bien distincts de l'auteur·rice. La poésie « confessionnelle », qui est un courant appartenant au sous-genre de la poésie lyrique, offre moins de possibilité à l'auteur·rice d'explicitier son contrat de lecture dans la mesure où la persona du poème est souvent un *je* anonyme, de surcroît un *ego scribens* plutôt qu'un *ego memorans*, pour reprendre la distinction faite par Pierre Champion dans *La Littérature à la recherche de la vérité*<sup>83</sup>, autrement dit, un *je* qui n'a pas d'histoire. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* définit le sens moderne du terme « poésie lyrique » comme suit : « (...) any fairly short poem expressing the personal mood, feeling, or meditation of a single speaker (who may sometimes be an invented character, not the poet)<sup>84</sup> ». L'apparente transparence du *je* de la poésie « confessionnelle » renvoie donc à une problématique complexe : sans contrat de lecture (pré)établi par les auteur·rice·s, comment les lecteur·rice·s peuvent-il·elle·s savoir si les poètes et leurs personae sont distincts ?

La présence dans les œuvres de Plath et de Sexton d'éléments réels de leur vie portés à la connaissance du public participe d'une confusion fréquente entre le poète et la persona et ne peut que contribuer à un contrat de lecture déjà ambigu, où le *je* n'est ni tout à fait fictif, ni tout à fait autobiographique, où la persona au nom fictif est parfois plus autobiographique que le *je*. Il sera intéressant de s'appuyer dans un premier temps sur une étude des types de noms utilisés par Plath et Sexton, du plus transparent au plus opaque : du vrai nom, comme dans certains poèmes de Sexton, au faux nom (au sens étymologique de « pseudonyme ») de Plath lorsqu'elle écrivit *The Bell Jar*, en passant par le nom fictif, sorte de masque à la fois transparent et opaque qui permet d'écrire sur soi tout en étant un·e autre, ou d'écrire sur quelqu'un d'autre tout en étant soi. Le choix des noms est en effet crucial dans la notion de contrat de lecture dans la mesure où la non-coïncidence du nom de l'auteur·rice et de celui de son·sa narrateur·rice exclut de facto le genre autobiographique. Cela s'illustre bien dans le titre ironique de l'œuvre de Gertrude Stein *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Ici, *autobiography* est un leurre : si l'œuvre commence bien par une borne initiale typique du genre autobiographique (« I was born in San Francisco, California. »), le « I » n'est pas Gertrude Stein : cette dernière offre donc un faux contrat de lecture autobiographique. En outre, elle offre un contrat de lecture ironique, qui questionne les codes du genre autobiographique.

---

<sup>83</sup> Cf. Pierre Champion, *op. cit.*, pp. 76-77, 81.

<sup>84</sup> *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 192.

## 1.2. Noms transparents et noms opaques : je et les autres

Les adjectifs « transparent » et « opaque » renvoient à la dialectique de la dissimulation et de la monstration et à la question : faut-il cacher pour montrer ou montrer pour cacher ? J'appelle « nom transparent » l'utilisation assumée par l'auteur·rice de son propre nom ou de noms de personnes réelles dans une œuvre, dont le but serait de faire accroire à l'authenticité des faits racontés. Si l'auteur·rice utilise son propre nom associé à un narrateur ou une narratrice intradiégétique à la première personne, l'identification de l'auteur·rice au narrateur ou à la narratrice est quasi immédiate dans la mesure où les lecteur·rice·s percevront cela comme un aveu – contrat ? – autobiographique de la part de l'auteur·rice. À l'autre pôle se trouve le « nom opaque », celui qui ne permet pas l'identification de l'auteur·rice à son œuvre : le pseudonyme d'une part, le nom fictif de l'autre. Le terme « pseudonyme » provient du grec ancien et signifie littéralement « faux nom ». L'existence d'un « faux nom » implique l'existence d'un « vrai nom », couramment entendu comme l'état civil. Notons que la périphrase « nom de plume », en anglais « nom de plume » ou « pen name », est un équivalent du pseudonyme faisant spécifiquement référence au nom d'emprunt d'un écrivain par l'usage métonymique de la plume. Le nom de plume provient alors d'un choix de la personne privée (nom civil) de se dissocier de la personne publique (pseudonyme). Sylvia Plath et Anne Sexton utilisaient leur nom civil en tant que poètes, à la différence près que Sylvia Plath écrivait sous son nom de naissance, alors qu'Anne Sexton, née Anne Gray Harvey, écrivait sous son nom « marital », peut-être parce qu'Anne Sexton portait le nom de son mari depuis déjà dix ans lorsqu'elle commença à être publiée, alors que Sylvia Plath avait déjà publié plusieurs poèmes et textes bien avant son mariage avec Ted Hughes en 1956.

Anne Sexton et Sylvia Plath utilisaient principalement le *je* dans leurs poèmes, persona la plus courante dans la poésie lyrique. Toutefois, Anne Sexton utilisait également des noms de personnes réelles, de ses filles au président des États-Unis, ce que Sylvia Plath ne faisait guère, à l'exception du poème « Ode for Ted » (1956) où elle fait explicitement référence à Ted Hughes. Notons que l'ode est une sous-catégorie de la poésie lyrique, au même titre que l'élégie, à laquelle Sexton s'est essayée avec « Sylvia's Death », poème écrit après la mort de Sylvia Plath dans *Live or Die* (1966), ce qui signifie que la poésie lyrique

comprend des sous-catégories qui admettent un contrat de lecture autobiographique – même s’il existe quelques exemples d’odes et élégies fictives. Contrairement à Plath, Sexton s’utilisa elle-même comme persona/personnage dans certains de ses poèmes, c’est pourquoi la partie « nom transparent » s’intéressera particulièrement aux poèmes de cette dernière. Pour autant, Sexton était catégorique sur la distance entre la « vérité poétique » et l’autobiographie dans l’œuvre, comme Gale Swiontkowski le fait remarquer dans *Imagining Incest*<sup>85</sup>.

Plath utilisa un pseudonyme pour écrire son roman *The Bell Jar*, ce qui a été généralement perçu comme une volonté de ne pas être reconnue en raison de l’aspect autobiographique de son œuvre. Pourtant, Plath souhaitait depuis longtemps être reconnue en tant que romancière, se référant à Virginia Woolf comme modèle absolu. On peut raisonnablement se demander pourquoi une autrice qui cherchait à être reconnue a finalement décidé de se dissimuler sous un nom de plume et par là même de ne pas être reconnue. Était-ce pour rendre l’œuvre plus opaque, celle-ci ne pouvant probablement pas être lue de la même façon selon qu’elle a été écrite par Sylvia Plath la poète ou une certaine Victoria Lucas qui publie son premier roman ? Voulait-elle protéger des proches qui se reconnaîtraient dans les personnages ? Le nom opaque désignera principalement le nom fictif, notamment dans *The Bell Jar*, qui diffère du pseudonyme en ceci qu’il est bien distinct de l’auteur-riche<sup>86</sup>. Si les autres chapitres de cette thèse se concentrent sur l’œuvre poétique de Plath, le présent chapitre se focalise sur le roman *The Bell Jar*, lequel soulève de nombreuses problématiques liées à la confusion entre autobiographie et fiction, allant jusqu’au « procès du nom fictif ».

---

<sup>85</sup> « Anne Sexton similarly stated on several occasions that even when her poetry sounds most personal and in fact deals with real issues, it is still not autobiographical fact and cannot be: “Poetic truth is not necessarily autobiographical. It is truth that goes beyond the immediate self, another life. I don’t adhere to literal facts all the time; I make them up whenever needed. Concrete examples give a verisimilitude” (1985, 103). Poetry is fiction and not fact, for it intentionally reshapes and colors the raw materials of experience. This is as true for confessional poetry as it is for dramatic monologues by fictional characters. » In Gale Swiontkowski, *op. cit.*, p. 10.

<sup>86</sup> « Il ne faut pas confondre le *pseudonyme* ainsi défini comme nom d’auteur (*porté sur la couverture du livre*) avec le *nom* attribué à une personne fictive à l’intérieur du livre (même si cette personne a statut de narrateur et assume la totalité de l’énonciation du texte) : car cette personne est elle-même désignée comme fictive par le simple fait qu’elle soit incapable d’être l’auteur du livre. », Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996, p. 24.



## a) Le nom transparent : (auto)portraits ?

Les trois derniers recueils de Sexton, *The Book of Folly* (1972), *The Death Notebooks* (1974) et *The Awful Rowing Toward God* (1975), souvent considérés comme moins personnels que les premiers<sup>87</sup>, contiennent, paradoxalement, de nombreuses autoréférences transparentes. Apparaissent les personnages d'Anne Sexton dans le poème « Sweeney » (*The Book of Folly*, TCP, p. 304), d'Anne dans « Baby Picture » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 362), « Hurry Up Please It's Time » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 384), « O Ye Tongues » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 396), « Welcome Morning » (*The Awful Rowing Toward God*, TCP, p. 455), de Mrs. Sexton dans « Gods » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 349). Il est toutefois important de noter que si ces personae portent le nom de l'autrice, il ne s'agit pas forcément d'un seul et même personnage.

Le poème « Sweeney » est un autoportrait d'Anne Sexton la poète. Lorsqu'elle utilise le personnage d'Anne Sexton dans « Sweeney », il n'y a alors plus d'intermédiaire entre le poème et la poète ni de volonté de se dissimuler derrière le masque du *je*.

My Sweeney, Mr. Eliot,  
is that Australian who came  
to the U.S.A. with one thought —  
My books in the satchel, my name  
  
and one question at customs —  
*Is Anne Sexton still alive?*  
He was a big dollar man, a Monopoly player  
who bought up BOARDWALK with a ten or a five  
  
to see the pallid bellboy smile, or please  
the maid who supplied nonallergic  
pillows. Unlike my father, his mouth a liturgy  
of praise. Like a gangster, his wallet a limerick.  
*Your words, Sexton, are the only*  
  
*red queens, the only ministers, the only beasts.*  
*You are the altar cup and from this*  
*I do fill my mouth. Sexton, I am your priest.*

---

<sup>87</sup> Je fais référence ici à *To Bedlam And Part Way Back* (1960), *All My Pretty Ones* (1962), *Live or Die* (1966), *Love Poems* (1969), qui sont également les recueils les plus commentés par les critiques.

Les premières strophes du poème, issu du recueil *The Book of Folly* (1972), offrent à la fois une mise en abyme des poèmes dans le poème (« My books in the satchel ») et de la poète dans le poème (« my name »). Cette mise en abyme se prolonge avec l'occurrence du nom d'Anne Sexton, son nom d'autrice. On observe alors une coexistence de la persona en tant que masque poétique, représenté dans le poème par le *je*, et de la persona *la poète Anne Sexton* en tant que masque social. Dans ce poème Anne Sexton analyse la relation entre l'artiste et l'admirateur à travers son expérience personnelle avec Brian Sweeney, un homme d'affaires australien qui vénérât la poète, comme le relatent Linda Gray Sexton et Lois Ames dans *A Self-Portrait in Letters* avec force détails, tant similaires aux « faits » du poème qu'on peut se demander si certains passages n'ont pas été écrits à partir de celui-ci<sup>88</sup>. Sexton n'utilise pas de noms fictifs dans le poème, ce qui renforce l'impression d'avoir affaire à un poème autobiographique : Sweeney renvoie à Brian Sweeney, Anne Sexton à Anne Sexton, et Mr. Eliot, auquel s'adresse Sexton au début du poème, pourrait être T.S. Eliot, d'autant que l'on retrouve le personnage de Sweeney et l'autoréférence Mr. Eliot dans ses poèmes datant de 1920 (« Sweeney Erect », « Sweeney Among the Nightingales » et « Mr. Eliot's Sunday Morning Service »). L'intertextualité dans ce poème est évidente, et sous prétexte d'une expérience personnelle, voire d'un « poème d'amour<sup>89</sup> », Sexton offre une réponse de la poète « confessionnelle » à l'injonction eliotienne d'écrire des poèmes impersonnels, ce qui montre qu'elle était bien consciente de ce conflit stylistique et critique<sup>90</sup>. Le pronom possessif « my Sweeney » qui ouvre et ferme le poème n'est pas tant une tournure affectueuse qu'une opposition entre le « personnage » de Sexton et celui d'Eliot. Bien que le poème semble se focaliser sur Sweeney l'admirateur (« Sweeney who brought up himself », « Sweeney from nine to five with a carnation in his buttonhole introduces the rider to the cabby; Sweeney who flies through bookshops not like a turbojet but a Zurich glider. »), le sujet est la

<sup>88</sup> Tous les détails relatés dans la note autobiographique de Linda Gray Sexton et Lois Ames sur la relation d'Anne Sexton et Brian Sweeney, même les plus anecdotiques, sont en effet similaires en tout point au récit du poème de Sexton : « While in New York City to work on *Mercy Street*, Anne met her match in flamboyance. Brian Sweeney, an Australian businessman, had arrived in San Francisco earlier that year, enquiring of the customs agent: 'Is Anne Sexton still alive?' He made his way across the country, seeking out anyone who could lead him to 'Sexton.' When they finally met, a boisterous friendship bloomed. During the time she worked with the American Place Theater, Sweeney filled her room at the Algonquin with yellow roses, and pampered her with caviar and Dom Perignon suppers at La Côte Basque. He bought up her books in all the New York bookstores and then complained to her publishers that New York City had 'run out of Sexton'. Each time they entered a taxi, he insisted on introducing her to the cabbie, emphasizing to the driver that his cargo was precious. », *Anne Sexton, A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Ames, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977, p. 338.

<sup>89</sup> « Although their flirtation was to remain platonic, Anne was inspired to write the love poem 'Sweeney' [BF] in tribute to her friend. », *ibid.*, p. 338.

<sup>90</sup> Pour une analyse plus précise sur le sujet, je renvoie à l'article de Joanna Gill « "My Sweeney, Mr. Eliot": Anne Sexton and the "Impersonal theory of Poetry" », *Journal of Modern Literature*, Volume 27, Number 1/2, Fall 2003, pp. 36-56.

fascination en elle-même, d'abord celle quasi mystique qu'exerce le « talent individuel » sur « l'homme commun », mais aussi celle de la poète envers son propre pouvoir de fascination, accentué par son nom à connotation religieuse (*sexton* signifie « sacristain »). La répétition du nom fait ainsi écho à son pouvoir mystique (« liturgy », « priest », « *Martyr, my religion is love, is you.* »). Sexton prend également à contre-pied les critiques qui pensent qu'elle inspire la pitié de ses lecteurs en révélant des aspects de sa vie aussi personnels. Sweeney redevient pour Sexton « my invisible fan » à la fin du poème, un admirateur parmi les autres, ce qu'il était avant la rencontre avec Sexton, indiquant ainsi que c'est le regard de la poète sur l'admirateur qui le rend visible, et non l'inverse. Le regard renvoie alors aux limites de la transparence, dans la mesure où l'invisibilité de Sweeney peut être vue comme opaque (on ne le voit pas parce qu'il est caché) ou comme transparente (on ne le voit pas parce qu'il n'a pas de consistance). Cette mise en scène de la poète rappelle qu'il s'agit d'un personnage public qui ne peut disparaître complètement derrière son œuvre, contrairement à ce que préconise T.S. Eliot. Paradoxalement, Sexton met en scène la visibilité de la poète en mettant en lumière l'invisibilité du lecteur/admirateur. Dans la dernière strophe, elle ne s'adresse plus à Eliot, ni à Dieu (« Lord. Lord. How You leave off. How You eat up men. », sixième strophe), mais à Sweeney, l'homme commun qui redeviendra invisible tandis que la poète, elle, restera sur scène. Le poème s'achève sur un paradoxe ontologique, suggérant que l'existence des mots ne peut coïncider avec celle de la vérité (« Surely the words will continue, for that's/what's left that's true. »).

L'idée de portrait est également présente dans le poème « Baby Picture » (*The Death Notebooks, TCP*, p. 362), dont le titre signifie littéralement « photo/portrait de bébé ». Cette fois, le *je* poétique contemple une photo d'elle-même à l'âge de sept ans et la commente dans une sorte d'ekphrasis autocentrée, ponctuant ses observations d'une question adressée à elle-même : « Anne,/who were you ? ». La progression de la première strophe prend la forme d'une devinette innocente, enfantine. La réponse qui se fait tarder annonce la distance temporelle entre l'enfant sur la photo et l'adulte qui la/se regarde :

It's in the heart of the grape  
 Where that smile lies.  
 It's in the good-bye-bow in the hair  
 Where that smile lies.  
 It's in the clerical collar of the dress  
 Where that smile lies.  
 What smile?  
 The smile of my seventh year,  
 Caught here in the painted photograph.

L'enfant n'est d'ailleurs pas présentée ni décrite directement, mais de façon métonymique à travers son sourire. Le sourire, censé symboliser la joie, semble figé dans cette « painted photograph », qui fait référence à une technique photographique ancienne qui consistait à peindre les photographies pour les rendre plus vives et éviter qu'elles ne s'estompent avec le temps, mais aussi pour reproduire l'éclat des portraits traditionnels<sup>91</sup>. La persona souligne aussitôt l'inefficacité de ce remède contre le temps et l'effacement des souvenirs :

It's peeling now, age has got it,  
A kind of cancer of the background  
And also in the assorted features.  
It's like a rotten flag  
Or a vegetable from the refrigerator,  
Pocked with mold.  
I am aging without sound,  
Into darkness, darkness.

Le vieillissement de la photo (« it's peeling now ») annonce celui de la persona, dont la peau se flétrit inévitablement et creuse encore la distance entre la persona et l'enfant. Le vieillissement « sans bruit » de la persona renvoie au silence de l'enfant dans la photographie. La persona répond probablement elle-même à la question qu'elle pose à la petite fille dans la photo : « Anne,/who were you?/Merely a kid keeping alive. », mais aussi à l'enfant qui est en elle et que quelque chose maintient encore en vie. Notons que l'expression n'est généralement pas employée de manière intransitive en anglais, « to keep somebody alive » étant beaucoup plus courant, ce qui signifie à la fois « maintenir quelqu'un en vie » et « aider quelqu'un à tenir », les deux signifiant plutôt « survivre » que « vivre ». Le silence est rompu par cette réponse dont l'allitération en /k/ dans « kid » et « keeping » renvoie, paradoxalement, à deux consonnes sourdes. La persona ne demande jamais « who are you ? » mais « who were you ? », dans une sorte d'introspection *a posteriori*, comme si celle-ci voulait remonter le temps pour découvrir non pas qui elle était à sept ans mais comment elle est devenue ce qu'elle est aujourd'hui (« I crouch there, sitting dumbly/pushing the enemas out like ice cream,/letting the whole brown world/turn into sweets »). Ainsi le vocatif « Anne » ne fait pas tant référence à l'enfant qu'à l'adulte.

À la manière du roman, Sexton présente ici un double *je*, un *ego scribens* et un *ego memorans*, un *je* qui s'écrit et qui a une histoire, un passé. Le passé était une question centrale pour Anne Sexton selon sa biographe Diane Wood Middlebrook : « One thing that became

---

<sup>91</sup> Cf. Heinz K. Henisch et Bridget Ann Henisch, *The Painted Photograph, 1839–1914: Origins, Techniques, Aspiration*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.

clear to her, since she spent so much time dwelling on it, was that the past exists only in versions, which differ according to our motives at the moment of recall<sup>92</sup>. » Cette mise en abyme du portrait dans le portrait sonde ce passé qui « n'existe que sous la forme de versions » ; ainsi, la question pourra être posée encore et encore, elle recevra des réponses différentes. Ce qui est fascinant dans le souvenir c'est qu'il est modifié par la mémoire, comme une vague qui à chaque retour change le rivage ; c'est pourquoi il est si souvent mis en doute. Ainsi, le « vrai » souvenir figé par l'écriture n'est pas plus certain qu'un souvenir fictif.

Ces mises en abymes de l'autportrait se font à travers deux objets, le recueil de l'autrice dans « Sweeney » et la photographie dans « Baby Picture », qui portent tous deux la signature de l'autrice, respectivement Anne Sexton la poète et Anne l'enfant/Anne l'adulte, comme pour en assurer l'authenticité ; c'est là l'un des effets provoqués par le nom transparent. Anne Sexton utilisait souvent les noms de ses proches dans ses poèmes, de sa mère Mary Gray Harvey (« The Division of Parts », *To Bedlam and Part Way Back*, TCP, p. 35, « Praying on a 707 », *The Death Notebooks*, TCP, p. 378), à Nana, sa tante (« Walking in Paris », *Live or Die*, TCP, p. 135, particulièrement dans *The Book of Folly* : « The Hex », TCP, p. 313, « The Hoarder », TCP, p. 319, « The Death of the Fathers », TCP, p. 322, et dans « Letters to Dr. Y. », *Words for Dr. Y.*, TCP, p. 561 ) en passant par ses deux filles, Joy (« The Double Image », *To Bedlam and Part Way Back*, TCP, p. 35, « A Little Uncomplicated Hymn », *Live or Die*, TCP, p. 148, « Welcome Morning », *The Awful Rowing Toward God*, TCP, p. 455) et Linda (« The Fortress », *All My Pretty Ones*, TCP, p. 66, « Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman », *Live or Die*, TCP, p. 145 « Mother and Daughter », *The Book of Folly*, TCP, p. 305). Cette liste montre que presque tous les recueils de Sexton, hormis *Love Poems* (1969) et *Transformations* (1971), offrent une série de « portraits de famille » à travers des souvenirs figés par le temps comme les lettres de Nana dans « Walking in Paris » (« I read your Paris letters of 1890./Each night I take them to my thin bed/and learn them as an actress learns her lines. ») ou le double portrait de sa mère et d'elle-même, dont le sourire figé (« and in the morning I had my portrait done,/holding my smile in place, till it grew formal. ») fait écho à celui de l'enfant dans « Baby Picture ». Cette série de portraits de famille est complétée par la figure du père, également très présente dans l'œuvre de Sexton. Cependant, celle-ci ne mentionne jamais son nom, elle utilise à la place un « father » qui exprime une distance immédiatement perçue par le lecteur.

---

<sup>92</sup> Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, p. 3.

Plus qu'un contrat autobiographique, le contrat de lecture voulu par cette utilisation de noms transparents est un contrat ekphrastique où le lecteur devient spectateur de portraits figeant le temps et ses reflux. Enfin, l'utilisation du nom fictif Ms. Dog, que l'on retrouve dans « Sweeney » et dans « Is It True? », relève plutôt du double fictif, palindrome dévoilant un avatar divin, que d'une volonté d'opacifier son écriture.

## b) Le nom opaque : à la recherche de l'autobiographie

Sylvia Plath n'utilisait pas de noms transparents dans sa poésie. Son *je* poétique n'offrait pas un contrat de lecture aussi transparent que celui de Sexton. Tout juste pouvait-on supposer qu'elle s'inspirait de sa vie personnelle : de sa mère dans le poème « Medusa » (*Ariel*, p. 38), de son père et/ou de son mari dans « The Colossus » (*The Colossus and Other Poems*, p. 20), ou de ses enfants dans « A Birthday Present » (*Ariel*, p. 42). Son mariage avec un poète renommé, son suicide très médiatisé et les biographies successives qui en font le récit détaillé, ainsi que les publications d'*Ariel* et de *The Bell Jar* écrits en concomitance sont des éléments qui ont grandement contribué à une identification systématique de l'autrice à son/ses personae/personnages. Ainsi, les critiques et biographes ont souvent assimilé la persona des poèmes d'*Ariel* et le personnage d'Esther Greenwood dans *The Bell Jar* comme une seule et même persona, qui serait en fait Sylvia Plath. La poète avait pourtant tenu à protéger son identité sous le pseudonyme de Victoria Lucas lorsque *The Bell Jar* fut publié en janvier 1963, soit un mois avant sa mort. Le roman parut pour la première fois sous le nom de Sylvia Plath en 1966, en Angleterre. Sa mort la priva du succès populaire et de la reconnaissance qu'elle avait toujours souhaité-e-s<sup>93</sup> ; elle n'eut en effet jamais l'occasion de reprendre l'autorité sur son roman en lui donnant son vrai nom. Il serait intéressant de connaître la raison de ce recours au pseudonyme pour publier *The Bell Jar*, voulait-elle éviter une confusion entre la narratrice intradiégétique de *The Bell Jar* et le *je* poétique de ses poèmes, ou simplement se protéger et protéger son entourage en raison de son contenu partiellement autobiographique ?

---

<sup>93</sup> *The Bell Jar* devient un best-seller à sa sortie aux États-Unis et connaît un engouement populaire au point de devenir un livre culte, notamment pour un public jeune qui s'identifie à l'héroïne Esther Greenwood. Pour cette raison, il est souvent considéré comme le pendant féminin de *The Catcher in the Rye* de Salinger. Charles Newman fait cette analogie dans *The Art of Sylvia Plath* (1971), tout en apportant une nuance bienvenue : « Essentially, this is the record, in a strange blend of American and British vernacular, of a female Holden Caulfield driven to self-destruction by despair with the alternatives adult life apparently offers. Except that Esther Greenwood is both more intelligent and less mannered than Holden, and her conflict the more serious one between a potential artist and society, rather than the cult of youth versus the cult of middle age. », Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, pp. 35-6. Il serait également pertinent de se demander dans quelle mesure le décalage entre la date de publication en Angleterre et la date de publication aux États-Unis, dans le contexte de la deuxième vague féministe, a contribué à son statut d'icône, la cloche de verre symbolisant le « trap » (piège) dont parle Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*.

La dernière hypothèse est la plus répandue, d'autant plus que sa parution aux États-Unis demeura incertaine jusqu'en 1971 car sa mère Aurelia Plath avait demandé à Ted Hughes, seul exécuteur de l'œuvre de Sylvia Plath – le divorce entre les deux poètes n'était pas encore prononcé lorsqu'elle se suicida – de ne pas publier le roman aux États-Unis. Dans *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, la journaliste et autrice Janet Malcolm traite avec justesse de la question du testament littéraire de Plath. Le titre *The Silent Woman* renvoie au silence de Sylvia Plath par opposition au bruit provoqué par chaque parution de nouveaux matériaux, lettres, journaux ou poèmes inédits de Plath<sup>94</sup>, ou encore de biographies sur la poète (ou sur Ted Hughes). Janet Malcolm fait référence à *The Bell Jar* comme « a fictionalized account of Plath's own breakdown and shock therapy and suicide attempt in 1953 », et ajoute « Plath did not want the originals of her unlovely characters—particularly her mother—to read the book<sup>95</sup>. » Janet Malcolm opte ici pour l'hypothèse que Plath utilise le pseudonyme comme couverture afin que son entourage ne se reconnaisse pas dans le roman ; une autre possibilité serait que c'est elle-même qu'elle voulait dissimuler sous ce faux nom, ce qui expliquerait que son nom s'efface entièrement sous le nom de Victoria Lucas ainsi que sous celui d'Esther Greenwood, contrairement à d'autres noms fictifs plus transparents, comme le personnage de Joan Gilling.

Malcolm utilise l'expression « fictionalized account », littéralement « récit romancé », laquelle rend compte du caractère hybride du roman, entre l'autobiographie et la fiction. Certains critiques utilisent également les périphrases « non-fiction novel » ou « autobiographic novel », et même « roman à clef ». Selon *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, le roman à clef se définit comme suit :

The French term ('novel with a key') for a kind of novel in which the well-informed reader will recognize identifiable persons from real life thinly disguised as fictional characters. A significant English example is Thomas Love Peacock's satirical novel *Nightmare Abbey* (1818), in which 'Mr Flosky' is clearly the poet Samuel Taylor Coleridge, 'Mr Cypress' is Lord Byron, and

<sup>94</sup> Toute découverte liée à Plath est un événement et fait l'objet d'articles dans la presse, principalement anglaise et américaine. Les derniers exemples en date sont très récents, puisque le 24 mai 2017 *The Guardian* publiait un article sur deux poèmes inédits, trouvés récemment dans un vieux carnet de notes, intitulés « To a Refractory Santa Claus » et « Megrims ». Cf. Danuta Kean, « Unseen Sylvia Plath poems deciphered in carbon paper », *The Guardian*, 24 mai 2017. En ligne. Consulté le 25 mai 2017. <<https://www.theguardian.com/books/2017/may/24/unseen-sylvia-plath-poems-deciphered-in-carbon-paper>>.

Quelques semaines plus tôt, la même journaliste écrivait un article sur la découverte de lettres inédites écrites par Sylvia Plath à son ancienne psychiatre Ruth Beuscher. L'article se concentre principalement sur les allégations de violences physiques et verbales de la part de Ted Hughes. Dès le lendemain de sa parution, l'article était réédité avec un droit de réponse de Carol Hughes, veuve du poète, qui réfute toute accusation de maltraitance de Hughes envers Plath. Cf. Danuta Kean, « Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse », *The Guardian*, 11 avril 2017. En ligne. Consulté le 13 avril 2017. <<https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes>>.

<sup>95</sup> Janet Malcolm, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York: Vintage Books, 1993, p. 32.



‘Scythrop’ is Percy Bysshe Shelley. Very many novels based upon their authors’ own lives are to some degree *romans à clef*.

Cette définition du roman à clef s’appliquerait à *The Bell Jar* si l’on se réfère à la lettre écrite par Aurelia Plath, la mère de l’auteurice, à l’éditeur qui s’apprêtait à publier le roman aux États-Unis en 1971 :

Practically every character in *The Bell Jar* represents someone—often in caricature—whom Sylvia loved; each person had given freely of time, though, affection, and, in one case, financial help during those agonizing six months of breakdown in 1953.... As this book stands by itself, it represents the basest ingratitude<sup>96</sup>.

Non seulement les propos d’Aurelia Plath confirment qu’elle (re)connaît les personnages présents dans *The Bell Jar* comme faisant partie de l’entourage de l’auteurice, mais ils accentuent la confusion entre la fiction et la réalité en occultant le caractère artistique et fictif du roman, qu’elle qualifie d’« ingratitude la plus vile », preuve qu’elle ne dissocie pas un instant Esther Greenwood de Sylvia Plath et ne voit qu’une volonté de nuire et non celle d’écrire une œuvre. C’est pourtant une erreur de jugement sur l’intention de Plath, qui avait compris que si elle avait effectivement emprunté la plupart de ses personnages à la vie réelle, il fallait leur donner un aspect fictif, ce qui commençait par l’invention de noms différents qui ne permettraient pas de deviner l’identité des personnes qui les ont inspirés. C’est ce que suggère Oscar Wilde dans « Le Déclin du mensonge » (« The Decay of lying ») : « (...) si un romancier a l’impudeur d’emprunter ses héros à la vie réelle, il doit au moins prétendre les avoir créés, au lieu de se vanter d’une copie servile. C’est la personnalité de l’écrivain qui fait la valeur de ses personnages, et non la manière d’être d’autres individus<sup>97</sup>. » En d’autres termes, le romancier peut s’inspirer de la vie réelle tant qu’il ne le dit pas ; cette seule condition suffit à distinguer un roman d’une autobiographie. Si l’aphorisme de Wilde affirmant que « (l)es seuls personnages vrais sont ceux qui n’ont jamais existé<sup>98</sup> » s’oppose au roman réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle, on pourrait l’étendre au roman autobiographique, ce qui permettrait de renverser les croyances selon lesquelles ses personnages sont forcément plus « vrais » que ceux de fiction.

L’occurrence du mot « caricature » dans la lettre d’Aurelia Plath met l’accent sur la dimension satirique du roman de Plath mais aussi sur son caractère hybride dans la mesure où

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>97</sup> Oscar Wilde, « Le Déclin du mensonge » (“The Decay of Lying – An Observation” in *Intentions*, 1891), Bruxelles: Éditions Complexe, Collection « Le Regard Littéraire », 1986, pp. 36-37.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 36.

la caricature suggère une reproduction déformée de la réalité. Une des caractéristiques de la caricature est d'ailleurs de représenter certains traits de la réalité de façon assez éloignée de celle-ci pour créer l'ambiguïté dans sa réception, si bien que des lecteurs ou des spectateurs ne reconnaîtront pas le caractère caricatural d'un texte, ou le portrait d'une personne qu'ils connaissent. Évidemment, les aspects satirique et ironique de la caricature contribuent grandement au fait que cette dernière ne peut-être perçue que si ces éléments sont compris par le-la lecteur-ric-e, instaurant une sorte de contrat entre l'artiste et le public. C'est par crainte que les lecteur-ric-e-s ne perçoivent pas la distorsion entre les personnages de *The Bell Jar* et les personnes qui les ont inspirés (y compris elle-même) qu'Aurelia Plath retarda la publication du roman aux États-Unis autant qu'elle le put et publia par la suite les lettres de sa fille dans un recueil intitulé *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, comme l'explique Janet Malcolm :

However, Mrs. Plath didn't end matters there. In 1975, to make good her claim that the not-nice persona of *Ariel* and *The Bell Jar* was Plath's sick « false self, » and that her healthy « real self » was a kindly service-oriented good girl, she asked for and received permission from Ted Hughes, Plath's literary executor, to publish a book of Plath's letters to her written between 1950 and 1963. The idea was to show that Plath was not the hateful, hating ingrate, the changeling of *Ariel* and *The Bell Jar*, but a loving, obedient daughter.

Dans cet extrait de *The Silent Woman*, Janet Malcolm associe la persona d'*Ariel* à celle de *The Bell Jar*, et la qualifie de « not-nice ». Ce choix lexical et grammatical suppose l'existence d'une autre persona, double opposé de la première : la « nice persona » qu'Aurelia Plath aurait souhaité montrer avec la publication de *Letters Home*, d'abord aux États-Unis en 1975<sup>99</sup> puis en Angleterre en 1976<sup>100</sup>, soit l'itinéraire inverse de *The Bell Jar*. Le plus urgent était de rétablir la réputation de Sylvia Plath aux États-Unis, son pays d'origine – et celui où vit Aurelia Plath. Ce « not-nice persona » fait en réalité référence à une critique d'Elizabeth Hardwick publiée dans *The New York Review of Books* en 1971, après la parution de *The Bell Jar* aux États-Unis, où elle écrit : « She [Sylvia Plath] has the rarity of being, in her work at least, never a 'nice person' », l'incise « in her work at least » laissant planer le doute sur le jugement porté sur l'autrice elle-même. Par précaution, Malcolm utilise le terme « persona » plutôt que « person » afin de re-fictionnaliser le *je*. Janet Malcolm ne fait pas de distinction entre le *je* poétique d'*Ariel* et le *je* intradiégétique de *The Bell Jar*, elle semble même penser qu'ils ne font qu'un :

---

<sup>99</sup> New York: Harper and Row.

<sup>100</sup> Londres: Faber and Faber.

Plath's not-niceness is the outstanding characteristic of the *Ariel* poems, it is what sets her apart from the other so-called confessional poets of the fifties and sixties, it is the note of the 'true self' that Hughes celebrates. Her status as a feminist heroine has in large part derived from this tone. [...] Though *The Bell Jar* hasn't the art of the late poems, its tone is still bracingly not-nice<sup>101</sup>.

Le ton satirique que Plath emploie dans les poèmes d'*Ariel* et le roman *The Bell Jar* serait donc l'élément qui rapproche les personae des deux œuvres. Ainsi, le masque ironique derrière lequel se cache l'autrice révélerait en fait sa véritable identité, et même son « vrai moi » (« true self »), expression utilisée par Judith Kroll dans *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Edward Butscher, auteur de la première biographie de Plath, *Method and Madness*, donna à Plath et sa « not-nice persona » le nom de « bitch goddess ». Dans sa préface de 1975, le biographe justifie ainsi son choix :

No doubt the appellation 'bitch goddess' as occasionally applied to Sylvia Plath in these pages will disconcert some readers, but it struck me as a fitting description of the persona who rages through the poetry of *Ariel* and *Winter Trees*—and several poems as yet uncollected or collected only in a limited edition.

The "bitch," of course, is a familiar enough figure—a discontented, tense, frequently brilliant woman goaded into fury by her repressed or distorted status in a male society; and the "goddess" conveys the opposite image, a more creative one, though it too represents an extreme. As a combination, 'bitch goddess' has the additional advantage of a long metaphorical association—at least from the time of D. H. Lawrence—with fierce ambition and ruthless pursuit of success<sup>102</sup>.

Ce surnom plus qu'offensant donne un aperçu du contexte « poétriarcial » et du sexisme ordinaire envers les écrivaines. La critique n'a jamais véritablement analysé la personnalité des écrivains (hommes) sous l'angle de leur personnalité privée. Elle s'est préoccupée de leurs engagements politiques et sociaux, de leur philanthropie, de leurs « grands » traits moraux, mais pas de leurs « petits » traits de personnalité, comme, par exemple, de savoir s'ils étaient plutôt « gentils » ou « méchants ». Or, Plath a été doublement jugée à travers sa persona, tour à tour qualifiée de méchante (« not-nice ») ou plus vulgairement de garce, salope, connasse – l'éventail des insultes réservées aux femme est large et les traductions de « bitch » ne manquent pas. Bien que Butscher tente de justifier son choix dans sa préface en invoquant la « bitch » comme une figure de révolte féministe contre le patriarcat, deux problèmes majeurs se posent. Lorsque des membres d'une minorité se

---

<sup>101</sup> Janet Malcolm, *The Silent Woman*, pp. 31-32.

<sup>102</sup> Edward Butscher, *Sylvia Plath, Method and Madness*, New York: The Seabury Press, 1976, réédition 2003, pp. xi-xii.

regroupent, il est courant que ceux-là se réapproprient les injures qu'on leur profère ; ce fut le cas des Afro-Américains avec le terme *nigger*, ou des homosexuels avec le terme *queer*, par exemple. Néanmoins, si l'on ne fait pas partie de cette communauté, on ne peut pas employer ce terme avec la même puissance transgressive. Or, Edward Butscher n'est pas féministe, comme il est aisé de le constater à différents endroits de *Method and Madness*<sup>103</sup>. Par conséquent, lorsqu'il emploie le mot « bitch », le message qu'il transmet perd de sa valeur transgressive et conserve son caractère offensant, d'autant plus qu'il l'inscrit dans une dialectique patriarcale. Dans son œuvre, Plath dénonce la dialectique opposant la vierge à la putain, l'ingénue à la sorcière – de « bitch » à « witch » il n'y a qu'une consonne – ; Butscher la ramène à cette même dialectique à travers l'antithétique « bitch goddess ». La femme est soit avilie soit mise sur un piédestal, éternellement tirée à hue et à dia. Enfin, le mot « bitch » renvoie par opposition aux qualités généralement attribuées aux femmes : la gentillesse, la douceur, l'innocence ; on ne peut donc raisonnablement pas imaginer que Butscher aurait qualifié un écrivain de « bastard god », quand bien même celui-ci s'avérerait vil. On mesure rarement les qualités d'un homme à sa personnalité mais presque toujours à son travail ; l'inverse se constate en revanche pour les femmes.

En outre, Butscher participe à la confusion entre la vie et l'œuvre de l'autrice. Dans le troisième chapitre de sa biographie, Butscher confond Sylvia Plath et Esther Greenwood de façon systématique :

The fictionalized description of the first luncheon meeting between the two was interjected into *The Bell Jar*, and we hear from Esther how she drank the finger-bowl water by mistake, thinking it was soup, the humor of the situation dominating the scene. But in real-life relationship Sylvia, as usual, did her duty, even more than her duty, and with outward good cheer and eagerness, writing happy, girlish letters to her patron at regular intervals, occasionally visiting her, and keeping Mrs. Prouty well-informed of her modest protégée's amazing progress. Academically, the first year at Smith was almost a repeat of Sylvia's entire high-school experience. She continued the same dedication to hard work she had always shown, earning her 'A's' with seeming ease. Esther conceded at one point: 'I just studied too hard, I didn't know when to stop.' Sylvia was impressing her teachers, often doing more work than required, while attending lectures and chapel regularly; but in social terms she remained something of an outsider. [...] In desperation, Sylvia suffered through blind date after blind date, usually a relative or friend of one of the other girls, giving little of herself and getting less in return, while none of the victims ever requested a repeat performance. During the Christmas recess, however, which she was spending at home, the unexpected happened. 'Buddy Willard,' a

---

<sup>103</sup> Il n'hésite pas à qualifier le personnage de Joan dans *The Bell Jar* de « another evil extreme, lesbian career girl cut off from life like the girl in 'Spinster' ». In Edward Butscher, *Sylvia Plath, Method and Madness*, New York: The Seabury Press, 2003 (première parution : 1976), p. 13.

former high-school track star and distant idol, suddenly dropped by her house after having run the two-mile distance from his own home in Wellesley Hills<sup>104</sup>.

Si Butscher concède au début de l'extrait qu'il y a bien des différences entre ce qu'il s'est réellement passé dans la vie de Plath et ce qui arrive au personnage d'Esther en utilisant notamment les expressions « fictionalized description » et « in real-life », il ne cesse ensuite de passer de l'autrice au personnage, entretenant l'ambiguïté jusqu'à citer le personnage d'Esther comme s'il s'agissait de Sylvia Plath elle-même (« Esther conceded at one point: 'I just studied too hard, I didn't know when to stop.' »), citation placée dans la continuité du bilan scolaire de celle que Butscher appelle familièrement « Sylvia ». Le fait même d'appeler l'autrice par son prénom participe de la confusion entre celle-ci et la narratrice/personnage. En effet, si l'on fait couramment usage du prénom pour faire référence à un personnage, on utilise le plus souvent le nom entier ou encore le nom de famille de l'artiste afin de s'y référer, à moins de vouloir créer intentionnellement un sentiment de familiarité avec celui-ci. On comparera par exemple la biographie d'Anne Sexton écrite par Diane Wood Middlebrook où la biographe fait référence à la poète le plus souvent en l'appelant par son nom de famille ou par ses nom et prénom à l'ouvrage *A Self-Portrait in Letters* dans lequel sa fille Linda Gray Sexton et sa meilleure amie Lois Ames<sup>105</sup> l'appellent presque toujours « Anne », accentuant ainsi le sentiment de proximité et d'affection. Pourtant, on sait qu'Edward Butscher n'a jamais eu de lien avec Sylvia Plath. Son emploi constant de « Sylvia » au lieu de « Sylvia Plath » ou simplement « Plath », en plus de nous donner l'impression d'un ton familial, voire paternaliste, accentue l'aspect fictionnel de la biographie de Butscher et par là même la confusion entre l'autrice et sa persona/personnage, ici Esther Greenwood.

La confusion atteint son paroxysme à la fin du passage précité avec l'introduction du personnage fictif Buddy Willard, un des personnages centraux de *The Bell Jar*, dans la biographie de Sylvia Plath. Butscher avait en effet identifié une personne qui avait existé dans la vie de Plath comme ayant inspiré le personnage de Buddy Willard, mais il n'a pas souhaité le nommer dans sa biographie. Le caractère fictif du personnage est tout d'abord signifié par des guillemets, mais ceux-ci disparaissent dès la deuxième occurrence. Le nom fictif Buddy Willard se mêle alors aux noms réels de Jane Anderson et Sylvia Plath :

It was three months later, on a crisp Saturday morning in March, that Buddy did indeed appear at her dormitory. He was in Northampton to take Jane

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>105</sup> Lois Ames est également la biographe qui avait été engagée par les ayants-droits de Sylvia Plath pour écrire la première biographie de Sylvia Plath et qui ne l'a jamais terminée.

Anderson, a physics major a year ahead of Sylvia, to Smith's sophomore prom. But he had called to ask her to Yale's senior prom in June, which had far more prestige attached to it. Having been interrupted in her lonely study of the Crusades for a mid-semester exam, Sylvia accepted with relief and intense pleasure. As Esther observed: 'I had never been to Yale, and Yale was the place all the seniors in my house liked to go best on weekends'<sup>106</sup>.

À nouveau, Edward Butscher mêle dans sa biographie noms fictifs (« Buddy », « Esther ») et noms réels (« Sylvia », « Jane Anderson ») et de fait place ses « personnages » sur le même axe diégétique, accentuant ainsi la confusion entre la fiction et le réel. En outre, il applique la même méthode que celle citée précédemment, c'est-à-dire qu'il utilise à nouveau Esther comme le porte-parole de Sylvia Plath en citant le personnage afin de lui faire exprimer des sentiments qu'il prête en réalité à l'autrice. D'ailleurs, si l'on compare l'extrait ci-dessus à un passage de *The Bell Jar*, on se rend compte de nombreuses similitudes entre la biographie de Butscher et le roman de Plath :

We sat side by side in two wicker rocking-chairs. The sunlight was clean and windless and almost hot.

'I can't stay more than a few minutes,' Buddy said.

'Oh, come on, stay for lunch,' I said.

'Oh, I can't do that. I'm up here for the Sophomore Prom with Joan.' I felt like a prize idiot.

'How is Joan?' I asked coldly.

Joan Gilling came from our home town and went to our church and was a year ahead of me at college. She was a big wheel-president of her class and a physics major and the college hockey champion. She always made me feel squirmy with her starey pebble-colored eyes and her gleaming tombstone teeth and her breathy voice. She was big as a horse, too. I began to think Buddy had pretty poor taste.

'Oh, Joan,' he said. 'She asked me up to this dance two months ahead of time and her mother asked my mother if I would take her, so what could I do?'<sup>107</sup>

Non seulement Butscher utilise une anecdote issue de la fiction pour présenter Jane Anderson, qui a inspiré selon lui le personnage de Joan Gilling, mais il lui emprunte également son style romanesque (« It was three months later, on a crisp Saturday morning in March, that Buddy did indeed appear at her dormitory. ») Sa description diverge toutefois de celle de Plath pour que la réalité ne reflète pas tout à fait la fiction. En résumé, Butscher fait le chemin inverse du romancier réaliste : il emprunte à la fiction pour produire du réel, même s'il s'agit en réalité d'une biographie fictionnalisée. Autrement dit, c'est la vie qui imite l'art. Ce type d'écriture confondant fait et fiction se rapproche du *storytelling*. Dans *Fait et Fiction*,

---

<sup>106</sup> Edward Butscher, *op. cit.*, p. 47.

<sup>107</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, London: Faber and Faber, 1999, p. 55.

*pour une frontière* (2016), Françoise Lavocat explique le recul actuel de la fiction en partie par le succès du *storytelling*, dont les théoriciens « tiennent généralement pour acquise l'indifférenciation entre fait et fiction, dans une optique panfictionnaliste qui dissout les frontières de la fiction et la notion de fiction elle-même<sup>108</sup>. »

La confusion entre la réalité et la fiction ne s'arrête pas à *The Bell Jar* puisqu'en commentant quelques pages plus loin un poème de Plath intitulé « The Dream of a Hearse-Driver », Edward Butscher analyse à nouveau la vie de l'autrice en ayant recours au *storytelling* : « An awareness of mortal limits is called for and the love affair has the air of a mismatch: poor Buddy Willard no doubt already was being castigated for his Philistine sins and taking Jane Anderson to the prom. » Ainsi, non seulement le biographe confond à nouveau Sylvia Plath et sa persona, mais il confond également la persona du poème avec le personnage d'Esther, comme si l'œuvre entière de Plath, qu'elle soit en prose ou en vers, ne comportait qu'un seul et même *je*. Le biographe/critique semble oublier que tout personnage ou persona est d'abord une construction, comme l'explique Judith Roof dans *Understanding Fiction* dans un passage où elle aborde la problématique liée à la confusion entre le·la narrateur·rice et l'auteur·rice :

Thinking of the narrator as the author provides readers with the illusion that we are reading the words of a real person. But it is also wise to be aware that all narrators, even those purporting to be real people, are constructions. No narrator can ever present all aspects of a complex human being, and most authors have a stake in presenting only their best and cleverest side<sup>109</sup>.

Judith Roof énonce ici deux points cruciaux. Le premier est que tout·e narrateur·rice est une construction, il ne peut donc jamais être complètement réel, et encore moins représenter l'auteur·rice ; le second, peut-être encore plus important, est que les lecteur·rice·s – et dans le terme « lecteur·rice·s » j'englobe les critiques – ont besoin de faire l'amalgame entre le·la narrateur·rice et l'auteur·rice afin d'entretenir une « illusion » qui leur permettrait de faire un pont entre le caractère fictif de ce qu'ils sont en train de lire et la réalité, peut-être plus rassurante que l'imaginaire. Peut-être est-ce lié au processus d'identification des

---

<sup>108</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris : Seuil, collection « Poétique », 2016, p. 33. Sur le recul de la fiction : « Pourtant, malgré l'effervescence qui entoure les nouveaux usages partagés de la fiction – fanfictions, mondes en ligne, *cosplay* –, une certaine conception de la fiction recule, tandis que s'expriment une lassitude prétendue ou une hostilité renouvelée à son égard. Ce phénomène se repère dans le succès actuel du mot et de la notion de *storytelling* : les notions de récit et de fiction se mêlent, « fiction » est alors entendue au sens ancien de « mensonge », même s'il est vrai que celui-ci n'a jamais été durablement écarté de l'appréhension des œuvres d'imagination. [...] La fiction ayant (censément) recouvert l'intégralité de l'étendue du monde et des connaissances, comme le déplorait déjà Baudrillard en 1981, elle n'a plus de contours, plus de trait spécifique repérable, ni formel, ni logique, ni axiologique, ni ontologique. », *ibid.*, p. 13.

<sup>109</sup> Judith Roof, *Understanding Fiction*, Boston: Houghton Mifflin Company, 2005, p. 614.

lecteur·rice·s aux personnages, qui serait facilité par l'intermédiaire d'une personne dont l'existence ne peut être remise en question. Il serait intéressant de savoir comment fonctionne ce processus dans le cas de romans anonymes, ou même de savoir comment les lecteur·rice·s de *The Bell Jar* se seraient identifié·e·s à Esther Greenwood ou à d'autres personnages si le pseudonyme Victoria Lucas n'avait jamais été révélé.

Si le nom fictif Buddy Willard est utilisé tout au long de *Method and Madness*, ce qui est d'autant plus trompeur que ce nom est devenu un nom générique afin de faire référence à un jeune homme répondant aux caractéristiques de ce personnage, Butscher connaissait cependant le « vrai nom » de l'homme qui aurait inspiré ce personnage, comme le révèle la note de l'éditeur de la version parue en 2003 ; certains noms ont été changés ou omis afin de protéger ces personnes d'un éventuel procès (et pour se protéger lui-même en tant qu'auteur, on l'imagine). Cette note contient une liste de noms réels en face des pseudonymes auxquels ils correspondent ; parmi ces noms se trouvent, entre autres, ceux de la Dr. Ruth Beuscher (« Dr. Ruth Jones ») et Richard Norton (« Buddy Willard »). Deux raisons peuvent expliquer la révélation de leurs vrais noms : soit la personne est décédée, soit son vrai nom a été révélé dans des biographies ultérieures à la première version de *Method and Madness* (1976). Cependant, la différence de traitement entre Jane Anderson et Richard Norton est évidente : non seulement l'identité de Richard Norton est dissimulée par un nom fictif tout au long de la biographie de Butscher, mais ce dernier le réhabilite à travers un portrait rédempteur :

Thus, the portrait of Buddy Willard is a cruel caricature pointedly accurate at times but purely uni-dimensional. The comments of Marcia Brown, Philip McCurdy and others have clearly certified that rigid, joyless, 'bland' side of his personality, which Sylvia despised and held up for public ridicule, but nowhere does the novel touch upon other elements in his make-up, which have been equally attested to—the kindness, the generosity, the concern for other people that resulted in his becoming an excellent physician<sup>110</sup>.

Butscher semble paradoxalement préoccupé par la réhabilitation de Buddy Willard/Richard Norton, alors même que celui-ci a bénéficié d'un droit à l'anonymat – la carrière de ce dernier semble être la raison principale de cette protection<sup>111</sup> – contrairement à Jane Anderson, pourtant elle-même psychiatre reconnue. Il est légitime de se demander si

---

<sup>110</sup> Edward Butscher, *op. cit.*, p. 308.

<sup>111</sup> Cette question est également abordée au cours du procès intenté par Jane Anderson puisque l'on constate que même devant la cour Richard Norton conserve la protection du nom fictif Buddy Willard : « Q : Have you ever discussed it [*The Bell Jar*] with the real life Buddy Willard? I take it we've never named that name, anyway; is that right?

A : Not in this deposition because he's a practicing physician in the Boston area. », cf. archives Plath Collection, Rare Book Room, Smith College, Massachusetts.



cette volonté de racheter « Buddy Willard » ne cache pas une tentative d'avilir Sylvia Plath/Esther Greenwood.

Certain·e·s critiques ont également fait le lien entre la persona de « Daddy » et le personnage d'Esther Greenwood. Ces critiques ont pensé qu'il s'agissait de la même persona, en partie parce que Esther, dans l'Ancien Testament, est une jeune fille juive qui devient reine de Perse, et que la persona de « Daddy » émet l'hypothèse qu'elle soit juive<sup>112</sup>. Le mythe d'Esther a en outre été repris par Jean Racine dans sa tragédie éponyme et l'on sait que Plath était une lectrice fervente du dramaturge, dont elle possédait une édition intégrale dans sa bibliothèque personnelle<sup>113</sup>. Si le choix de Plath d'utiliser un nom à l'intertexte biblique, voire dramatique, suggère une ressemblance entre Esther le personnage mythique et Esther le personnage de *The Bell Jar*, lui-même devenu un mythe (son personnage est très souvent repris pour faire référence à une jeune fille rebelle et marginale dans la pop culture américaine<sup>114</sup>), rien ne suggère en revanche qu'Esther et la persona de « Daddy » ne font qu'une, d'autant qu'Esther Greenwood n'est pas juive mais unitariste<sup>115</sup>, et que la persona de « Daddy » joue sur l'incertitude (« I think I may well be a Jew »). Il s'avère que de nombreux critiques n'ont vu dans les œuvres de Plath que l'intertexte biographique, et ce malgré l'anonymat du *je* poétique ou l'opacité du nom fictif Esther Greenwood.

L'association que fait Janet Malcolm dans *The Silent Woman* entre les personae d'*Ariel* et la narratrice de *The Bell Jar* est sans doute également liée à la (bi)b(i)ographie de Sylvia Plath puisque les deux œuvres ont été écrites de façon concomitante entre la fin de l'année 1962 et le début de l'année 1963<sup>116</sup>, période sombre de la vie de l'autrice où son mariage avec Ted Hughes était en train de prendre fin et où elle luttait afin de trouver du temps pour écrire alors qu'elle s'occupait de ses deux enfants en bas âge. Cependant, le récit de *The Bell Jar* se situe en 1953, Esther est donc bien plus éloignée de Plath au moment où elle écrit que ne l'est le *je* poétique d'*Ariel*. Il serait intéressant de mesurer l'impact de la sphère temporelle de l'autrice sur le caractère fictionnel de son écriture : si Plath était en train

---

<sup>112</sup> « An engine, an engine/Chuffing me off like a Jew./A Jew to Dachau./Auschwitz, Belsen./I began to talk like a Jew./I think I may well be a Jew. »

<sup>113</sup> Il s'agit de l'édition *Théâtre complet de Racine*, Paris : Editions Garnier Frères, 1953, contenant une préface de Maurice Rat. Cet exemplaire issu de la bibliothèque personnelle de Sylvia Plath se trouve dans les archives de la Rare Book Room à Smith College. Il a été annoté à plusieurs endroits et de nombreux passages sont soulignés, notamment dans les pièces *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Phèdre* et *Athalie*.

<sup>114</sup> Ceci est analysé en détail par Janet Badia dans son ouvrage consacré au « mythe des lectrices de Plath », *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011.

<sup>115</sup> « It seemed to me Buddy Willard and I were like that Jewish man and that nun, although of course we weren't Jewish or Catholic but Unitarian. » Sylvia Plath, *The Bell Jar*, London: Faber and Faber, 1999, p. 52.

<sup>116</sup> On retrouve dans les archives de Plath à la Rare Book Room de Smith College des brouillons de l'autrice comportant des poèmes d'*Ariel* au recto et des passages de *The Bell Jar* au verso.

de se décrire de manière transparente sous les traits d'Esther Greenwood, censée être l'autrice dix ans plus tôt durant la période où elle fit une tentative de suicide puis séjourna en hôpital psychiatrique, userait-elle du même ton acerbe que la persona d'*Ariel*, censée représenter sa persona dans la sphère présente, pour décrire le monde ?

Philippe Lejeune appelle ce décalage temporel « le rapport du *présent* dans l'écriture et du *passé* raconté par l'écriture<sup>117</sup> » dans *Le Pacte autobiographique*. Dans cet essai critique, il fait également référence à la « narration ultérieure », théorisée par Gérard Genette dans « Discours du récit<sup>118</sup> », où le narrateur·rice raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné. Lejeune fait remarquer que c'est le cas de toutes les autobiographies, mais ce qui distingue la plupart des récits de fiction des autobiographies est que les premiers ne sont pas bornés temporellement par des dates, contrairement aux seconds. Par exemple, *Letters Home: Correspondence 1950-1963* penche du côté de l'autobiographie, *The Bell Jar* de la fiction. Si un grand nombre d'éléments du roman sont facilement identifiables pour quiconque a connu Sylvia Plath ou lu son journal, ses lettres, des biographies, ou tout autre élément documentant sa vie, cela fait-il de *The Bell Jar* un « roman de non-fiction » (pour reprendre l'expression anglaise « non-fiction novel ») ? Les images poétiques, la voix de la narratrice, le rythme des mots ne sont-ils pas assez singuliers pour que l'on identifie le roman à une autobiographie de Sylvia Plath ? *The Bell Jar* ne serait-il qu'une des versions du passé de Plath, racontée en résonance avec le moment présent ?

Sylvia Plath semble avoir anticipé les critiques et se jouer de ces dernières, comme le prête à penser ce passage de *The Bell Jar* où Esther raconte avec une transparence absolue comment elle s'y prendrait pour écrire un roman dont elle serait elle-même l'héroïne :

A feeling of tenderness filled my heart. My heroine would be myself, only in disguise. She would be called Elaine. Elaine. I counted the letters on my fingers. There were six letters in Esther, too. It seemed a lucky thing.

*Elaine sat on the breezeway in an old yellow nightgown of her mother's waiting for something to happen. It was a sweltering morning in July, and drops of sweat crawled down her back, one by one, like slow insects.*

I leaned back and read what I had written. It seemed lively enough, and I was quite proud of the bits about the drops of sweat like insects, only I had the dim impression I'd probably read it somewhere else a long time ago<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 199.

<sup>118</sup> Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

<sup>119</sup> *TBJ*, p. 116.

Non sans ironie, Plath donne le mode d'emploi dont elle s'est servie pour écrire *The Bell Jar*. La mise en abyme est rendue d'autant plus évidente que le personnage d'Esther choisit pour son héroïne un nom de fiction qui compte six lettres, Elaine, tout comme Esther – et Sylvia. Cette héroïne serait donc Esther sous les oripeaux d'une Elaine, chez laquelle on retrouve la même initiale et le même nombre de lettres, ce qui n'est probablement pas une coïncidence, nonobstant la remarque d'Esther (« It seemed a lucky thing ») ; Plath dévoile sciemment la possibilité qu'elle habite Esther. Dans cet extrait, Esther fait l'expérience de la cryptomnésie<sup>120</sup>. Au moment où Esther-l'autrice, dans son processus de relecture, se félicite d'avoir trouvé l'image des insectes pour illustrer les gouttes de sueur rampant le long du dos de son héroïne, montrant au passage que la trame narrative semble être ici un prétexte au style poétique, le doute s'empare d'elle : elle a l'impression d'avoir déjà lu cette image quelque part. Ce processus cryptomnésique est fréquent chez les écrivain·e·s, et pointe du doigt les limites de la mémoire.

*The Bell Jar* n'est donc pas autobiographique, mais certains éléments du roman ne relèvent toutefois pas uniquement de l'imagination. Par exemple, lorsqu'Esther-l'étudiante s'invente un double imaginaire, une orpheline douce et sage répondant au nom d'Elly Higginbottom, elle s'imagine pouvoir ainsi échapper à la pression que les gens exercent sur elle.

I would be simple Elly Higginbottom, the orphan. People would love me for my sweet, quiet nature. They wouldn't be after me to read books and write long papers on the twins in James Joyce. And one day I might just marry a virile, but tender, garage mechanic and have a big cowy family, like Dodo Conway<sup>121</sup>.

Sylvia Plath fait ici référence à un souvenir réel, celui du sentiment de lassitude qu'elle éprouvait au moment d'écrire un essai sur les jumeaux dans l'œuvre de James Joyce, qui s'est avéré puisqu'on sait qu'elle abandonna ce projet au profit d'un mémoire sur le double chez Dostoïevski<sup>122</sup>. Cependant, Sylvia Plath ne noue aucun pacte autobiographique

---

<sup>120</sup> « La cryptomnésie, du grec *kruptos* signifiant « caché », « secret », et *mnémè* signifiant « mémoire », « souvenir », littéralement « souvenir caché », est un biais mémoriel par lequel une personne a le souvenir erroné d'avoir produit une pensée, alors que cette pensée a été en réalité produite par quelqu'un d'autre. La cryptomnésie peut conduire au plagiat involontaire dont l'auteur·rice fait une expérience mnésique qu'il·elle ne peut distinguer d'une inspiration nouvelle. » En ligne. Consulté le 13 juillet 2017. <<http://dictionnaire.education.fr/cryptomnesie>>. Sur le sujet de la cryptomnésie, je renvoie par exemple à l'ouvrage de Gustave Geley, *De l'Inconscient au Conscient*, Paris : Hachette Livre BNF, 2013 (première parution : 1919).

<sup>121</sup> *TBJ*, p. 127.

<sup>122</sup> « De retour au Smith College, en février 1954, Plath remportera plusieurs prix de poésie au cours des mois suivants. Elle abandonne son projet de recherche sur James Joyce pour explorer l'ambivalence des personnages

avec le lecteur. Le nom fictif exclut également de qualifier *The Bell Jar* d'autofiction telle que définie par Serge Doubrovsky en 1977 pour qualifier son roman *Fils*, dans lequel le protagoniste porte le nom de l'auteur<sup>123</sup>. Esther Greenwood n'est pas Sylvia Plath ; elle n'est guère davantage la persona d'*Ariel*. Toutefois, le passage précité pourrait être perçu comme un « contrat de lecture », où l'autrice reconnaît, par l'intermédiaire d'Esther, que *The Bell Jar* est un roman autobiographique, selon la définition de Lejeune :

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur ; soit par recoupement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux (comme quand quelqu'un vous dit : « J'avais un très bon ami auquel il est arrivé... », et se met à vous raconter l'histoire de cet ami avec une conviction toute personnelle). Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie : celle-ci suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une *ressemblance* produite au niveau de l'énoncé. Ces textes entreraient donc dans la catégorie du « roman autobiographique » : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. À la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. La « ressemblance » supposée par le lecteur peut aller d'un « air de famille » flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui « tout craché »<sup>124</sup>.

Lejeune met au premier plan « l'identité assumée » de l'auteur-riche et non la ressemblance entre la vie de l'auteur-riche et le récit pour définir l'autobiographie, quel que soit le degré de transparence, ce qui signifie que le roman autobiographique est soumis à la subjectivité des lecteurs et lectrices. Il suggère d'une certaine façon qu'il revient davantage à ces dernier·e·s de déterminer le degré autobiographique du roman qu'à l'auteur-riche. À l'inverse, Campion pense que « seule la constitution d'une figure fictive du sujet de

---

chez Dostoïevski dans son mémoire qu'elle intitulera « Miroir magique : étude du double dans deux romans de Dostoïevski »<sup>122</sup>, Taïna Tuhkunen-Couzig, *Sylvia Plath, une écriture embryonnaire*, Paris : éditions L'Harmattan, 2003, p. 16.

<sup>123</sup> Sur la quatrième de couverture de son roman, Doubrovsky brouille les limites de la fiction en inventant le terme « autofiction » : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. », Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée, 1977.

<sup>124</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, pp. 24-5.

l'expérience et de l'écriture [permet] de dépasser la question de l'autobiographie<sup>125</sup>. » Dans son chapitre consacré au rapport entre ce qu'il nomme le « « Je » proustien » et la vérité de la fiction et de l'autobiographie, Champion affirme que « [à] mesure que l'œuvre se forme, il se produit un travail d'éloignement à l'égard des données biographiques<sup>126</sup> », ajoutant que l'écrivain a dû surmonter « une tendance inverse qui portait à l'autobiographie<sup>127</sup> ». Il en conclut ainsi que « [l]e « Je » est donc bien une « formule », c'est-à-dire qu'il est une fiction construite et, de plus, une fiction régulatrice de l'œuvre entière et de toutes les autres figures supposées (personnages, lieux, choses, événements)<sup>128</sup>. » Cette conclusion pourrait s'appliquer au « je plathien » de *The Bell Jar*, en ceci que plus on avance dans la lecture de l'œuvre, plus la figure tutélaire de Sylvia Plath s'efface au profit de sa narratrice au nom fictif.

Paradoxalement, c'est en dissimulant son identité d'autrice derrière un pseudonyme et/ou un nom fictif que Sylvia Plath a davantage attiré l'attention sur le lien entre sa vie et son œuvre qu'Anne Sexton, qui utilisait pourtant des noms transparents que l'on pouvait directement relier à sa vie. À l'aune de la conclusion tirée de la nouvelle « The Purloined Letter » (« La Lettre Volée ») d'Edgar Allan Poe, où une lettre dérobée est recherchée en vain par un détective alors que celle-ci se trouve sous son nez, mise en évidence intentionnellement par le voleur, la transparence est peut-être le meilleur moyen de se tapir dans l'ombre. S'il est difficile de classer *The Bell Jar* dans une catégorie bien définie, son adaptation filmique mélange les genres, reprenant le récit du roman tout en ajoutant des extraits de poèmes de Plath. Le terme « contrat de lecture » puisant son sens dans le champ lexical juridique, il m'est apparu pertinent de traiter du procès intenté par Jane Anderson, identifiée par Butscher comme étant Joan Gilling, l'un des personnages de *The Bell Jar*. S'il s'agit de l'adaptation filmique du roman, les minutes du procès sont en réalité en grande partie consacrées au roman lui-même et à la problématique de son interprétation entre œuvre fictive et œuvre autobiographique. Cette analyse permettra de mettre en lumière le rôle des biographes dans la perception des autrices et de leur œuvre par le public.

---

<sup>125</sup> Pierre Champion, *op. cit.*, p. 52.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 59.

### 1.3. Réalité *versus* Fiction

“‘Tis strange – but true; for truth is always strange;  
Stranger than fiction; if it could be told,  
How much would novels gain by the exchange!  
How differently the world would men behold!”

Lord Byron, *Don Juan* (1819-1824)

Si la vérité peut être définie comme le caractère de ce qui est conforme à la réalité, alors elle ne peut être dans le même temps conforme à la fiction. Cependant, lorsqu’une chose extraordinaire arrive, on dit que la réalité rattrape, voire dépasse la fiction. C’est une façon d’exprimer son incrédulité face à un événement inhabituel. Si nous avons du mal à croire ce que nous voyons ou entendons, c’est parce qu’à ce moment précis nous ne savons pas où placer la vérité dans notre sphère habituelle, car la réalité est avant tout subjective, elle est ce que nous connaissons et ce à quoi nous nous rattachons. En cela, la vérité n’est pas nécessairement conforme à la réalité mais à une réalité. Ainsi, lorsque les biographes adoptent une écriture dite « scientifique » ou « journalistique », leur contrat de lecture est censé garantir une vérité factuelle sur la vie des auteurs et autrices à l’étude ; pourtant, l’écriture de « faits réels » non seulement ne garantit pas la vérité, mais la vie privée des auteurs et autrices est souvent malmenée ou confondue avec celle de leurs narrateur·rice·s/personae.

La notion de vérité est l’enjeu principal du procès qui a opposé Jane Anderson, censée avoir inspiré le personnage de Joan Gilling dans *The Bell Jar*, à l’équipe de l’adaptation filmique du roman. Les minutes du procès, auxquelles j’ai pu avoir accès, sont consignées dans les archives de la Rare Book Room à Smith College. Il m’a semblé pertinent d’en analyser certains passages mettant en lumière les accusations faites à l’encontre de l’autrice mais surtout à l’encontre de la fiction. Les minutes de ce procès révèlent également un contexte social misogyne, où l’homosexualité féminine est taboue et considérée comme diffamante. Certains passages prennent des airs de chasse aux sorcières, la figure de ces dernières étant remplacée par celles des féministes et des homosexuelles.

## a) Le procès de la fiction

Vingt-trois ans après la mort de Sylvia Plath et la première publication de *The Bell Jar* sous un pseudonyme, un procès impliqua l'adaptation filmique du roman<sup>129</sup>. Ce procès pour diffamation fut intenté par Jane Anderson contre quatorze défendeurs, dont Ted Hughes, lequel détenait les droits du livre, et des membres de l'équipe du film. Jane Anderson s'était d'abord reconnue dans le personnage de Joan Gilling à la sortie du roman, puis avait été identifiée sous son vrai nom par Edward Butscher dans sa biographie *Method and Madness* en 1976. Elle avait renoncé à engager des poursuites en 1971 après la sortie du roman, et ne poursuivit guère davantage Edward Butscher. Cependant, le film rend transparent un élément qui est uniquement sous-entendu dans le roman : la supposée homosexualité de Joan/Jane et d'éventuels sentiments qu'elle pouvait nourrir à l'égard d'Esther/Sylvia. Ainsi, durant le procès, Jane Anderson, devenue entre-temps psychiatre, n'a de cesse de vouloir « défendre sa réputation », et tente de prouver que Sylvia Plath s'est bien inspirée d'elle pour écrire le personnage de Joan.

Sylvia Plath et Jane Anderson ont grandi à Wellesley, mais c'est à Smith College, où elles étudiaient, qu'elles se rencontrèrent. Puis elles se retrouvèrent toutes deux dans le même hôpital psychiatrique, le McLean Hospital – rappelons que *The Bell Jar* a pour toile de fond un hôpital psychiatrique nommé Belsize. Jane Anderson s'est fortement reconnue dans le personnage de Joan Gilling ; les ressemblances ne s'arrêtent pas au quasi anagramme du prénom de fiction<sup>130</sup>. On remarque alors que si Sylvia Plath a choisi de disparaître complètement sous le nom de fiction Esther Greenwood, elle n'a pas laissé cette chance à son amie, pourvue d'un prénom de fiction quasi transparent : Jane/Joan. Le procès de la fiction est également celui du nom fictif.

---

<sup>129</sup> *The Bell Jar* fut adapté au cinéma et réalisé par Larry Peerce. Il sortit en 1979, soit sept ans avant le procès, et conserva le nom du roman. Le personnage d'Esther Greenwood fut joué par Marilyn Hassett, dont les traits sur l'affiche du film ressemblent étrangement à ceux de Sylvia Plath. Cette affiche montre le portrait d'une femme blonde déchiré en quatre, chacune des bandes contenant un gros plan sur un visage avec une expression particulière (cri, rire, etc.) à côté d'une légende accrocheuse « Sometimes just becoming a woman is an act of courage... », qui semble reprendre avec maladresse la fameuse phrase de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme : on le devient. » (*Le Deuxième Sexe, tome II*, Simone de Beauvoir, Paris : Gallimard, 1950, p. 13), donnant un aspect féministe au film réalisé à la fin de la deuxième vague féministe aux États-Unis. Une nouvelle adaptation filmique de *The Bell Jar* est en cours, réalisée et écrite en partie par l'actrice américaine Kirsten Dunst, avec l'actrice Dakota Fanning dans le rôle titre, preuve, s'il en est besoin, que l'intérêt pour le roman ne faiblit pas.

<sup>130</sup> On peut se reporter ici au processus de choix de nom de fiction révélé dans *The Bell Jar*, les prénoms Joan et Jane partageant le même nombre de lettres et la même initiale.

Mon analyse s'appuiera d'abord sur ces deux extraits du procès :

Extrait 1 :

A. : I think that Sylvia Plath and I had a—we had this disagreement about the therapy and I feel that's reflected in a kind of putting down, somewhat hostile way, when on page 183 in the paperback edition Plath writes about the character Joan 'Joan chatted on about egos and ids.' Now, my recollection is that I at that time probably did not know the terms ego and ids or use them in quite the way I'd use them today, but I was certainly aware of psychological concepts and was interested in the concepts of psychotherapy. [...]

Q. : That's the way you read it ?

A. : Well, I think it's one of those points where I think she is referring to in a somewhat shorthand fashion something that did in fact happen between the two of us, I think another source along the issue of psychiatric treatment.

Q. : Let me back up. But what you're taking the lines to mean or to reveal is Sylvia Plath's true feelings about something that may have happened involving Sylvia Plath and Jane Anderson ?

Mrs Grace : Objection.

A. : Using the mouthpiece of Esther Greenwood<sup>131</sup>.

Extrait 2 :

A : Well, I think that Sylvia Plath knew that I felt very sure that I would never be a patient in a psychiatric hospital again or that I would be mentally ill, especially when I saw her on June 4, 1956. I had just been accepted in medical school six months before. I also had been continuing in psychotherapy three times a week. She had had really a minimal amount of psychotherapy. It's what I would call very intermittent supportive therapy. I mean when she went back to Smith College for the year and a half she was there, she never really had any kind of intensive psychotherapy. And again, by her own statement, I think through the mouth of Esther Greenwood, she says at the end she is never quite sure, end of the book *The Bell Jar*, when the bell jar is going to come down on her again.

Q : You take the words in the mouth of Esther Greenwood—you take that as an expression of Sylvia Plath's true feelings about something<sup>132</sup> ?

Dans le premier extrait des minutes du procès, il est question d'un passage de *The Bell Jar*, qui ouvre le chapitre dix-neuf, où Joan annonce à Esther, autour d'un verre de cidre à l'hôpital Belsize, son intention de devenir psychiatre<sup>133</sup> (214). Jane Anderson cite ce passage en particulier dans le but de prouver que puisque Plath et elle ont vraiment eu cette conversation, alors celle-ci a bien inséré des éléments biographiques dans son roman. Pourtant elle reconnaît des divergences entre la conversation réelle qu'elle a eue avec Plath et la conversation que Joan et Esther ont dans le roman. Dans le deuxième extrait, elle confond à

---

<sup>131</sup> Cf. Annexes 1-1 et 1-2.

<sup>132</sup> Cf. Annexe 2.

<sup>133</sup> Cf. *The Bell Jar*, p. 214.



nouveau l'autrice et son personnage lorsqu'elle suppose que la santé mentale d'Esther Greenwood est identique à celle de Sylvia Plath.

Si l'on observe la rhétorique mise en place dans ces extraits, on remarque que deux expressions s'opposent : « Sylvia Plath's true feelings », utilisée par l'avocat de la défense (Q.) à deux reprises ; « the mouthpiece of Esther Greenwood » / « through the mouth of Esther Greenwood » par Jane Anderson (A.). Celles-ci sont d'ailleurs relevées par l'avocat à la fin du deuxième extrait : « You take the words in the mouth of Esther Greenwood—you take that as an expression of Sylvia Plath's true feelings about something? ». Cette difficulté à dissocier l'auteur·rice du·de la narrateur·rice n'est pas nouvelle, mais il est intéressant de voir jusqu'où cela peut mener – c'est-à-dire jusqu'au procès. La non-dissociation entre l'auteur·rice et le·la narrateur·rice est à l'origine de ce procès contre la fiction, ou plutôt de la non-fiction. D'un point de vue grammatical, la présence du génitif 'S marque l'appartenance mais aussi la soudure entre « Sylvia Plath » et « true feelings » tandis que « the mouth(piece) of Esther Greenwood » suggère une séparation symbolisée par la préposition OF, ce qui témoigne d'une dichotomie entre l'immédiat (l'autrice) et l'intermédiaire (la narratrice). En outre, l'occurrence de l'adjectif « true » révèle la tâche à laquelle critiques, entourage et lecteur·rice·s s'attèlent : la quête de la vérité. Mais de quelle vérité parle-t-on ? Celle de l'autrice, de la narratrice, du personnage ? La vérité de Plath ou d'Anderson est-elle celle d'Esther Greenwood ou de Joan Gilling ?

La question de la vérité est au cœur de ce procès de la fiction, et de façon plus générale de tout procès puisqu'un procès repose avant tout sur des preuves, des témoignages, des faits qui sont censés mettre en lumière la vérité. Se pose à nouveau la question cruciale de l'appellation que l'on donne au roman *The Bell Jar* : est-ce une fiction ou une non-fiction ? Cela a-t-il une influence directe sur la question de la vérité ? Janet Malcolm pourrait trancher le nœud gordien :

In a work of nonfiction we almost never know the truth of what happened. The ideal of unmediated reporting is regularly achieved only in fiction, where the writer faithfully reports on what is going on in his imagination. When James reports in *The Golden Bowl* that the Prince and Charlotte are sleeping together, we have no reason to doubt him or to wonder whether Maggie is 'overreacting' to what she sees. James's is a true report. The facts of imaginative literature are as hard as the stone that Dr. Johnson kicked. We must always take the novelist's and the playwright's and the poet's word, just as we are almost always free to doubt the biographer's or the autobiographer's or the historian's or the journalist's. In imaginative literature we are constrained from considering alternative scenarios—there are none. This is the way it is. Only in

nonfiction does the question of what happened and how people thought and felt remain open<sup>134</sup>.

Utiliser des faits réels serait donc l'apanage du genre biographique ou historique, alors que la fiction utiliserait l'imaginaire. Janet Malcolm introduit ici la notion de doute, laquelle est au cœur du récit de non-fiction. En effet, s'il est commun de mettre en doute le récit d'un·e biographe ou d'un·e historien·ne, il est impossible de contester le récit d'un·e auteur·rice de fiction, puisque par définition les faits dans une œuvre de fiction n'ont qu'une version, celle de l'auteur ou de l'autrice, et sont invérifiables puisqu'ils sont le fruit de son imagination, tandis qu'il est toujours possible de dire d'un·e historien·ne qu'il ou elle a exposé « sa version des faits », contestable *per se*. De plus, le récit strictement autobiographique ne peut contenir qu'une infime part de vérité pour des raisons relatives à la mémoire. Dans une étude majeure sur les limites de la mémoire humaine réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle, le psychologue allemand Hermann Ebbinghaus a en effet prouvé que notre mémoire décline très rapidement : on se souviendrait de 2 à 3 % de ce qu'on a appris trente jours plus tôt<sup>135</sup>. Par conséquent, hormis les faits consignés et archivés dans des lettres, des journaux, etc., la plupart des « faits réels » fondés sur la mémoire sont faux ou tronqués<sup>136</sup>. D'ailleurs, l'article de la BBC précité s'achève sur le caractère peu fiable de nos souvenirs : « Even if your memories are based on real events, they have probably been moulded and refashioned in hindsight – memories planted by conversations rather than first-person memories of the actual events. (...) » Ainsi, la récurrence de la proposition « I think » dans la phrase de Jane Anderson « Well, I think it's one of those points where I think she is referring to in a somewhat shorthand fashion something that did in fact happen between the two of us, I think another source along the issue of psychiatric treatment » (extrait 1), soit trois occurrences

---

<sup>134</sup> Janet Malcolm, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York: Vintage Books, 1993, p. 154.

<sup>135</sup> Je fais référence à une enquête neuroscientifique de la BBC intitulée « The mystery of why you can't remember being a baby » : « But even as adults, information is lost over time if there's no attempt to retain it. So one explanation is that infant amnesia is simply a result of the natural process of forgetting the things we experience throughout our lives. An answer comes from the work of the 19th Century German psychologist Hermann Ebbinghaus, who conducted a series of pioneering experiments on himself to test the limits of human memory. To ensure his mind was a completely blank slate to begin with, he invented the "nonsense syllable" – a made-up word of random letters, such as "kag" or "slans" – and set to work memorising thousands of them. His forgetting curve charts the disconcertingly rapid decline of our ability to recall the things we've learnt: left alone, our brains throw away half of all new material within an hour. By Day 30, we've retained about 2-3%. Crucially, Ebbinghaus discovered that the way we forget is entirely predictable. To find out if babies' memories are any different, all we have to do is compare the charts. When they did the maths in the 1980s, scientists discovered we recall far fewer memories between birth and the age of six or seven than you would expect. Clearly something very different was going on. (...) », Zaria Gorvett, « The Mystery of Why You Can't Remember Being a Baby », *BBC*, 26 juillet 2016. En ligne. Consulté le 2 août 2016. <<http://www.bbc.com/future/story/20160726-the-mystery-of-why-you-cant-remember-being-a-baby>>.

dans une même phrase, témoigne du doute engendré par la question de l'interprétation d'un passage du roman mais aussi par la production de souvenirs, prisme à travers lequel le témoin tente d'associer un passage fictif à un épisode réel de sa vie.

Au contraire, l'imagination n'offrant pas de promesse de réalité ou de vérité, elle ne saurait être vectrice de mensonges. En qualifiant la fiction de « littérature de l'imagination » et en l'opposant à d'autres genres tels que la biographie, l'autobiographie, le récit historique ou journalistique, qui eux reposent sur des faits, Janet Malcolm souligne le paradoxe inhérent à la vérité : celle-ci ne résiderait pas dans les récits factuels mais dans les récits fictifs. Dans son chapitre « The Limits of Fiction: Autobiography » issu de *Understanding Fiction*, Judith Roof offre une analyse éclairante de ce qui oppose la fiction à la non-fiction :

The line between fiction, or writing that presents events that are not considered to be a rendition of historical fact, and nonfiction, or writing that presents historical fact, is a very blurry one. We all know that events and impressions presented in fictional stories may be « true » in the deepest sense. Human beings may be selfish, desperate, guilty, loving, kind, and generous, for example. The difference between prose fiction and prose nonfiction is that prose nonfiction presents a specific human being or event that existed at some point in history as a deliberate rendition of that history. Forms of nonfiction such as history, biography, and journalism attempt to portray what we know of the historical facts of this specific individual or incident. Prose fiction may take up incidents and types of characters that we know have existed and may even base itself on a « real-life event », but its portrayal is interested in elaborating, dramatizing, and embroidering events toward the kinds of fictional art we have studied in the previous seventeen chapters<sup>137</sup>.

Roof partage le point de vue de Malcolm sur la notion de vérité, qu'elle pense être à l'origine de l'opposition entre la fiction et la non-fiction. Selon elle, seule la fiction serait capable de se rapprocher de la vérité « dans son sens le plus profond », et c'est précisément parce que l'auteur ou l'autrice de fiction se détache de la réalité des faits qu'il arrive à accéder à une vérité universelle à travers un personnage ou une situation alors que l'auteur de non-fiction n'aurait qu'un accès personnel et privilégié à « sa » vérité. Pourtant, ce procès autour de l'adaptation de *The Bell Jar* repose sur une accusation de diffamation, et donc de mensonge. Toute l'importance de la classification des œuvres se révèle : si le roman est considéré comme une fiction, comment est-il possible que l'adaptation du roman soit accusée de diffamer une connaissance de Plath qui s'est reconnue dans l'un des personnages, de porter atteinte à sa vie privée et à sa dignité ? La sous-partie suivante propose d'analyser le rapport entre la biographie et la vie privée des autrices afin de démontrer que le travail biographique

---

<sup>137</sup> Judith Roof, *Understanding Fiction*, Boston: Houghton Mifflin Company, 2005, p. 613.

entrepris autour de Plath et de Sexton est bien souvent plus intrusif que leurs œuvres dites « autobiographiques ».

## b) Vie privée, vie publique ?

Si dans une cour de justice la vie d'un individu, est susceptible d'être passée au crible par une tierce personne, y compris dans ses détails les plus intimes, il en va de même dans une biographie. L'accusation d'atteinte à la vie privée y est fréquente, cependant celle-ci est relative dans la mesure où l'atteinte à la vie privée se situe moins dans le degré d'intrusion que dans l'absence d'accord de la personne dont la vie est disséquée dans ses moindres détails. Autrement dit, dans le cadre d'une biographie autorisée, la personne « racontée » – ou ses ayants-droits dans le cas où elle n'est plus en vie – donne le droit à une tierce personne d'accéder à sa vie privée, tandis que dans le cadre d'une biographie non-autorisée, aucun accord n'est donné et le biographe s'expose alors à des poursuites judiciaires. Notons qu'il s'agit généralement d'une personne publique, dont la vie intime a assez d'intérêt pour que quelqu'un ait envie de lire sa biographie.

Les premières biographies de Sylvia Plath et d'Anne Sexton parurent après leur mort, en 1976 pour Sylvia Plath avec *Method and Madness* d'Edward Butscher (soit treize ans après sa mort), en 1991 pour Anne Sexton avec *Anne Sexton: A Biography*<sup>138</sup> de Diane Wood Middlebrook (soit dix-sept ans après sa mort). Il est intéressant de comparer la sobriété du titre choisi par Diane Wood Middlebrook<sup>139</sup> et le titre plus « accrocheur » d'Edward Butscher, auquel succédèrent quelques autres : *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath* d'Anne Stevenson (1989), *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath* (1991) de Paul Alexander, *The Death and Life of Sylvia Plath* (1991) de Ronald Hayman<sup>140</sup>. Cette surenchère nourrit un appétit du public toujours plus avide d'anecdotes et de secrets concernant l'autrice dont le suicide très médiatisé et la relation amoureuse avec Ted Hughes ont déjà suscité pléthore d'écrits, alors que la vie – et la mort – d'Anne Sexton intéressent beaucoup moins le public, et donc les

---

<sup>138</sup> *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters* parut en 1977 mais il est constitué principalement de lettres d'Anne Sexton et de quelques courtes notes biographiques, par conséquent il ne s'agit pas d'une biographie au sens strict du terme, mais d'archives biographiques, au même titre que *Letters Home* ou *The Journals of Sylvia Plath*.

<sup>139</sup> Diane Wood Middlebrook est également l'autrice d'un livre sur la vie de Plath et Hughes au titre plus accrocheur que celui de la biographie de Sexton : *Her Husband: Ted Hughes & Sylvia Plath, A Marriage* (2004).

<sup>140</sup> Notons toutefois que le titre de la biographie écrite par Linda Wagner Martin en 1987 est plus classique : *Sylvia Plath: A Biography*.

maisons d'éditions. Peut-être est-ce dû à un marketing moins « agressif » de la part des ayants-droits et éditeurs d'Anne Sexton que de ceux de Plath<sup>141</sup>.

Le nombre de livres ou d'articles écrits sur Sexton et Plath n'est certes pas équivalent, mais l'exposition de leur vie privée après leur mort est colossale, au point de se demander si le fait d'être étiquetées « poètes confessionnelles » n'a pas en grande partie influencé l'écriture de leur biographie, comme si l'impression de familiarité avec les sujets abordés dans leurs poèmes et de transparence dans leur écriture avaient donné le droit à des biographes de révéler toujours plus d'éléments de la vie privée des autrices. Par exemple, Diane Wood Middlebrook, autrice d'une biographie d'Anne Sexton acclamée par les critiques, a demandé et obtenu l'autorisation du Dr. Orne, son psychiatre, de publier les enregistrements des séances avec sa patiente, malgré les problématiques liées au secret professionnel. Anne Sexton, directement concernée par la révélation publique de ces enregistrements privés, était morte depuis déjà dix-sept ans en 1991, date de la publication de la biographie. Avec l'accord de sa fille, héritière du testament littéraire d'Anne Sexton, Diane Wood Middlebrook publia ces enregistrements en précisant dans la préface :

How might Sexton have viewed this exposure of the doctor-patient relationship? She made no reference to the tapes when writing her will, which dealt very professionally with the disposition of her literary estate. [...] Everything I have learned about her suggests that she would not have held back from the archive of her manuscripts and private papers the full collection of tapes. Sexton was not a person with a strong sense of privacy. She was open and impulsive: many people found her exhibitionistic, and some of the people who lived with her found her outrageously, immorally invasive.

---

<sup>141</sup> Dans un entretien avec Doug Holder publié le 13 novembre 2009, Lois Ames, poète, biographe et psychothérapeute qui connaissait Sylvia Plath et surtout Anne Sexton dont elle était une amie proche, fut interrogée sur la notoriété des deux poètes. Si elle a une préférence pour la poésie d'Anne Sexton, qu'elle trouve plus audacieuse, elle pense que le marketing autour de Sylvia Plath n'a pas de commune mesure avec la promotion faite autour d'Anne Sexton, ce qui expliquerait la différence de notoriété entre les deux poètes. Cf. son entretien issu de « Interview with Lois Ames: Confidante to Anne Sexton and Sylvia Plath » : « Doug Holder: Do you think if Plath didn't have this dramatic background of suicide, Smith, and marriage to Ted Hughes, etc...and was a working-stiff from Waltham, would she be as celebrated as she is today?

Lois Ames: I am wondering where Plath will stand in a hundred years. Ted Hughes was very good at marketing Plath. He kept her reputation growing by the astute publication of her work. I think the fact that she and Ted Hughes had a passionate romance, were from a tumultuous family, and the fact that Sylvia killed herself, all lead to the mystique. It contributes to her present fame. Some of Plath's poems were superb and she knew a lot about poetic form.

Doug Holder: Where will Sexton's work stand in a hundred years?

Lois Ames: I think it will fare well. I think Sexton was more daring than Plath. The problem is that people don't read Sexton today. I don't think she is promoted. She hasn't been marketed the way Plath is today. » In Doug Holder, « Interview with Lois Ames: Confidante to Anne Sexton and Sylvia Plath », *AuthorsDen.com*, le 13 novembre 2009. En ligne. Consulté le 15 juillet 2015. <<http://www.authorsden.com/visit/viewPoetry.asp?AuthorID=3792>>.

Par précaution, et parce que la biographe savait que la publication de ces séances privées ferait très probablement l'objet d'une controverse, elle prit les devants en abordant la question dans sa préface. « Might Sexton have viewed », « suggests », « she would not have held back » : ces verbes et modaux témoignent de suppositions concernant la volonté de l'autrice, la seule personne dont l'avis pourrait faire autorité mais également la seule à ne pas pouvoir le donner. La biographe ne se fonde en réalité que sur des suppositions. Selon Middlebrook, puisque Sexton n'a pas fait mention de ces enregistrements dans son testament littéraire, elle n'a donc pas interdit leur utilisation ; mais surtout, puisque Sexton « n'avait pas un sens aigu de la vie privée », elle donnerait probablement son accord pour que les enregistrements soient publiés. Si Diane Wood Middlebrook précise qu'elle s'appuie sur la façon dont son entourage la voyait (« exhibitionniste », selon ses termes), il est difficile d'imaginer que le caractère « confessionnel » de ses poèmes, voire parfois transparents, ne l'ait pas quelque peu influencée.

Cela fait écho à l'essai de Janet Malcolm, dans lequel elle décrit la façon dont une personne publique se trouve dépossédée de son droit à la vie privée une fois qu'elle décède et compare ainsi le·la biographe à un·e cambrioleur·se professionnel·le :

The concept of privacy is a sort of screen to hide the fact that almost none is possible in a social universe. In any struggle between the public's inviolable right to be diverted and an individual's wish to be left alone, the public almost always prevails. After we are dead, the pretense that we may be protected against the world's careless malice is abandoned. The branch of the law that putatively protects our good name against libel and slander withdraws from us indifferently. The dead cannot be libelled or slandered. They are without legal recourse.

Biography is the medium through which the remaining secrets of the famous dead are taken from them and dumped out in full view of the world. The biographer at work, indeed, is like the professional burglar, breaking into a house, rifling through certain drawers that he has good reason to think contain the jewelry and money, and triumphantly bearing his loot away<sup>142</sup>.

Janet Malcolm rappelle ici que le désir de transparence émane le plus souvent du public, et que celui-ci prévaut sur le désir d'opacité d'une personne publique, d'autant plus une fois que cette dernière meurt, comme si celle-ci tombait alors automatiquement dans le « domaine public » et qu'elle n'avait plus aucun droit concernant la préservation de sa vie privée. L'image d'une intrusion du·de la biographe dans la vie privée de la personne publique est évoquée grâce à la métaphore du·de la cambrioleur·se s'introduisant dans la maison de sa victime, fouillant les tiroirs, lieu de prédilection où l'on peut dissimuler certaines choses à la

---

<sup>142</sup> Janet Malcolm, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York: Vintage Books, 1993, pp. 9-10.

vue des autres, et repartant avec son butin. Néanmoins, à la différence du·de la cambrioleur·se, le·la biographe ne va pas cacher son « butin » en attendant de pouvoir le revendre, il·elle va au contraire l'exposer au public avec force détails.

Dans un article récemment paru dans *The New York Review of Books* le 11 février 2016, soit cinquante-trois ans jour pour jour après la mort de Plath, Janet Malcolm ajoute :

People can say anything they want about a dead person. The dead cannot sue. This may be the least of their troubles, but it can be excruciating for spouses and offspring to read what they know to be untrue and not be able to do anything about it except issue complaints that fall upon uninterested ears<sup>143</sup>.

Dans cette critique, Malcolm fustige la biographie récente de Jonathan Bate sur Ted Hughes, *Ted Hughes: The Unauthorised Life*, dans laquelle celui-ci expose des détails intimes sur Plath et Hughes dignes de la presse sensationnelle et n'éclairant en rien l'œuvre de ces poètes. Elle affirme que les artistes morts sont une proie facile pour les biographes mal intentionnés, dans la mesure où les morts ne peuvent pas se défendre, et quand bien même leurs proches intenteraient un procès en lieu et place du défunt, c'est le feu allumé par la rumeur qui demeure dans la mémoire des gens et non le seau d'eau qui l'a éteint. En devenant une personne publique, l'artiste vend sa vie privée au diable.

Une des questions cruciales du procès est de savoir si on a porté atteinte à la vie privée de Jane Anderson dans ce film, et donc par extension dans le roman *The Bell Jar*, ce qui revient à se demander si cette question de droit s'applique aux œuvres de fiction. En utilisant des caractéristiques de sa personnalité pour construire le personnage de Joan Gilling, Sylvia Plath a-t-elle porté atteinte à la vie privée de Jane Anderson ? La faute incombe-t-elle plutôt aux personnes (biographes, critiques) qui ont choisi de révéler son identité ?

A : I think there would have been a certain satisfaction if she [Sylvia Plath] had lived and had to take the responsibility for what she wrote in *The Bell Jar* concerning the character Joan Gilling. [...]

This gets into the hypothetical of a lot of ifs, ifs, ifs. I have wondered in my mind what the situation would have been for me—well, first of all, if Sylvia Plath had lived, there's a question would this book have been published in the United States. Assuming, therefore—there has to be the assumption that at some point I would have become aware of *The Bell Jar*, the book. When I read the book in 1971, the two things, particular things that concerned me were the violation of my right to privacy and the fact that this character Joan Gilling was represented as hanging herself at the end of the book.

---

<sup>143</sup> Janet Malcolm, « A Very Sadistic Man », *The New York Review of Books*, paru le 11 février 2016. En ligne. Consulté le 12 février 2016. <<http://www.nybooks.com/articles/2016/02/11/ted-hughes-very-sadistic-man>>.



Anderson met en doute la publication de *The Bell Jar* aux États-Unis si Sylvia Plath était encore en vie, excluant par là-même la possibilité que *The Bell Jar* soit une fiction. On retrouve dans cet extrait deux des accusations d'Anderson qu'elle dirige cette fois vers le roman : la violation du droit à la vie privée et la diffamation (Joan Gilling se suicide par pendaison à la fin du livre). Se peut-il qu'un élément fictif soit reconnu par la cour comme un élément diffamatoire, alors même que Sylvia Plath a utilisé un personnage à nom fictif ? Comment le nom de Jane Anderson a-t-il été révélé au public ?

C'est Edward Butscher qui révéla dans sa biographie *Sylvia Plath: Method and Madness* « la véritable identité » du personnage de Joan Gilling en 1976. Anderson voulut porter plainte contre Edward Butscher après avoir lu son livre au printemps 1976, mais elle expliqua au cours du procès y avoir renoncé car on lui demandait de se replonger dans des dossiers médicaux datant de l'époque où elle fut internée<sup>144</sup>. Quel fut l'impact de la biographie de Butscher et de cette « dénomciation » ? *Sylvia Plath: Method and Madness* a créé et accentué la confusion entre l'autrice et son personnage, transformant un roman de fiction en pièce à conviction.

La biographie écrite par Edward Butscher se trouve au centre du procès. La partie adverse demande à Jane Anderson de commenter certains passages du livre de Butscher, particulièrement la page 308, où le biographe utilise l'expression « very loosely based » afin d'identifier le personnage de Joan Gilling comme étant Jane Anderson. Cette dernière corrige alors les propos de Butscher : « I think it was more closely based than that statement would indicate<sup>145</sup>. » En effet, Butscher se contredit dans ce passage :

*The Bell Jar* is autobiographical because, as I have consistently maintained, Sylvia's narcissistic imagination was almost totally incapable of inventing narrative and characters. She depended exclusively upon her own experiences for fictional incidents, very often changing only the climax to fit her preconceived notion of a morality tale. *The Bell Jar* is no different in that respect, the climax, which might be seen as the suicide of Joan, Sylvia's evil double, being the only purely imagined event in the book. Jane Anderson, upon

---

<sup>144</sup> « A : My intention was very much to bring a lawsuit, and my attorney at that time and I had entered into an agreement and a financial agreement. As part of the preparation for bringing that lawsuit, he wanted me to read my record at McLean Hospital, which I had never seen before. And when I went and read it in the fall of 1976, the reading of the record and the very specific recalling of that experience was so painful and overwhelming that I wasn't able to go on with legal action at that time. ».

<sup>145</sup> « Q : Did you agree with Mr. Butcher's (*sic*) conclusion that the character of Joan Gilling was 'very loosely based' on you ?

A : I wouldn't agree with the phrase 'was very loosely based.'

Q : Okay. Why not ?

A : I think it was more closely based than that statement would indicate.

Q : All right. Look down in the next paragraph on page 308, three lines from the bottom, there it says 'not that Sylvia Plath's insights are not valid.' [...] ».

whom the character of Joan Gilling was very loosely based, did not commit suicide. In fact, she returned to college and went on to become a highly respected psychologist. Every other event and character in the novel are drawn from actual experiences and from people who had figured in Sylvia's life—but Sylvia was a superb craftsman and very frequently altered the *time* of the events to suit her book's thematic progression<sup>146</sup>.

Butscher affirme d'emblée que *The Bell Jar* est autobiographique avec pour seul argument son propre jugement sur l'autrice, à savoir que Sylvia Plath était tellement narcissique – « Sylvia's narcissistic imagination » fonctionne comme une hypallage – qu'elle était dépourvue d'imagination et donc de la créativité nécessaire à l'écriture de fiction, qu'il s'agisse du récit ou des personnages. Butscher réduit ainsi l'œuvre de Plath à des paraboles ou des allégories (« morality tale »), le terme renvoyant aux *morality plays*<sup>147</sup>, affirmant que les seules libertés que l'autrice prenait avec la réalité avaient pour but de servir ses idées préconçues. Butscher reprend un trope bien connu, véhiculé par la tradition littéraire patriarcale, voulant que l'imagination et la création soient l'apanage des hommes. Cette fausse idée fut notamment perpétuée au XIX<sup>e</sup> siècle par les poètes Romantiques anglais, comme le démontrent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1980). Elles citent notamment la conception de Gerard Manley Hopkins de la création comme une qualité masculine qui distingue les hommes des femmes, ou encore la conception de Coleridge de l'imagination comme une puissance virile qui corrobore l'expression phallique « Penetrative Imagination » de Ruskin<sup>148</sup>. En réalité, l'imagination des femmes n'est pas réellement pensée comme inexistante ; elle est au contraire depuis longtemps réprimée car perçue comme une menace : « As the Romantic poets feared, too much imagination may be dangerous to anyone, male or female, but for women in particular patriarchal culture has always assumed mental exercises would have dire consequences. » Pour trouver l'origine de ces stéréotypes genrés

---

<sup>146</sup> Edward Butscher, *Sylvia Plath, Method and Madness*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>147</sup> Les *morality plays* sont des « dramatized allegories, in which personified virtues, vices, diseases, and temptations struggle for the soul of Man as he travels from birth to death » in *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 215.

<sup>148</sup> Je renvoie à quelques passages de *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* : « The artist's "most essential quality," he [Hopkins] declared, is "masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women, the begetting of one's thought on paper, on verse, or whatever the matter is." In addition, he noted that "on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is not so much in the mind as a puberty in the life of that quality. The male quality is the creative gift." » ; « Coleridge's Romantic concept of the human "imagination or esemplastic power" is of a virile, generative force which echoes "the eternal act of creation in the infinite I AM," while Ruskin's phallic-sounding "Penetrative Imagination" is a "possession-taking faculty" and a "piercing ... mind's tongue" that seizes, cuts down, and gets at the root of experience in order "to throw up what new shoots it will." », Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, 2000 (première parution : 1980), pp. 3-5.

concernant l'écriture il faut peut-être remonter à la question de la lecture – la lecture précède souvent l'écriture. En effet, la littérature, et notamment les romans, ont été accusés d'encourager l'imagination des femmes et de pervertir leur esprit. Si les auteur·rice·s d'ouvrages sur le sujet s'accordent à dire que certaines lectures étaient interdites aussi bien aux femmes qu'aux hommes, ils-elles reconnaissent toutefois que les femmes étaient particulièrement visées par cet interdit, dans la mesure où la lecture, puisqu'elle développait leur imagination mais aussi leur pensée, pouvait les encourager à renverser l'ordre établi et à remettre en cause la société patriarcale. En niant leur puissance d'imagination, la société patriarcale a surtout cherché à étouffer l'« imagination débordante » des femmes, qu'elle redoutait<sup>149</sup>. En outre, l'interdiction de certaines lectures jugées dangereuses concernaient particulièrement les femmes parce qu'elles provoquaient du plaisir sexuel et donc incitaient à la masturbation, comme le remarque Hermione Lee dans *Body Parts: Essays on Life-Writing*, dans son chapitre au titre approprié « Reading in Bed » :

Prohibitions against unlicensed reading obviously apply to male readers as well as to female readers. But edicts against supervised, unsuitable, dangerous reading have been particularly directed at women, especially in the eighteenth and nineteenth centuries. I don't go as far as the feminist critic Judith Fetterley who argues that, in a patriarchal and sexist culture, women's 'covert and hidden' reading of other women writers might be thought of as a secret erotic pleasure analogous to the 'gratifications of masturbation'. But it is certainly the case that women's secret reading has been thought – probably rightly – to be a dangerous habit<sup>150</sup>.

Comme souvent, la sexualité féminine cesse d'être ignorée lorsqu'il s'agit de la représenter comme un danger. Le patriarcat repose en grande partie sur le mythe de la domination sexuelle virile. Le poétriarcate repose également sur ce mythe, perpétuant dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle la crainte que les femmes se saisissent du *pen(is)*, dans un système où l'écriture est encore perçue par certains comme phallique. Les perpétuateurs du système

---

<sup>149</sup> Je renvoie à l'ouvrage *Les Femmes qui lisent sont dangereuses* (2006) de Laure Adler et Stefan Bollmann, qui s'appuient notamment sur la figure d'Emma Bovary pour développer cette idée : « Dans *Madame Bovary*, Flaubert a magistralement dépeint l'intensité de l'exigence de bonheur déclenchée par la lecture romanesque, en même temps que le caractère insurmontable des refus qu'on lui oppose. Ce sont les livres qu'elle lit qui permettent à Emma Bovary de se faire une idée de ce qu'elle aurait pu vivre. Mais l'exigence à laquelle elle entend désormais se soumettre et soumettre son existence est inconciliable avec sa vie réelle. Ce qui la conduit à la catastrophe. Dans le monde masculin dominant, on avait depuis longtemps pressenti le caractère inéluctable de telles dérives. Aussi s'était-on hâté de promulguer de nouvelles règles, qui énuméraient ce que les chefs de famille et les éducateurs estimaient être profitable dans la lecture, afin que les femmes, dont on connaissait suffisamment l'imagination débordante, ne missent pas leur vie ni celle de leurs époux en danger à cause de leur funeste passion de lire. », Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les Femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris : Flammarion, 2015 (première parution : 2006), p. 30.

<sup>150</sup> Hermione Lee, *Body Parts: Essays on Life Writing*, London: Pimlico, 2008, p. 48.

patriarcal fonctionnent selon la théorie de la dissonance cognitive, alimentant par leur argumentaire les mythes créés par leurs prédécesseurs de peur que leur pensée ne s'en éloigne.

En outre, Butscher prend pour exemple le suicide de Joan Gilling, seul élément purement fictif de *The Bell Jar* selon lui, et qualifie le personnage de « double maléfique de Sylvia », ce qui est dans ce passage la première assimilation qu'il fait entre l'autrice et la narratrice Esther Greenwood. Tout aussi naturellement, le biographe assimile le personnage de Joan Gilling à Jane Anderson en précisant pourtant que le personnage « se fonde très approximativement » sur elle (« very loosely based »), expression que cette dernière conteste durant le procès en lui opposant l'adverbe « étroitement » (« closely »). Ce qu'Anderson reproche essentiellement à Butscher, en plus d'avoir révélé son nom comme s'il s'agissait d'un dommage colatéral nécessaire à l'écriture de la biographie de Sylvia Plath, est de la diffamer dans son livre non pas par ce qu'il dit mais par ce qu'il sous-entend :

A : In this sentence on 308 it says, '*The Bell Jar* is not different in that respect, the climax, which might be seen as the suicide of Joan, Sylvia's evil double, being the only purely imagined event in the book.' The labels (*sic*) are by implication. That implies that other events were true.

Q : Such as the homosexuality.

A : That's right. And then by inference on this page, he says, 'Jane Anderson, upon whom the character of Joan Gilling is very loosely based,' and then on page 313 he says 'whether to choose between Joan, another evil extreme, lesbian career girl cut off from life like the girl in 'Spinster''. I was concerned that somebody would read that Jane Anderson is the basis of Joan Gilling and then reading this statement—

Q : —would take it to be a statement by Mr. Butcher<sup>151</sup> (*sic*) that you were a lesbian career girl ? [...]

A : I am saying he wrote it in such a way that it is possible for somebody reading it to imply—

Q : I understand that. Now the question I am asking is different: Do you understand Mr. Butcher (*sic*) to intend to say, which is another way of saying do you read the book as saying that Jane Anderson is a lesbian career girl ?

A : He doesn't say that in so many words, but I think he sets a framework.

Paradoxalement, le délit de diffamation se situerait donc ici dans le non-dit, ou plutôt dans le sous-entendu, comme en témoignent les termes employés par Anderson : « by implication », « implies », « imply », « inference ». En plaçant en toile de fond *The Bell Jar* comme un récit autobiographique, en révélant l'identité de Jane Anderson au public et en précisant que le seul élément fictif du roman est le suicide de Joan Gilling, Edward Butscher

---

<sup>151</sup> Le nom d'Edward Butscher se trouve, comble de l'ironie, mal orthographié tout au long de ce document d'archives en « Butcher », en français : « Boucher ».

sous-entend de ce fait que tout le reste est autobiographique ou biographique, y compris les sentiments ambigus et apparemment non partagés que nourrit le personnage de Joan pour Esther dans le roman, rendus transparents et explicites dans l'adaptation filmique. Le nœud du problème réside ici : si le film se fonde uniquement sur le roman, et donc sur ses personnages fictifs, comment se fait-il qu'Anderson attaque l'équipe du film pour diffamation, atteinte à sa vie privée et à sa dignité alors qu'il n'est question que du personnage de Joan Gilling, et jamais de Jane Anderson ? Ce n'est pas le film qui a permis l'identification de Joan Gilling en la personne de Jane Anderson, ce n'est pas le roman non plus, qui utilise un nom fictif, le responsable de cette identification est l'un des premiers biographes de Sylvia Plath, Edward Butscher.

Il est intéressant d'analyser de manière plus approfondie le travail de biographe d'Edward Butscher, qui a été le premier à publier une biographie de l'autrice. Dans *The Silent Woman*, Janet Malcolm nous renseigne de façon détaillée sur la démarche de Butscher :

Butscher appeared on the Plath biographical scene in the early seventies, at a time when Lois Ames, an official biographer appointed by the Plath estate, was in the early stages of her research. (Her work was never completed<sup>152</sup>.) Butscher nevertheless embarked on a biography of his own. He later gave a detailed account of how—with no cooperation from any of the central figures, and without benefit of any of the archival material now in the Lilly and Smith Libraries, and before the publication of *Letters Home* and *The Journals*—he amassed the material for his book. 'Facts as such are relatively easy to come by in a society where growing complexity has spawned a growing network of official institutions,' he wrote in the introduction to his anthology. 'Schools, libraries, newspapers files, governmental agencies, and the like are there for the plundering, as every credit house and FBI investigator well knows, and the laziest of biographers can still construct a reasonable collage from the bits and pieces resurrected from these bureaucratic mausoleums.' Butscher was anything but lazy, and his collage of Plath's short life is a dense and detailed one. In fact, it bears a striking resemblance to the collages produced by later biographers, who could consult the published and unpublished letters and journals and, in the case of Anne Stevenson, had the cooperation of the Plath estate. The traces we leave of ourselves are evidently so deep that every

---

<sup>152</sup> Dans l'interview accordée à Doug Holder publiée le 13 novembre 2009, Lois Ames fait part des difficultés qu'elle a rencontrées dans cette entreprise, lesquelles l'ont incitée à y renoncer : « I was the first one to be asked to do the biography of Sylvia Plath. I had a contract with the family. Harper and Row was my publisher. It became increasingly difficult for me to do this, as other biographers have found out. And I finally decided for the sake of my own sanity and my family; that it was better to pay back the advance to Harper's. I always felt it was a wise decision. » In Doug Holder, « Interview with Lois Ames: Confidante to Anne Sexton and Sylvia Plath », *AuthorsDen.com*, le 13 novembre 2009. En ligne. Consulté le 15 juillet 2015. <<http://www.authorsden.com/visit/viewPoetry.asp?AuthorID=3792>>. Les difficultés rencontrées par une autre biographe de Plath, Anne Stevenson (*Bitter Fame: A Life Of Sylvia Plath*), sont le point de départ du livre critique de Janet Malcolm. Lois Ames est également l'autrice d'une note biographique sur Plath présente dans *The Bell Jar*, et se trouve être la co-éditrice avec Linda Gray Sexton de l'ouvrage majeur *A Self-Portrait in Letters*.

investigator will stumble upon them. If the door to one room of secrets is closed, others are open and beckoning. There is a law of human nature—let us call it the Confidant’s Law—that dictates that no secret is ever told to only one person; there is always at least one other person to whom we feel compelled to spill the beans. Thus, Butscher, who did not have access to Plath’s letter telling her mother of her quarrel with Olwyn in Yorkshire, was able to get ‘the grim details’ (as he calls them) from another source—Elizabeth Sigmund, to whom Plath had also told the story. But it isn’t only our secrets that survive us; evidently, every cup of coffee we ever drank, every hamburger we ever ate, every boy we ever kissed has been inscribed on someone’s memory and lies in impatient readiness for the biographer’s retrieval. In an almost uncanny way, Butscher’s diligent soundings of Plath’s teachers, friends, lovers, and colleagues in America and England brought forth a world that paralleled the world reflected in *Letters Home* and *The Journals*. The dates, the college weekends, the scenes of necking and petting, and the rows that were recorded by Plath are here recorded from the other side, but in the same intimate detail and with the same authority; the witness, as he blabs to the biographer, is himself like a person writing in his journal or to his mother, without shame, without inhibition, sometimes almost without thought<sup>153</sup>.

Janet Malcolm s’interroge essentiellement sur le paradoxe suivant : Butscher est parvenu à écrire une biographie extrêmement détaillée et exacte alors même qu’il n’avait accès ni à d’autres biographies – *Method and Madness* est la première à avoir été publiée –, ni aux archives disponibles aujourd’hui à la Lilly Library ou à la Smith Plath Collection, ni à la correspondance ou aux journaux de Plath, et qu’il ne bénéficiait pas de la coopération de Ted Hughes et de sa sœur Olwyn, exécuteur·rice·s testamentaires de l’œuvre de la poète, contrairement à d’autres biographes. Edward Butscher a donc recueilli l’essentiel de ses informations auprès d’amis ou connaissances de Sylvia Plath, allant d’anciens professeurs à des amis plus ou moins proches en passant par des voisins. Malcolm élabore dans ce passage une théorie intéressante, qu’elle nomme la « Confidant’s Law » (Loi du·de la confident·e), stipulant qu’ « on ne révèle jamais un secret à une seule personne ; il existe toujours au moins une autre personne à qui l’on se sent obligé de tout avouer<sup>154</sup>. » Cette théorie de la « Confidant’s Law » nous rappelle également le caractère indirect de la confiance, souvent déformée par les médiateur·rice·s/locuteur·rice·s). Edward Butscher ne s’est pas uniquement fondé sur des témoignages indirects, des informations secondaires ou des ouï-dire pour écrire *Method and Madness*, il utilise également une sorte de mode introspectif, comme s’il était dans la tête de l’autrice ou d’autres personnes de son entourage, et leur fait dire ou penser des

---

<sup>153</sup> Janet Malcolm, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York : Vintage Books, 1993, pp.163-164.

<sup>154</sup> Cf. *supra*. (Je traduis.)

choses avec une certitude désarçonnante<sup>155</sup>. En se mettant davantage dans la position d'un *storyteller* que dans celle d'un biographe, Butscher a probablement contribué à créer un mythe autour de Plath et de son œuvre. Non sans ironie, l'association de ces deux procédés met en doute le caractère scientifique ou historique de cette biographie, et donc sa véracité, alors que lui tente de démontrer tout au long de son livre le caractère autobiographique et non fictif de l'œuvre de Plath.

Les minutes de ce procès nous offrent également une perspective sur la société patriarcale des années 80 dans le domaine de la justice. Celle-ci est loin d'être préservée de la domination masculine. D'ailleurs, le terme « justice patriarcale » désigne une justice dominée par les hommes et particulièrement clémente envers ces derniers. Ainsi, le procès se transforme en véritable chasse aux sorcières lorsque la partie adverse tente de prouver que Jane Anderson est une féministe afin de la décredibiliser, se servant de certains de ses textes critiques envers la société patriarcale comme pièces à conviction<sup>156</sup>. L'avocat de la partie adverse lui pose également des questions, entre autres choses, sur un épisode de sa vie où son père aurait eu un comportement déplacé à son égard, ou encore sur sa vie maritale et sur les raisons de son divorce, comme si l'homosexualité féminine était une déviance découlant d'un rapport conflictuel avec les figures masculines. Ce procès dépasse largement la question de la représentation du personnage de Joan Gilling. Jane Anderson doit se défendre à la fois d'être homosexuelle et d'être féministe. Toute société patriarcale repose également sur l'hétéronormativité. Les raisons même de ce procès repose sur la crainte d'être prise pour une personne homosexuelle. Lorsque l'avocat lui demande de résumer de manière succincte ce qu'elle juge diffamatoire dans la représentation du personnage de Joan Gilling, Jane Anderson répond spécifiquement « Well, the representation of Joan Gilling as having a homosexual interest initially and then appearing to behave in a way that appears to be homosexual behavior is defamatory<sup>157</sup>. » Imaginons que l'inverse s'était produit, c'est-à-dire qu'une personne homosexuelle s'était reconnue dans un personnage hétérosexuel ; cette représentation hétérosexuelle aurait-elle été jugée comme quelque chose d'offensant, de

---

<sup>155</sup> Ce procédé fait d'ailleurs l'objet d'une sévère critique de la part de Janet Malcolm : « Butscher's *Method and Madness* is a big brute of a book—shapeless, uneven, filled with maladroitly handled psychoanalytic language and presumptuous speculations about how people thought and felt. When it came out, the Hughes were appalled by it. », *ibid.* p. 165.

<sup>156</sup> Pour ne citer que deux exemples, la pièce à conviction n°7 est un extrait d'un discours de Jane Anderson à Smith College (« For the past 25 years I have gone against the mainstream of patriarchal society, both personally and professionally [...] during a period of emotional turmoil in 1953 and 1954 ») cf. Annexes 3-1 à 3-3; la pièce à conviction n°8 est une ébauche d'un texte intitulé « Psychology of Women in Patriarchal Societies, Jane V. Anderson, M.D. » écrit en 1977 dans le cadre d'une conférence à The Massachusetts Chapter of the Women's Equity Action League. Cf. Annexes 4-1 à 4-5.

<sup>157</sup> Cf. Annexe 5.

diffamant ? On imagine difficilement la tenue d'un tel procès dans une société hétéronormée<sup>158</sup>. Le procès s'acheva sur un accord financier entre les deux parties, qui laisse présager que Jane Anderson avait une chance de le gagner. Cela aurait-il donné un autre statut au roman de Plath ?

Dans ce chapitre préliminaire, j'ai voulu traiter la question de l'écriture autobiographique afin de mieux m'en défaire par la suite. Il importait néanmoins de comprendre comment l'œuvre de Sexton et surtout celle de Plath avaient pu être autant identifiées à l'autobiographie et de déconstruire ce mythe. Cela permet également de se décentrer de leur vie et de ne pas se focaliser sur des thèmes comme la folie, le suicide, et tous les autres tropes qui leur sont associés. L'effet de transparence est un leurre, un jeu de miroir qui bien souvent renvoie le lecteur ou la lectrice à ce qu'il ou elle désire voir. Il était également essentiel de pouvoir visualiser quelques rouages du poétariat, en particulier comment les critiques et biographes ont réussi à tisser un mythe autour de Sylvia Plath<sup>159</sup>. L'imagination de Plath et de Sexton dépassait évidemment le cadre narcissique et autocentré qu'on leur a attribué. Le *je* poétique dans leur œuvre n'est pas un *je* autobiographique, bien qu'il s'inscrive dans la mythologie personnelle des autrices. Cependant, le mythe personnel se nourrit avant tout du mythe collectif.

---

<sup>158</sup> L'hétéronormativité et l'hétérocentrisme conduisent d'ailleurs à une pratique que l'on appelle le *straightwashing*, qui consiste à effacer l'homosexualité ou la bisexualité de personnages historiques ou fictifs en les représentant comme hétérosexuels.

<sup>159</sup> Cf. Janice Markey : « The first to weave a mythology around Plath was A. Alvarez, who took Plath's suicide to be the objective of her life and the centre of her art. In his book *The Savage God* he has tried to fit Plath into what he sees as an established tradition of suicides. In spite of his assertion that he does not approve of the "myth of the poet as a sacrificial victim," Alvarez does present Plath's suicide as "a last desperate attempt to exorcise the death she had summoned up in her poems." No less does Edward Butcher in his critical biography *Sylvia Plath: Method and Madness* try to perpetuate the myth of a suicidal woman, whose poetry in *Ariel* has "deteriorated into a wound." His reading of several poems, especially of "Edge" and "Words," implies a direct connection between the theme of death and her death in real life. », Janice Markey, *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*, Frankfurt: Peter Lang, 1985, pp. 19-20.



## Chapitre 2. Je est un mythe : du mythe personnel au mythe collectif

*The Oxford English Dictionary* définit le mythe comme suit : « A traditional story concerning the early history of a people or explaining a natural or social fact. A widely held but false belief. An imaginary person or thing<sup>160</sup>. » En réalité, le mythe nous demande de faire l'effort de distinguer entre ce qu'il comporte de vrai et ce qu'il comporte de faux, en sachant qu'il repose d'abord sur un ou plusieurs éléments réels. C'est pourquoi la notion de mythe fondateur est si prégnante : le mythe est le fondement de toute construction, qu'il s'agisse d'une nation, d'une croyance ou d'un récit. Le récit mythique a été rapporté à travers les années ou les siècles, généralement de façon orale, bien que les traditions orale et écrite participent toutes deux à l'élaboration du mythe. L'oralité tend toutefois davantage vers le collectif : un mélange de voix et de récits individuels concourt au récit du mythe. La forme écrite est plus individuelle, plus personnelle : à moins que le récit ne soit consigné à quatre mains ou plus, il est le plus souvent écrit par une seule voix.

Le mythe ne s'écrit qu'une fois ; il est ensuite réécrit. Cependant, contrairement à la forme orale, la forme écrite laisse une trace de chaque version précédente<sup>161</sup>. La forme écrite permet de consigner les croyances anciennes et ainsi de les garder en mémoire, et c'est à travers l'étude de ces croyances anciennes que nous comprenons mieux l'être humain. Il n'est donc pas étonnant que le mythe constitue une source intarissable pour certains psychanalystes qui s'appuient sur les mythes afin d'étudier les mécanismes qui régissent l'être humain<sup>162</sup>. Ce qui intéresse particulièrement les psychanalystes dans le mythe, c'est le schéma narratif qui le construit. On pourrait imaginer le schéma narratif comme les fondations du mythe dont les personnages sont la charpente, ainsi rien ne différencierait le récit mythique du récit fictif. Cependant, pour que l'on parle de mythe, un schéma narratif doit se répéter et devenir un motif récurrent, *a pattern*, à l'image du trauma, qui vient toujours, selon le psychanalyste Jean

---

<sup>160</sup> *The Oxford English Dictionary (Seventh Edition)*, London: Oxford University Press, 2012, p. 477.

<sup>161</sup> Pour schématiser à l'aide d'une analogie influencée par les technologies de l'information et de la communication, la forme orale non consignée appuie sur la touche « enregistrer » alors que la forme écrite utilise la fonction « enregistrer sous ».

<sup>162</sup> Je renvoie par exemple à l'ouvrage *Women and Madness* de Phyllis Chesler, dans lequel la psychanalyste américaine reprend le personnage mythique de Déméter puis celui de Clytemnestre lorsqu'elle questionne la folie à l'aune de la place de la femme dans la société.

Cournut, « sur la trace d'un précédent<sup>163</sup> ». Comme le trauma, on reconnaît le mythe lorsqu'il se rejoue : Freud a pu identifier le complexe d'Œdipe parce qu'il avait vu se rejouer chez ses patients un schéma similaire au schéma narratif du mythe d'Œdipe. Si, pour continuer la citation de Cournut, « un trauma en cache toujours un autre », on peut imaginer que le mythe en cache également toujours un autre.

Le mythe a un rapport contigu avec la mémoire. Il empêche qu'un récit ne tombe dans l'oubli. Au fond, peu importe que ce récit soit vrai ou faux, ou quel est le ratio de véracité et de mensonge : c'est le récit qui compte. Or, sans mémoire, le récit est perdu : c'est donc l'écho qu'il trouve chez les lecteur·rice·s de romans ou de poèmes, chez les spectateur·rice·s de cinéma ou de théâtre, etc., qui va le faire perdurer. Sans cet écho, le mythe fait place au silence. Le mythe permet de dépasser l'opacité en ceci qu'il offre à l'imagination l'heur d'envisager cet insondable qui lui échappe. Il est une fenêtre sur le passé, qu'il soit réel ou fantasmé. Le mythe a également un lien intrinsèque avec la réalité, que la poète Judy Grahn donne à voir dans l'expression « Mythic Realism », qu'elle définit ainsi : « Mythic realism means to me that when myth and reality are combined the result is art based on our collective consciousness and collective unconsciousness<sup>164</sup>. » Ainsi, s'inspirer de la réalité du quotidien tout en se servant du mythe serait un moyen de réinvestir le mythe et de créer du sens à partir d'une conscience et d'un inconscient qui, étant collectifs, nous appartiendraient sans nous appartenir. Néanmoins, le mythe a cette particularité d'appartenir à tou·te·s tout en appartenant seulement aux initié·e·s, c'est-à-dire à celles et ceux qui ont pu y accéder.

Tout comme la poésie et le mythe<sup>165</sup>, le mythe personnel et le mythe collectif entretiennent une relation interdépendante, l'un nourrissant l'autre à mesure que le récit se produit, se dit, s'écrit. La spécificité du mythe par rapport aux autres récits tient dans le fait qu'il devient une histoire commune, selon Estella Lauter dans *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (1984), c'est pourquoi il est essentiel de reconnaître dans certains récits personnels, lorsqu'ils se répètent, les prémices du mythe<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> Jean Cournut, « Du bon usage du trauma », *Les Cahiers de l'Institut de Psycho-pathologie Clinique* no. 8, 1988, pp. 23-28.

<sup>164</sup> Judy Grahn, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinster's Ink Books, 1985, p. 87.

<sup>165</sup> En s'appuyant sur l'article de référence de Lucy R. Lippard, « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », Estella Lauter affirme : « There seems to be widespread agreement that literature, particularly poetry, continues to play an essential role in the evolution of the myth, and vice-versa. » In Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. xxviii-xxix.

<sup>166</sup> « We usually recognize myths in our own literature and art by identifying familiar elements from traditional myths: the name of a hero or a god, the story of a famous exploit or gesture, a symbol that has worked its way

Plath et Sexton utilisent le *je* poétique à la fois pour écrire leur mythe personnel et pour réécrire les mythes qui appartiennent déjà au collectif. S'agit-il du même *je* selon qu'il appartient à la mythologie personnelle ou à la mythologie collective ? Si le mythe est l'histoire d'un héros particulier, comme le formule Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* en nommant Thésée, Hercule, Beowulf et Brunhild<sup>167</sup>, l'anonymat du *je* favorise-t-il son identification aux poètes ? Ce *je* qui n'est ni *elle* ni *lui* permet-il à Sexton et à Plath de reprendre le je(u), celui qui était autrefois la chasse gardée des hommes ?

---

into the language carrying with it forgotten mythic implications. We may also recognize the presence of a myth in a pattern of images or ritual gestures. If we take seriously the concepts of myth just presented, we might also consider stories that arise from existential crises, particularly if they are repeated; for myth eventually differentiates itself from other narratives by becoming a shared story. », Estella Lauter, *op. cit.*, pp. xxvii-xxviii.

<sup>167</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment)*, Paris : Robert Laffont, 1999 (première parution : 1976), p. 64.

## 2.1. Mythe personnel et persona : un *je* de masques

Selon Janice Markey, l'un des points de divergence fondamentaux entre les poètes « confessionnel·le·s » et les modernistes est leur façon d'appréhender la mythologie : si ces derniers tendaient vers l'universalité, les premiers cherchaient à réintégrer la mythologie dans l'expérience individuelle<sup>168</sup>. Plath et Sexton ne se sont pas éloignées de la mythologie, des symboles, des archétypes. Au contraire, elles ont recentré la mythologie collective vers le personnel, ce qui est, selon moi, la caractéristique qui les rapproche le plus des poètes « confessionnel·le·s ». Ainsi, dans l'article « The World as Icon: On Sylvia Plath's themes » consacré à l'utilisation des images dans la poésie de Plath, Annette Lavers suggère que la profusion de différents types d'images appartenant à la mythologie collective ne saurait dissimuler le véritable sujet de ses poèmes, c'est-à-dire l'expérience individuelle<sup>169</sup>. Cette intégration de la mythologie traditionnelle dans l'expérience individuelle est ce que Joseph Campbell nomme « “creative” mythology » :

In the context of a traditional mythology, the symbols are presented in socially maintained rites, through which the individual is required to experience, or will pretend to have experienced, certain insights, sentiments, and commitments. In what I am calling “creative” mythology, on the other hand, the experience is reversed, the individual has had an experience of his own—of order, horror, beauty, or even mere exhilaration—which he seeks to communicate through signs; and if his realization has been of a certain depth and import, his communication will have the value and force of living myth—for those who receive and respond to it of themselves, with recognition, uncoerced<sup>170</sup>.

Quand on l'applique à Plath et Sexton, ce concept de « “creative” mythology » prend le contre-pied de ce que la critique leur a souvent reproché, dans la mesure où cette écriture de

---

<sup>168</sup> « The personal voice that characterized Confessional Poetry again ran counter to the reservedness of Fifties verse and also to that of earlier decades. As one critic put it: “Whereas the poets of the 1930s and 1940s consciously strove for universality through the invocation of mythological and psychological archetypes, the confessional poets of the 1960s and 1970s achieve the same end through “personalization”—the Self and family history.” », Janice Markey, *op. cit.*, p. 16.

<sup>169</sup> « Sylvia Plath's effort to achieve a necessary distancing in her life and her art is also revealed in a fund of cultural imagery, which is greater than appears at first sight: classical reminiscences, references to historical events, contemporary allusions, numerous Christian anecdotes and symbols, philosophical concepts, legends (such as that of the vampire) and superstitions (such as that of the cracked glass as a portent of death). But the subject of the poems is never anything but an individual experience. », Anne Lavers, « The World as Icon: On Sylvia Plath's themes », in. Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971.

<sup>170</sup> Joseph Campbell, *The Masks of God, Volume IV: Creative Mythology*, London: Penguin Books, 1991 (première parution : 1968), p. 4.

l'expérience individuelle n'est plus perçue comme des « loose-jointed, self-indulgent monologues<sup>171</sup> », mais comme une puissance poétique créatrice. La puissance créatrice du *je* poétique sera étudiée à partir d'un corpus constitué de poèmes de Plath et de Sexton (respectivement « In Plaster », « The Applicant », « Three Women » et « Self in 1958 »). L'analyse de ces poèmes permettra d'entendre la façon dont les voix des personae résonnent et se font écho.

---

<sup>171</sup> Cf. Critique de Sexton par Steven E. Colburn issue de son ouvrage *Anne Sexton: Telling the Tale*, University of Michigan Press, 1988, pp. 167-168. L'adjectif *self-indulgent* a également été utilisé concernant Plath, fustigée par certains critiques notamment après la publication de « Daddy ».

## a) Le masque de plâtre : dédoublement et déplacement du *je*

Le *je* poétique n'est pas la poète. On pourrait presque dire que *je* poétique est un autre. Et pourtant il est une partie de la poète, puisqu'il sort de son imagination et existe à travers sa plume. La poète dit *je* sans vouloir dire *je*. Son *je* est une voix émanant du mythe personnel pour entrer dans le mythe collectif, en empruntant parfois le chemin inverse.

La persona de la poète est à la fois personne et une personne dissimulée sous un masque<sup>172</sup>. Le terme « persona » renvoie au masque de l'acteur, comme l'explique Élise Brault-Dreux dans *Le « je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence* (2014) : « Dans l'antiquité classique, « persona » désigne le « masque de théâtre », le prosôpon des Grecs. Avec les gréco-romains, la portée du mot « persona » évolue et renvoie à l'idée de « personnage » et plus tard au rôle que campe un acteur<sup>173</sup> ». Cette idée de masque d'acteur est également présente dans la persona jungienne désignant le masque social :

J'ai désigné du nom de persona ce fragment de la psyché collective dont la réalisation coûte souvent tant d'efforts. Ce terme de persona exprime très heureusement ce qu'il doit signifier, puisque, originellement, la persona désignait le masque que portait le comédien et qui indiquait le rôle dans lequel il apparaissait. [...] la persona n'est qu'un masque qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité, un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel alors qu'au fond, il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et impératifs de la psyché collective qui s'expriment. Quand nous nous mettons à la tâche d'analyser la persona, nous détachons, nous soulevons le masque, et découvrons que ce qui semblait être individuel était au fond collectif : en d'autres termes, la persona n'était que le masque d'un assujettissement général du comportement à la coercition de la psyché collective. Il faut d'ailleurs bien se rendre compte, si l'on va au fond des choses, que la persona n'est rien de « réel » : elle ne jouit d'aucune réalité propre ; elle n'est qu'une formation de compromis entre l'individu et la société, en réponse à la question de savoir sous quel jour le premier doit apparaître au sein de la seconde. (...) Sa persona n'est qu'une apparence et, pourrait-on dire par boutade, une réalité à deux dimensions. Mais il serait injuste de s'arrêter à ces constatations sans reconnaître tout de suite que dans le choix singulier de sa persona, et dans sa délimitation, telle que l'élit un sujet, réside déjà quelque

---

<sup>172</sup> Dans *Le « je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Élise Brault-Dreux fait remarquer l'ambiguïté du terme « personne » en français puisque le même mot désigne à la fois le fait d'être quelqu'un et le fait de *n'être personne*, cf. Élise Brault-Dreux, *Le « je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Valenciennes : Presses Universitaires Septentrion, 2014, p. 40. On retrouve cette notion de négation d'être quelqu'un dans *nobody/no one* en anglais, toutefois ce terme s'oppose à « somebody/someone/a person », il n'y a donc pas la même confusion qu'en français.

<sup>173</sup> Élise Brault-Dreux, *op. cit.*, p. 40.

chose d'individuel; malgré l'identification exclusive du Moi conscient à sa persona, le Soi inconscient, c'est-à-dire à proprement parler l'individualité, est toujours présent et il n'a pas manqué de faire sentir son influence dans le choix réalisé, sinon de façon directe, au moins de façon indirecte<sup>174</sup>.

Anne Sexton et Sylvia Plath ont toutes deux illustré le masque social à travers la même matière opaque, celle du plâtre. Le plâtre désigne communément un matériau de construction. Toutefois, lorsque ce mot est utilisé en complément de nom, il qualifie « [ce] qui manque de transparence, de souplesse ou de mobilité ; qui est figé, rigide ou opaque. », ou encore « [ce] qui manque d'efficacité, d'existence réelle<sup>175</sup>. » Le CNRTL ajoute que le plâtre peut désigner par analogie un maquillage particulièrement opaque (fard, poudre...) couvrant la peau du visage. Dans le poème de Plath « In Plaster » (*CP*, p. 158), la persona fait la découverte de la dualité du moi à travers le plâtre chirurgical qui la recouvre. On retrouve cette même matière dans le poème de Sexton « Self in 1958 » (*TCP, Live or Die*, p. 155), dans lequel la persona s'identifie dès le deuxième vers à une poupée en plâtre (« I am a plaster doll »).

En nommant son poème « In Plaster », Plath fournit une note explicative sur son sujet qui lui permet de ne pas faire apparaître le mot « plaster » dans le corps du poème, comme si l'invisibilité du signifiant pouvait faire oublier l'opacité du signifié. Le corps de la persona, lui, est visible, et le caractère rigide et figé du plâtre associé à la préposition « in » annonce son enfermement :

I shall never get out of this! There are two of me now :  
This new absolutely white person and the old yellow one,  
And the white person is certainly the superior one.  
She doesn't need food, she is one of the real saints.  
At the beginning I hated her, she had no personality—  
She lay in bed with me like a dead body  
And I was scared, because she was shaped just the way I was

La persona a d'abord l'impression que son enfermement est sans fin (« never ») puis s'ajoute aussitôt la sensation nouvelle de la dualité (« two of me now »). Le « me » est ici lui-même graphiquement enfermé dans une structure en chiasme, le <ow> de « now » répondant au <wo> de « two ». L'idée d'enfermement est rendue visible dès le premier vers, lequel est presque entièrement composé de trochées et de monosyllabes, à l'exception de « never », ce qui rend sa scansion particulièrement saccadée. En outre, le point d'exclamation marque syntaxiquement et graphiquement un hémistiche séparant le vers quasiment à sa moitié,

<sup>174</sup> C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 1964, p. 83.

<sup>175</sup> CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). En ligne. Consulté le 2 septembre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/plâtre>>.

obligeant le lecteur à marquer une pause, à l'image de la persona manquant de souffle, comme écrasée par le poids de cette matière qui l'empêche de se mouvoir. Le sentiment d'immobilité est également évoqué par les adverbes allitératifs « never » et « now ». Le premier contient un paradoxe inhérent à son signifiant : « never » étant la contraction de NOT + EVER, il renvoie à la fois au caractère infini d'une chose ou d'une action, ici le sentiment de claustrophobie provoqué par l'emprisonnement du corps de la persona dans le plâtre, et à la négation de celle-ci. L'incertitude temporelle est nuancée par le modal SHALL qui penche sémantiquement vers une promesse forte du sujet de ne pas sortir de cet état plutôt que vers un enfermement subi. Le dernier pied iambique vient accentuer la rupture temporelle exprimée par l'adverbe « now ». Si la sensation que le temps se déforme est fréquente lorsqu'on se sent enfermé ou emprisonné, il est également fréquent que cet enfermement occasionne un repli sur soi. Au contraire, ici, l'enfermement précipite la découverte d'une dualité chez la persona.

Cette dualité est exprimée visuellement par deux couleurs différentes, la couleur blanche représentant son double de plâtre et la couleur jaune représentant elle-même, ou son *old self*. Curieusement, la persona fait référence à ce double de plâtre en utilisant le mot « person » dans « This new absolutely white person », qui renvoie à une personnification de la matière mais aussi à la persona, et donc au masque, tandis qu'elle utilise le pronom « one » (« and the old yellow one ») pour faire référence à elle-même, comme si une substitution avait lieu à travers la perte du mot « person », lequel contient d'ailleurs lui-même une couleur puisque le « pers » désigne un bleu tirant vers le vert. Notons que l'association entre l'adjectif « old » et les couleurs est fréquente en anglais, je pense notamment à « when I am old and gray » dans la Bible (Psaume 71 :18), repris dans le poème de Yeats « When You Are Old<sup>176</sup> » ; ici, les adjectifs « old yellow » sont soudés par l'asyndète et l'assonance en <əʊ> et renvoient non pas à la couleur de la peau mais à celle d'un matériau qui a vieilli. Ainsi, la persona est progressivement remplacée par le matériau qui la recouvre, plus neuf et plus pure (« new absolutely white »). La matière opaque la recouvre et la fait disparaître dès le début du poème, annonçant une possible lutte entre les deux entités dans la progression du poème.

Le rapport dominant-e/dominé-e est effectivement évoqué dès le troisième vers : « And the white person is certainly the superior one<sup>177</sup> ». Janet Malcolm y voit « the opposition between her [Plath's] nice/false self and her not-nice/true self; i.e. “this new

<sup>176</sup> « When you are old and grey and full of sleep... »

<sup>177</sup> Notons que, pris isolément, ce vers pourrait être interprété comme une critique ironique du culte de la suprématie blanche aux États-Unis, encore profondément marqués par la ségrégation.



absolutely white person” and “the old yellow one” within it<sup>178</sup>. » Si l'idée est tentante d'étudier la paronomase entre « plaster » et le nom de l'autrice auquel on aurait ajouté le suffixe -er indiquant la supériorité dans la comparaison (remarquons que « In Plaster » deviendrait alors « In Plath-er »), il me semble que la dualité a bien lieu ici au niveau de l'ambiguïté du mot « persona », notamment rendue par le polyptote « personality » qui fait écho à la recherche d'une définition de la persona plutôt qu'à un présumé dédoublement de la personnalité de l'autrice, prisme à travers lequel ce poème a le plus souvent été analysé. Il ne s'agit pas d'occulter la notion de double et de dédoublement dans cette analyse, mais plutôt de recentrer cette notion sur la persona du poème, et non sur Sylvia Plath.

Le terme « dédoublement de personnalité » évoque une multiplication de la persona alors que son équivalent anglais *divided self* rend compte, au contraire, d'une division du Moi, soit en termes freudiens la partie de la personnalité assurant les fonctions conscientes. Le « self » serait donc divisé *per se* puisqu'il est une partie de la personnalité. Plutôt que vers la division du Moi, la progression du poème tend vers la multiplication. Dès le quatrième vers, la persona fait référence au double de plâtre en utilisant le pronom « she » : le questionnement autour de la persona passera par le processus de personnification. Paradoxalement, la personnification de ce double de plâtre ne lui donne pas de personnalité (« she had no personality ») ; la relation de dépendance entre la persona et le double s'installe. Le dernier vers de la première strophe évoque la peur non pas de l'altérité mais de la similitude, le plâtre étant en réalité un moule qui épouse les formes de la persona jusqu'à lui être exactement semblable. L'une des fonctions du plâtre est en effet le moulage, soit la multiplication du même par la reproduction de la forme. La peur de la persona pourrait d'ailleurs être liée à l'apparition du clonage, dont les avancées scientifiques eurent lieu au cours du vingtième siècle<sup>179</sup>. Le clonage crée la possibilité d'avoir une autre ou plusieurs autres personnes qui soient en même temps moi et pas tout à fait moi puisque par définition *je* est singulier et unique. Cet « autre même » pose la question de la dualité, de la (res)semblance et de la réalité.

---

<sup>178</sup> « In “In Plaster” Plath uses the image of a body in a plaster cast (in his notes to Plath's *Collected Poems* Hughes says that she wrote the poem while she was in the hospital for an appendectomy, and a woman in a plaster cast lay in a neighbor bed) to render the opposition between her nice/false self and her not-nice/true self; i.e. “this new absolutely white person” and “the old yellow one” within it. », Janet Malcolm, *The Silent Woman*, p. 158.

<sup>179</sup> Le mot « clone » fut d'abord utilisé par le botaniste H.J. Weber en 1903 pour « désigner des plantes reproduites par reproduction asexuée », puis la technique fut appliquée aux cellules de grenouilles dans les années 50-60, avant d'arriver logiquement à la première tentative de clonage humain en 1979. Cette question était donc contemporaine aux deux poètes. Cf. « La chronologie du clonage », Paris-Sud 11. En ligne. Consulté le 12 septembre 2016. <<http://www.clonage.upsud.fr/comprendre/chronologie.php?menu=c>>.

Le double est décrit comme froid et distant, ne réagissant pas à la violence physique et verbale de la persona à son encontre, jusqu'à ce que la persona comprenne que son double a besoin d'affection : « Then I realized what she wanted was for me to love her :/She began to warm up, and I saw her advantages. » C'est par la douceur que la persona peut atteindre son double et l'animer, soit littéralement lui « donner une âme » si l'on reprend l'étymologie latine du terme *anima* :

Without me, she wouldn't exist, so of course she was grateful.  
I gave her a soul, I bloomed out of her as a rose  
Blooms out of a vase of not very valuable porcelain,  
And it was I who attracted everybody's attention,  
Not her whiteness and beauty, as I had first supposed.  
I patronized her a little and she lapped it up—  
You could tell almost at once she had a slave mentality.

Le rapport dominant·e/dominé·e s'inverse dans cette troisième strophe. Cet autre de plâtre devient celle qui soigne, sorte de mère nourricière. Dans son film intitulé *Persona* sorti cinq ans après l'écriture du poème « In Plaster », Ingmar Bergman explore également ce rapport dominant·e/dominé·e à travers la relation de deux personnalités opposées qui pourtant se complètent. Le personnage de l'actrice Elisabet Volger devient soudainement mutique alors qu'elle joue Électre sur scène. Elle est alors soignée par la jeune Alma (« âme » en espagnol ou « aimante, mère nourricière » en latin), qui lui parle abondamment de sa vie personnelle tandis que l'autre reste muette. Une relation de dépendance se noue peu à peu entre les deux femmes jusqu'à la fusion. Dans le poème de Plath, la persona voit le rapport de dépendance uniquement du côté du double de plâtre (« Without me, she wouldn't exist », « she had a slave mentality »). À mesure que le temps passe et que le double prend soin de la persona, celle-ci prend des forces en affaiblissant l'autre. La transformation du rapport de force se joue également au niveau de la matière qui, autrefois plâtre, devient porcelaine : « I bloomed out of her as a rose/Blooms out of a vase of not very valuable porcelain ». La porcelaine est un matériau que l'on se représente communément comme étant à la fois fragile et précieux. Toutefois, la persona élimine cette dernière qualité avec un certain mépris (« not very valuable ») et n'en garde que l'aspect fragile. La persona s'épanouit au détriment de son double, puisant dans sa force vitale ; tandis que la persona se compare à un organisme vivant, son double est assimilé à un matériau fragile et sans valeur. Ces deux vers se réfléchissent comme deux miroirs grâce à la répétition du verbe « bloom », la paronomase des noms

« rose » et « vase<sup>180</sup> » et les deux dactyles qui les ponctuent (« valuable porcelain »). Ainsi la question du double se joue aussi dans le miroir, dans la ressemblance, bien que la persona accentue principalement les contrastes entre elle et son double.

L'un des contrastes les plus significatifs est celui de l'obscurité et de la lumière. Pour que l'une brille (« And it was I who attracted everybody's attention / Not her whiteness and beauty as I had first supposed »), il faut que l'autre soit dans l'ombre ; et pourtant, c'est en réfléchissant la lumière de son double que la persona peut briller (« In the morning she woke me early, reflecting the sun / From her amazingly white torso »). L'apogée de cette rivalité conflictuelle se trouve dans la sixième strophe, lorsque la persona pense que son double souhaite sa mort :

She wanted to leave me, she thought she was superior,  
And I'd been keeping her in the dark, and she was resentful—  
Wasting her days waiting on a half-corpse!  
And secretly she began to hope I'd die.  
Then she could cover my mouth and eyes, cover me entirely,  
And wear my painted face the way a mummy-case  
Wears the face of a pharaoh, though it's made of mud and water.

La dichotomie entre la lumière et l'obscurité représente également celle de la vie et la mort, mise en exergue par le verbe « die » qui se lit comme un palindrome (« I'd die » peut se lire dans les deux sens, comme dans un miroir). Grâce au double-sens de l'expression « And I'd been keeping her in the dark », signifiant à la fois littéralement « garder quelqu'un dans l'ombre » et idiomatiquement « obscurcir la vérité », on retrouve la notion de vérité, entravée par le manque de lumière et de transparence. Les derniers vers de la sixième strophe évoquent l'opacité avec les répétitions du verbe « cover » puis « wear ». La persona s'imagine que le double de plâtre souhaite la recouvrir, et par là même se substituer à elle, rappelant ainsi la substitution du début du poème. La substitution a lieu au niveau du visage, lui-même décrit comme maquillé (« painted »), ce qui renvoie à la définition du plâtre en tant que maquillage couvrant le visage. Évidemment, l'hypallage « wear a face » est utilisée ici à la place de « wear a mask ». L'assonance en /ei/ dans « painted face the way a mummy-case » donne lieu à une série de diphtongues engageant les muscles du visage, comme si la persona voulait rendre son angoisse organique.

---

<sup>180</sup> L'incertitude quant à la prononciation du mot « vase », prononcé /va:z/ en anglais britannique et /veis/ en anglais américain, est digne d'intérêt dans la mesure où la poète américaine avait émigré en Angleterre. La contamination du langage peut également être un axe d'analyse concernant la question du double.

La persona conclut dans la dernière strophe que les deux personae ne peuvent ni cohabiter, ni coexister (« Now I see it must be one or the other of us »). Néanmoins, rien n'est dit dans le poème à propos d'un « vrai » ou d'un « faux » moi. Il s'agit de coexister avec une dualité/altérité qui est en nous et de l'accepter plutôt que de la combattre puisque plus nous la combattons, plus elle nous épuise, et nous disparaissions. Et c'est bien ce qui effraie le plus dans l'altérité : la peur de devenir l'autre, de se fondre dans sa personnalité, de perdre sa propre identité. Le thème de la domination du sujet par un autre pourrait également faire référence à la domination masculine dans le contexte poétriarcial, que Sexton évoque de manière plus transparente dans « Self in 1958 ».

Dans ce poème, Sexton utilise la même matière que Plath, le plâtre, afin d'aborder la question du double *je*, cette fois à travers la notion de déplacement. Le poème s'ouvre sur la question « What is reality? » posée par une « poupée de plâtre » (« plaster doll »). Les mots « plaster » et « person » sont utilisés dès la première strophe :

What is reality?  
 I am a plaster doll; I pose  
 with eyes that cut open without landfall or nightfall  
 upon some shellacked and grinning person,  
 eyes that open, blue, steel, and close.  
 Am I approximately an I. Magnin transplant?  
 I have hair, black angel,  
 black-angel-stuffing to comb,  
 nylon legs, luminous arms  
 and some advertised clothes.

D'emblée, l'association de la matière de plâtre avec l'objet de la poupée est étrange : le plâtre est le moule qui permet la fabrication de la poupée et non la matière qui la constitue. D'ailleurs, dans la dernière strophe, qui fait écho au début du poème, la poupée n'est plus en plâtre mais en matière synthétique (« What is reality/to this synthetic doll »). Cette matière a la particularité de ne pas être naturelle, au sens où elle résulte de l'association chimique de plusieurs matières premières, tandis que le plâtre est le résultat naturel de la calcination de pierres. Deux notions sont alors présentes, celle du faux, véhiculée tout au long du poème par son champ lexical « shellacked », « pose » (§1), « doll's house », « counterfeit » (§2), « plays », « pretends » (§3), « synthetic doll » (§4), et celle de la reproduction que l'on retrouve avec l'idée du plâtre comme moule.

Le *je* est en déplacement dans le poème. Le titre « Self in 1958 » sous-entend que le moi peut se figer temporellement ainsi que différer, d'autant que sept années furent nécessaires pour achever le poème, écrit entre juin 1958 et juin 1965. Le hiatus figuré par le

point dans « Am I approximately an I. Magnin transplant? » suggère de lire d'abord « Am I approximately an I? », posant directement la question de l'identité et de la personnalité du *je*. L'idée de déplacement est évoquée par le terme « transplant », qui signifie à la fois « greffe » et « personne déplacée », le déplacement ici se jouant autour de la poupée provenant de « I. Magnin », une chaîne de magasin de luxe. Enfin, le déplacement du *je* est visible au sein du poème, puisque la persona reste un *je* tout au long du poème, mais ce *je* s'identifie d'abord à la poupée de plâtre avant de s'identifier à un *je* à première vue humain, passant donc d'un état inanimé à un état animé à l'instar du double de plâtre dans le poème de Plath. La poupée n'est plus « I » mais « this synthetic doll » que le nouveau *I/eye* observe dans la dernière strophe :

What is reality  
to this synthetic doll  
who should smile, who should shift gears,  
should spring the doors open in a wholesome disorder,  
and have no evidence of ruin or fears?  
But I would cry,  
rooted into the wall that  
was once my mother,  
if I could remember how  
and if I had the tears.

Le « vrai *je* », celui qui est animé, ne semble plus être tout à fait animé, comme en témoigne son incapacité à pleurer, à exprimer des émotions humaines. L'identification à la poupée se répercute sur la persona qui, à l'image de cette poupée synthétique, est dans l'incapacité physique de pleurer. En outre, l'adjectif « rooted » renvoie à l'immobilité de la poupée dans la première strophe (« I pose »), tout en évoquant la mère, le rapport filial qu'entretiennent les êtres animés. Le déplacement du *je* est également évoqué par le transfert de la mère à la fille, comme si la vie se perpétuait, se répétait de mère en fille.

Le double, la poupée, le plâtre, le maquillage sont autant de symboles qui se répètent, se font écho dans la poésie de Plath et de Sexton. Dans ce mini corpus, les personae diffèrent, concordent, s'associent, les voix féminines résonnent, au sens étymologique *personare*, dont dériverait le mot *persona*. Or, la répétition n'est-elle pas l'un des attributs du mythe ? Le mythe est une histoire/Histoire racontée par plusieurs voix dont l'écho prolonge la résonance. En d'autres termes, c'est la répétition d'une histoire ou d'un symbole qui en fait une vérité, comme l'affirme Estella Lauter dans *Women as Mythmakers*<sup>181</sup>. Le mythe ne repose pas sur la

---

<sup>181</sup> « Still, it is possible to step back from the fracas and see that myth usually takes the form of an unusually potent story or symbol. Regardless of its origins (in group ritual or in the dreams of individuals), it is repeated until it is accepted as truth. Regardless of the specific purpose it serves (to charter a nation or to reconcile life-baffling oppositions), it often achieves the status of the sacred. Once a myth is in place, it is nearly impossible to

question binaire de la réalité et de la fiction ou de la vérité et du mensonge ; c'est au contraire la vérité qui se fonde sur la qualité du mythe et de son écho.

---

dislodge it by exclusively rational means. It must be replaced by another equally persuasive story or symbol. », Estella Lauter, *op. cit.*, p. xxv.

## b) *Personare* : voix, échos et discordance

La « plaster doll » du poème de Sexton « Self in 1958 » renvoie à la réification de la femme. La poupée est un objet que l'on retrouve dans presque toutes les cultures, sous diverses formes ; du jouet pour enfants à la poupée vaudou en passant par les poupées russes, c'est un référent universel dont le trait commun est de représenter ou figurer une personne, qu'il s'agisse d'un bébé (le poupon), d'un enfant ou d'un adulte (de la poupée de cire à la poupée Barbie). C'est un objet genré, essentiellement féminin : en français, le signifiant lui-même est féminin, l'objet signifié est le plus souvent féminin, le public auquel il est destiné est féminin. Par analogie, nous dit le CNRTL, le mot « poupée » peut désigner une « femme jolie, parée, élégante ; quelquefois (*sic*) avec valeur dépréciative, femme oisive, qui n'a d'autre souci que celui de sa toilette et qui est frivole, enfantine, immature. *Poupée de luxe, du beau monde, de salon*<sup>182</sup>. » La « plaster doll » de Sexton pourrait faire référence à la poupée maquillée, mais aussi au poème de Plath « The Applicant » (*Ariel*, CP, p. 221), dont la « poupée vivante » (« living doll ») fait écho à la « plaster doll » de Sexton. Dans ce poème écrit en octobre 1962 et choisi par Plath pour figurer dans *Ariel*, on observe toutefois un renversement, le premier poème indiquant une progression de l'inanimé vers l'animé alors que le second décrit le processus inverse. La mise en commun du symbole de la poupée à travers les voix choisies par les deux poètes est un indice crucial de la construction du mythe collectif. Ces poèmes ont été écrits au début des années 60, coïncidemment avec l'ouvrage féministe considéré comme la clef de voûte de la deuxième vague féministe américaine, *The Feminine Mystique*. Dans cet essai paru en 1963, Betty Friedan définit « the feminine mystique » à travers le mythe de la femme au foyer américaine des années 50-début des années 60.

In the fifteen years after the Second World War, this mystique of feminine fulfilment became the cherished and self-perpetuating core of contemporary culture. [...] If a woman had a problem in the 1950s and 1960s, she knew that something must be wrong with her marriage, or with herself. Other women were satisfied with their lives, she thought. What kind of a woman was she if she did not feel this mysterious fulfilment waxing the kitchen floor? She was

---

<sup>182</sup> Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). En ligne. Consulté le 16 septembre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/poupée>>.

so ashamed to admit her dissatisfaction that she never knew how many other women shared it<sup>183</sup>.

Bien que le portrait dressé par Friedan ait été critiqué non seulement parce que certaines femmes l'ont jugé caricatural et offensant, mais également parce qu'il ne prenait en compte qu'une catégorie sociale de femmes, blanches et issues de la moyenne ou haute bourgeoisie, force est de constater que Sylvia Plath et Anne Sexton font partie de cette catégorie de femmes blanches, de classe moyenne et éduquées dont parle l'auteurice. Cependant, contrairement à Plath, dont le parcours scolaire et universitaire fut exemplaire (études brillantes à Smith College puis à l'université de Cambridge), Sexton entreprit des études supérieures tardivement, notamment auprès de Robert Lowell à la Boston University, au moment où elle commençait à écrire des poèmes. En se mariant à l'âge de dix-neuf ans avec Alfred Muller (« Kayo ») Sexton en 1948, la poète n'était pas loin des statistiques de Friedman, affirmant qu'à la fin des années 50 l'âge moyen des femmes qui se mariaient aux États-Unis était tombé à vingt ans, et continuait de tomber en-dessous de cet âge<sup>184</sup>. Quant à Plath, en rencontrant Ted Hughes lors de ses études en Angleterre et en l'épousant en 1956, elle se rapprochait d'autres statistiques : celles des femmes qui se mariaient à l'université<sup>185</sup>. Ted Hughes n'était certes pas étudiant à l'époque, Plath poursuivit ses études après leur mariage, et il est peu probable qu'elle entreprit des études dans le but de trouver un mari. Cependant, ce phénomène sociétal ne lui était pas inconnu puisqu'il est longuement décrit dans *The Bell Jar*.

Dans ses derniers poèmes, écrits en concomitance avec son roman, Sylvia Plath démontre un intérêt croissant pour les questions sociales et sociétales. Dans le poème « The Applicant », Plath met en scène l'entretien d'une femme qui postule pour un travail ; cet entretien est dirigé par un homme, le *je* du poème, que Plath décrit dans ses notes comme « an executive, a sort of exacting super sales-man. He wants to be sure the applicant for his marvelous product really needs it and will treat it right<sup>186</sup>. » Ce poème critique à la fois le

---

<sup>183</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, London: Penguin Classics, 2010 (première parution : 1963), Chapitre 1 « The Problem that Has No Name », pp. 7-8.

<sup>184</sup> « By the end of the 1950s, the average marriage age of women in America dropped to twenty, and was still dropping, into the teens. », Betty Friedan, *op. cit.*, p. 6.

<sup>185</sup> « A century earlier, women had fought for higher education; now girls went to college to get a husband. By the midfifties, 60 per cent dropped out of college to marry, or because they were afraid too much education would be a marriage bar. Colleges built dormitories for 'married students', but the students were almost always the husbands. A new degree was instituted for the wives-'PhT' (Putting Husband Through). », *ibid.*, p. 6.

<sup>186</sup> Ces notes de Plath archivées sous le nom de « New poems » contiennent ses descriptions de certains poèmes du recueil *Ariel*. Elles ont été consultées sur place à la Rare Book Room de Smith College.



patriarcat et le capitalisme, que beaucoup considèrent liés par un rapport de cause et de conséquence interchangeable.

La persona du poème passe du « we » au « I » dans la quatrième strophe, maintenant une incertitude quant à la voix du poème. Cette voix est masculine et pose de nombreuses questions qui ne trouvent pas d'écho chez la candidate, laquelle demeure muette. Le silence de cette femme la rend invisible, et pourtant le titre même du poème témoigne d'une focalisation sur sa personne. Dans le premier vers du poème, la question « First, are you our sort of a person ? » tourne autour de la persona, précisément l'identification de la candidate à une persona collective (« our ») à laquelle le *je* du poème appartient. Cette identification se fait à travers des objets factices tels que « a glass eye », « false teeth », « rubber breasts or a rubber crotch », « stitches », le caoutchouc et les points de suture/couture<sup>187</sup> annonçant la construction de la poupée vivante de la pénultième strophe (« A living doll, everywhere you look »). Notons que la matière du caoutchouc est associée aux seins (« breasts ») et à l'entrejambe (« crotch »), évidemment sexualisé·e·s chez la femme. Les deux tétramètres « A glass eye, false teeth or a crutch » et « Rubber breasts or a rubber crotch » se répondent par un effet de parallélisme visuel, notamment grâce à la structure syntaxique avec « or » et la paronomase entre « crotch » et « crutch », mais également par un parallélisme sonore, l'omniprésence des consonnes sourdes /s/ et /tʃ/ renvoyant au silence de la femme. Cette scène renvoie à la dichotomie entre sphère privée et sphère publique dans une société patriarcale où l'homme est associé à la parole en tant qu'être social et la femme au silence du foyer. D'ailleurs, la sphère privée est symbolisée dans la sixième strophe par le placard (« Come here, sweetie, out of the closet<sup>188</sup>. »), rappelant l'enfermement social de la femme, à la fois infantilisée et sexualisée par l'apostrophe « sweetie », désignant un surnom affectueux non attendu dans ce contexte mais aussi une friandise en anglais américain. L'enfermement social rappelle celui de « Self in 1958 » de Sexton où l'espace restreint du placard est remplacé par un espace plus grand et pourtant tout aussi étroit, celui de la maison de poupée (« I live in a doll's house »). On peut s'interroger sur l'emploi du génitif dans le syntagme « a doll's house », alors que l'anglais américain a soudé les deux noms, « dollhouse », pour n'en faire qu'un. Ce vers suggère une intertextualité possible entre le poème de Sexton et la pièce d'Henrik Ibsen dont le titre anglais est *A Doll's House*. Cette pièce publiée en 1879 met en

---

<sup>187</sup> Le mot « stitches » est polysémique et renvoie aux points ou aux mailles dans le champ sémantique de la couture, aux points de suture dans celui de la médecine.

<sup>188</sup> Notons que l'expression « come out of the closet » fait référence dans l'esprit collectif au fait d'annoncer son homosexualité, le placard symbolisant un stade liminal entre l'intérieur/le secret et l'extérieur/la lumière.

scène Nora, mère de trois enfants et mariée à Torvald, qu'elle accuse à la fin de la pièce de l'avoir utilisée comme une poupée, tout comme son père avant lui, avant de quitter le domicile conjugal pour découvrir qui elle est vraiment. Cette pièce illustre bien le contraste entre la sphère privée, attribuée à Nora la femme au foyer, et la sphère publique, attribuée à Torvald le banquier prospère, ces personnages étant l'incarnation de cette distribution des rôles et de la morale propre au XIX<sup>e</sup> siècle, qui se prolonge dans les poèmes de Plath et de Sexton à travers ce même symbole de la poupée.

D'une certaine façon, la persona du poème de Sexton est la voix qui répond à la persona du poème de Plath, à la place de la femme silencieuse. Dans la troisième strophe de « Self in 1958 », l'enfermement s'incarne dans le bruit, le vers « I am walled in by their noise » suggérant qu'un agglomérat de voix masculines étouffe « the silent woman<sup>189</sup> ». L'allusion à « the all-electric kitchen » et à « Mrs. Rombauer », autrice à succès du livre *The Joy of Cooking* (1931) qui prodiguait des conseils domestiques aux femmes pour qu'elles soient de bonnes hôtes, renforce l'idée de la femme enfermée dans son rôle de ménagère, reliée au phénomène de consommation de masse des années 50-60 où les foyers commençaient à s'équiper. Ainsi, dans le poème de Plath « The Applicant », la femme est explicitement renvoyée aux tâches domestiques : « To bring teacups » (§2), « it can sew », « it can cook » (§7). L'absence du pronom « she » est mise en évidence par l'omniprésence du pronom « it », poursuivant le processus de réification de la femme entamé dans la première strophe avec l'énumération d'artefacts. La répétition de la question « Will you marry it? » comme un refrain tout au long du poème renvoie la femme à son rôle d'épouse. Notons que, avant de dériver du vieux français « mariage », « marriage » trouve sa source dans le sanscrit *marya-* signifiant « jeune homme, soupirant », contrairement à ce que l'adjectif « matrimonial », venant de *mater*, « la mère », peut laisser croire. La répétition du mot « marry » par la persona a pour but d'invoquer l'homme, déjà omniprésent à travers la parole dominante de la voix masculine, laquelle renvoie au silence de la femme qui ne répond jamais à la question, si bien que le poème s'achève sur le vers « Will you marry it, marry it, marry it. », conservant la syntaxe interrogative tout en faisant disparaître le point d'interrogation. Cette répétition finale renvoie au dernier vers de la strophe précédente « It can talk, talk, talk. », où la répétition du verbe « talk » évoque une abondance de parole qui est censée caractériser le sexe féminin, mais qui contraste en réalité avec le silence de la poupée vivante.

---

<sup>189</sup> Je renvoie ici au titre de l'essai écrit par Janet Malcolm, *The Silent Woman*, cité dans le chapitre précédent, dont l'image me paraît représentative de cette femme au foyer américaine que décrivent et incarnent Sexton et Plath.

Ces triples répétitions de « talk » et de « marry » mais également la double répétition dans « No, no? » et « Empty? Empty. » donnent un aspect dissonant au poème, qui se lit comme une cacophonie de voix discordantes alors qu'en réalité une seule voix se fait entendre, celle de la persona masculine.

La discordance se joue également dans la dichotomie entre le vide et le plein, qui vient corrélérer l'opposition entre le silence et la parole : « Open your hand./Empty? Empty./Here is a hand to fill it (...) », « Now your head, excuse me, is empty », « You have a hole, it's a poultice./You have an eye, it's an image. ». Le vide est annoncé au début de la deuxième strophe par la notion de manque contenue dans « to show something's missing? », où le verbe « show » témoigne de la dialectique du visible et de l'invisible, où l'on remplit de points de suture (« stitches ») un espace vide afin de rendre l'absence visible. « L'absence est, d'abord, paradoxalement un trop-plein<sup>190</sup> », dit Pierre Fédida. Il est commun de relier la notion d'absence et de manque au vide, qui désigne ce qui est dépourvu de son contenu, ou ce qui est inoccupé par la matière ; le vide est ce qu'il manque au contenant pour être rempli ou ce qu'il manque de matière pour être visible. Le vide désigne aussi bien le concret que l'abstrait ; il est cependant plus difficile à se représenter que le plein. Lorsque la persona dit à la postulante que sa main est vide, on visualise facilement sa paume comme un contenant opaque dépourvu d'un contenu ; en revanche, lorsque la même persona dit à la postulante que sa tête est vide, on ne peut plus visualiser, et c'est l'image qui devient alors opaque. On saisit le sens abstrait de l'expression, mais on ne peut plus visualiser l'image. Il est cependant possible de visualiser le vide dans le poème. On trouve dans certains vers des espaces laissés par les mots vides. Dans « Empty? Empty. », plus encore que le signifié désignant le vide, c'est le vide autour du signifiant qui le rend visible, puisque manquent grammaticalement et sémantiquement les mots « it » et « is », qu'on appelle en linguistique des mots vides<sup>191</sup>. Dans la dernière strophe, le vide et le plein semblent enfin complémentaires : « You have a hole, it's a poultice./You have an eye, it's an image. » Dans ces deux tétramètres au rythme binaire, parallèles d'un point de vue graphique et métrique, les mots vides précédemment absents « it » et « is » se soudent en « it's » et amènent du plein. Le trou (« hole ») évoque l'orbite, soit le contenant de l'œil (« eye »). Cependant, l'homonymie entre « eye » et « I » est évidemment en jeu ici, d'autant plus que, contrairement aux poèmes du recueil *The Colossus*,

---

<sup>190</sup> Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris : Gallimard, 1978, p. 10.

<sup>191</sup> On les retrouve abondamment dans l'écriture télégraphique.

Plath a écrit les poèmes d'*Ariel* en les lisant à voix haute <sup>192</sup>. L'effet provoqué par cette révélation rend difficile la lecture des poèmes d'*Ariel* sans avoir l'oralité en tête – et même sans les lire tout haut, presque par mimétisme avec l'autrice. Ainsi, « You have an eye » peut être compris comme « You have an I » ; l'« image » invoquée ensuite prend un tout autre sens, puisqu'elle n'est plus l'image reflétée par l'œil mais celle reflétée par le *je*, où l'on retrouve le thème du double *je*. La structure analogique des deux vers laisse à penser que l'image est le (trop-)plein qui vient remplir l'œil ou le *je*, à l'image du cataplasme (« poultice ») qui vient guérir la béance en la comblant.

Cette opposition entre le vide et le plein est très bien décrite dans *Le Banquet* de Platon, dialogue sur le désir dans lequel celui-ci est principalement défini comme étant le manque de ce qu'on n'a pas ou de ce qui est absent. Il ne semble pas y avoir de plénitude dans le désir, puisqu'il se nourrit du manque. Cependant, le manque n'est pas tout à fait du vide : il faut qu'il y ait eu quelque chose pour créer le manque. Le manque est donc d'abord créé par le plein. Luc Brisson, traducteur de l'édition du *Banquet* que je cite, voit dans cette relation entre le plein et le vide un élément majeur de l'œuvre philosophique puisqu'il débute son introduction en traitant de cette dialectique :

Agathon, assez représentatif des convictions de son époque, considère l'éducation comme la transmission du savoir ou de la vertu qui passe d'un récipient plein, le maître, vers un récipient vide ou moins rempli, le disciple, par l'intermédiaire d'un contact physique, simple toucher ou pénétration phallique et éjaculation dans l'union sexuelle. À cette représentation masculine de l'éducation associée à l'éjaculation, Diotime, une étrangère dont Socrate prétend rapporter les paroles, oppose, vers la fin du dialogue, une autre représentation, féminine celle-là, qui fait intervenir la procréation <sup>193</sup>.

Au-delà de l'évidente représentation sexuelle de la femme comme matrice que le phallus masculin remplit, représenté·e·s respectivement par Pénia (la pauvreté, la pénurie, le vide) et Poros (l'expédient, la ressource) dont l'union donne naissance à Éros, ou de la symbolique de la castration féminine théorisée par Freud au vingtième siècle, la complémentarité du plein et du vide pourrait venir de la transmission du savoir selon Agathon au début du *Banquet*, ce à quoi Socrate répond :

---

<sup>192</sup> « In an interview that she later recorded for the Harvard Poetry Room, she mentions that the poems in her first book, *The Colossus*, were not written to be read aloud; but of her recent poems, she says, 'I have found myself having to read them aloud to myself, and I think that this in my own writing development is quite a new thing with me, and whatever lucidity they may have comes from the fact that I say them to myself, I say them aloud. », Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971., p. 227.

<sup>193</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 2001, p. 11.

Ce serait une aubaine, Agathon, si le savoir était de nature à couler du plus plein vers le plus vide pour peu que nous nous touchions les uns les autres, comme c'est le cas de l'eau qui, par l'intermédiaire d'un brin de laine, coule de la coupe la plus pleine vers la plus vide. S'il en va ainsi du savoir aussi, j'apprécie beaucoup être installé sur ce lit à tes côtés, car de toi, j'imagine, un savoir important et magnifique coulera pour venir me remplir. (*Banquet*, [175d], [175e])<sup>194</sup>.

Si la femme est représentée par Diotime comme le vide, la pénurie, la coupe choisie par Socrate dans le passage précité afin d'illustrer le plein possède une forme rappelant la matrice ; d'ailleurs, la coupe symbolise, entre autres choses, la fertilité<sup>195</sup>. Dans la métaphore de Socrate, ce qu'engendre le flux, symbolisé par le brin de laine, qui passe entre les deux hommes, n'est pas fertile du point de vue de la procréation mais bien du point de vue de la connaissance, du monde des idées, traditionnellement attribué aux hommes. Alors qu'Agathon se voit comme le récipient vide prêt à se remplir du savoir de Socrate, celui-ci renverse le cours des choses en lui rétorquant que c'est lui, Socrate, qui va se remplir du savoir d'Agathon. Dans cet échange de flux sexuel et spirituel, il y a un rapport réciproque entre celui qui donne et celui qui reçoit. Au contraire, dans « The Applicant », le rapport reste celui du dominant et de la dominée, alors que la parole de l'homme se fait méprisante et paternaliste aussi bien au début du poème « Empty? Empty. Here is a hand/To fill it and willing/To bring teacups and roll away headaches/And do whatever you tell it. » qu'à la fin « Now your head, excuse me, is empty./I have the ticket for that. » (§6). Dans ces deux passages, la persona masculine adopte un ton paternaliste en parlant à la place de la figure féminine et en prétendant pouvoir remplir ce qu'il considère comme un récipient vide. La représentation des mains de la persona masculine et de la figure féminine renvoie à l'image de la coupe pleine et de la coupe vide, d'autant que lorsqu'on montre ses paumes, les mains prennent souvent la forme d'une coupe<sup>196</sup>. Le rapport dominant·e/dominé·e se pose d'emblée dans le titre, puisque le·la candidat·e est généralement davantage dans la demande que dans l'offre. De façon ironique, l'homme qui pose les questions est celui qui n'est justement pas dans la demande mais dans l'offre. Il crée l'offre et la demande, investit la parole, ne laissant aucune réciprocité dans l'échange.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>195</sup> L'objet en tant que représentation du plein, depuis la coupe contenant le sang du Christ reprise plus tard par les Chrétiens en souvenir de l'eucharistie, est devenue une image usitée, si bien que l'on dit couramment, lorsqu'on en a assez, que « la coupe est pleine ».

<sup>196</sup> D'ailleurs le substantif « cup » en anglais est devenu un verbe que l'on retrouve notamment dans l'expression « to cup one's hands together », qui signifie littéralement « joindre les mains de sorte qu'elles prennent la forme d'une coupe ».

Le trop-plein est également donné à voir à travers le corps fertile dans « Three Women » (*CP*, p. 176-187), poème de Plath qui met en scène trois monologues de femmes enceintes, publié dans le recueil posthume *Winter Trees* (1971). Le sous-titre, « A Poem for Three Voices », annonce la mise en voix du poème mais aussi la substitution du corps par la voix. Le mot « women » est remplacé par « voices », comme si la voix prenait la place de la personne. La particularité de ce poème est d'être le premier que Plath a écrit spécifiquement pour la radio, précisément pour la BBC. L'oralité est évidente dans « Three Women », dans la mesure où le poème se présente d'emblée comme une pièce de théâtre grâce au premier vers en italique faisant guise d'indication scénique : « *Setting: A Maternity Ward and round about* »<sup>197</sup>. La parole est distribuée comme dans une pièce de théâtre, « FIRST VOICE: », « SECOND VOICE: », « THIRD VOICE: », et travaillée comme dans un poème, chaque strophe contenant précisément sept vers. Comme dans le sous-titre, le mot « voice », remplace le mot « woman » dans les didascalies nominatives, la voix se substituant au corps, précisément celui de la femme enceinte. Les trois voix partagent certaines obsessions comme la couleur blanche, celle de l'hôpital, des draps, de la neige, contrastant avec la couleur noire et rouge du sang et de l'accouchement, ce que Douglas Cleverdon décrit très bien dans son essai « On *Three Women* » :

Against the whiteness of the hospital, the white sheets, the white cold wing of the great swan, the white clouds rearing, a world of snow, there is projected 'a garden of black and red agonies'. The Wife, 'center of an atrocity', gives birth to 'this blue, furious boy', the Girl to 'my red, terrible girl'; beneath the moon that 'drags the blood-back sea around, month by month', the Secretary is bled white as wax. The evocation of vivid colour is matched in intensity by the startling directness of the imagery; and the emotional experience is shaped by poetic discipline into the most austere and monosyllabic forms. In radio, nothing can equal a poet's visualizing imagination, dramatically expressed in clear and speakable language<sup>198</sup>.

Cette obsession des couleurs chez les trois femmes provoque un effet synesthésique chez le lecteur ou l'auditeur qui peut presque identifier une voix à une couleur. Chaque voix semble en effet appartenir au mythe collectif de l'expérience de l'accouchement, et pourtant chacune se distingue, non pas par son rôle social, par lequel Cleverdon a décidé de distinguer ces voix (« The Wife », « the Girl », « the Secretary »), mais par son expérience personnelle. En effet, à chacune des expériences sont associés des mots, que l'on retrouve parfois repris

---

<sup>197</sup> La pièce/poème radiophonique de Plath fut d'ailleurs mise en scène par le dramaturge anglais Robert Shaw et jouée notamment à l'Edinburgh Festival Fringe en 2009 et au 59E59 Theaters à New York en 2010.

<sup>198</sup> Douglas Cleverdon, « On *Three Women* » in Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, p. 229.

par une autre voix, ce qui est le principe de la construction du mythe. La première voix emploie d'abord des mots proches du champ lexical de la vie, de la nature : « fertility », « pheasant », « feathers ». L'allitération en /f/ contamine alors la deuxième voix, obsédée par la mort et la destruction qu'elle attribue aux hommes, qu'elle qualifie de « flat » par opposition au corps plein de la femme enceinte tout au long du poème :

When I first saw it, the small red seep, I did not believe it.  
I watched the men walk about me in the office. They were so flat!  
There was something about them like cardboard, and now I had caught it,  
That flat, flat, flatness from which ideas, destructions,  
Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed,  
Endlessly proceed—and the cold angels, the abstractions.

De même, la nature qui était décrite de manière presque pastorale par la première voix se retrouve contaminée par la mort dans le monologue de la deuxième voix : « I saw death in the bare trees, a deprivation. » (p. 177). Le corps de la femme enceinte, rond, plein (« I am a mountain now, among mountainy women », dit la troisième voix), contraste avec le vide, plus proche du corps « plat » de l'homme. La troisième voix semble opposer le plein et la rondeur (« mountain », « bigness ») au vide et au plat, comme en écho à la deuxième voix. La première voix reprend à son tour l'image de la montagne pour illustrer le ventre de la femme enceinte (« I fold my hands on a mountain »). La dichotomie entre le plein et le vide est énoncée par la deuxième voix dans son premier monologue où elle compare le ciel qui se vide à une coupe, censée représenter le plein (« The white sky empties of its promise, like a cup. ») ; cette voix utilise l'image de la coupe vide pour représenter son utérus infertile, responsable de sa fausse couche ou de son enfant mort-né. La répétition litanique du mot « flat » par la deuxième voix est corrélée au mot « face » dans son deuxième monologue, les deux mots partageant la même lettre initiale et le même nombre de lettres. La deuxième voix, qui ciblait jusqu'ici le ventre plat des hommes, se focalise à présent sur leur visage, visant de façon métonymique la société patriarcale dans son ensemble :

I have tried not to think too hard. I have tried to be natural.  
I have tried to be blind in love, like other women,  
Blind in my bed, with my dear blind sweet one,  
Not looking, through the thick dark, for the face of another.

I did not look. But still the face was there,  
The face of the unborn one that loved its perfections,  
The face of the dead one that could only be perfect  
In its easy peace, could only keep holy so.  
And then there were other faces. The faces of nations,

Governments, parliaments, societies,  
The faceless faces of important men.

It is these men I mind:

They are so jealous of anything that is not flat! They are jealous gods  
That would have the whole world flat because they are.

I see the Father conversing with the Son.

Such flatness cannot but be holy.

'Let us make a heaven,' they say.

'Let us flatten and launder the grossness from these souls.'

La première strophe de cet extrait fait référence aux injonctions faites aux femmes par la société patriarcale, comme le fait de ne pas trop penser, avant d'insister sur l'adjectif « blind », associé au mot « bed » par l'allitération. Ce vers montre les deux amants incapables de se voir malgré la proximité physique des corps : la deuxième voix prend l'expression voulant que l'amour rende aveugle au pied de la lettre, tout en se comparant aux autres femmes, excluant ainsi les hommes de sa description. Elle semble d'abord, dans son aveuglement, être dans l'incapacité de voir un autre visage ; puis les visages se succèdent, de celui de l'enfant pas encore né et qui mourra avant d'être né au visage politique, qu'elle nomme avec mépris « The faceless faces of important men », des hommes aux visages si communs qu'ils en deviennent indifférenciables. Le mot « face » disparaît au profit du mot « flat » dans la dernière strophe de ce passage, où la voix compare les hommes à des dieux jaloux. La parole est alors dans la sphère masculine, le Père s'adressant au Fils, présentés comme deux créateurs en train de réfléchir à construire un paradis alors que le poème met en scène précisément la (pro)création féminine par l'accouchement. Au milieu du poème, la Deuxième Voix se rapproche du *Banquet* de Platon et du mythe d'Aristophane lorsqu'elle se mue en une entité asexuée, non pas mi-homme mi-femme mais ni homme ni femme (« I see myself as a shadow, neither man nor woman,/Neither a woman, happy to be like a man, nor a man/Blunt and flat enough to feel no lack. I feel a lack. ») On retrouve également la notion de manque inhérente au désir. Après l'accouchement, la Troisième Voix regarde sa fille dormir et la compare à une petite île (« a small island »), renvoyant à l'image de la femme en forme de montagne (« mountainy women »), la femme enceinte qu'elle deviendra sûrement un jour. En voyant ses vêtements de grossesse, elle omet le *l* de « flat » cher à la Deuxième Voix, qui devient « fat » : « There are the clothes of a fat woman I do not know. » (p. 184), rendant l'opposition entre la « fat woman » et le « flat man » d'autant plus visible. La Deuxième Voix conclut le poème avec une référence à la nature et à la vie, en écho au tout premier monologue de la Première Voix (« The little grasses / Crack through stone, and they are green



with life. »), mais également en faisant jouer l'écho entre « life » et « wife » par un effet de paronomase. Dans les deux dernières strophes du poème, la Deuxième Voix, qui jusqu'ici semblait refuser les genres et mépriser les hommes, décrits comme des acteurs de la destruction, se retrouve à nouveau dans des activités genrées, en train de coudre tandis que son mari lit. « I am a wife. », dit-elle dans l'antépénultième vers, résonnant de façon ironique avec sa prophétie antérieure : « I shall be a heroine of the peripheral » (p. 182).

Ces quelques voix rassemblées dans un corpus somme toute réduit et loin d'être exhaustif constituent une mythologie personnelle qui tend vers le collectif, puisque l'on trouve des similitudes entre celles de Sexton et celles de Plath. Cependant, il ne suffit pas que les voix qui constituent le mythe personnel des poètes s'entrecroisent pour qu'elles intègrent le mythe collectif. Pour que ces voix soient entendues, il faut que leur message soit clair, intelligible et accessible pour que les lecteurs et les lectrices puissent à leur tour le transmettre :

Each individual is one's own centre in the modern world. One communicates himself and only himself, producing a personal mythology, where the deity is him, but the important step forward is the restoration of the link with the world. The poet creates a work of art that needs to be listened, and this poem has to resonate in the mind of the reader. But how can it be obtained? First of all, it can be acquired by finding bridges of communication with readers. The modern poet succeeds in arousing in the receiver similar feelings with those he himself has encountered in real life or through poetry, the latter willingly entering the game of manipulation of this reality<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Cristina Pipoș, « The First Confessional Poets », *Bulletin of the Transilvania University of Brașov* Vol.5 (54) No.1-2012, Series IV: Philology and Cultural Studies, p. 77.

## 2.2. Intelligibilité et hermétisme

Le mythe, même personnel, est une symbiose de plusieurs voix, qui sans être les mêmes prolongent néanmoins un même écho. Cet écho polyphone ricoche sur les parois du temps jusqu'à ce qu'il parvienne jusqu'à nous, déformé et intact à la fois. La condition primordiale pour que cet écho constituant le mythe nous parvienne est qu'il nous soit accessible. C'est là que l'importance de la question de l'hermétisme poétique intervient. Dans son article « Les limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité », Bernard Weinberg affirme que le poème ne doit pas faire obstacle à la compréhension du sens :

Mon sujet suppose un certain nombre de données théoriques et philosophiques que j'aurai besoin d'éclaircir avant de passer outre. Parler de « limites », d'« hermétisme » et d'« intelligibilité », c'est introduire des termes et des concepts dont le rapport mutuel, l'interdépendance, ne peut s'expliquer que par une vision générale de l'art poétique. Je n'ai aucune intention de vous présenter, aujourd'hui, cette vision générale ; ce serait trop long et trop compliqué. Mais je voudrais vous indiquer, très brièvement, pourquoi l'intelligibilité est essentielle en fait de poésie, comment l'hermétisme s'y oppose nécessairement, et les raisons pour lesquelles le poète doit imposer des limites à tout hermétisme qu'il voudrait pratiquer<sup>200</sup>.

Dès son introduction, Bernard Weinberg oppose l'intelligibilité à l'hermétisme, que l'on pourrait assimiler respectivement aux termes transparence et opacité. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur un mythe, celui d'Œdipe, que Weinberg tente de faire comprendre l'importance de l'intelligibilité d'un texte, et donc d'une certaine façon de sa transparence, dans le sens de *voir à travers* :

Je la définirais comme la possibilité de reconnaître, dans l'œuvre poétique et à travers cette œuvre, un objet naturel (homme, passion, action) qui a fait partie ou qui aurait pu faire partie de notre expérience d'hommes. Cette intelligibilité est à la base de notre émotion esthétique ; car c'est seulement dans la mesure où nous comprenons – soit par l'instinct, soit par l'intellect – que nous sommes à même d'éprouver une émotion propre et adéquate à l'objet représenté<sup>201</sup>.

Ainsi, selon lui, une œuvre nous touche à partir du moment où nous la comprenons, instinctivement ou intellectuellement. Cela expliquerait peut-être ce besoin de lire le titre d'un

---

<sup>200</sup> Bernard Weinberg, « Les limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1963, n°15. pp. 151-161; doi : 10.3406/caief.1963.2250. <[http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1963\\_num\\_15\\_1\\_2250](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2250)>, p. 151.

<sup>201</sup> *Ibid.*

tableau que l'on découvre au musée, comme si les mots pouvaient nous aider à mieux comprendre l'image, ou en ce qui nous concerne la nécessité d'aller chercher le sens d'un texte, lorsque celui-ci nous paraît abscons, ailleurs que dans le texte, par exemple dans la vie de l'auteur ou de l'autrice. Ce dernier point se vérifie particulièrement en ce qui concerne Sylvia Plath et Anne Sexton, dont la vie a été décortiquée à des fins sensationnelles mais aussi, et c'est peut-être plus grave encore, à des fins critiques. Je vais m'intéresser ici aux moyens déployés par les deux poètes dans leurs textes afin de permettre aux lecteur·rice·s d'accéder au sens, de déchiffrer l'énigme parfois posée par le texte, jusqu'à ce que ceux-là puissent « reconnaître, dans l'œuvre poétique et à travers cette œuvre, un objet naturel (homme, passion, action) qui a fait partie ou qui aurait pu faire partie de notre expérience d'hommes<sup>202</sup> », opérant ainsi un mouvement invisible du mythe personnel vers le mythe collectif.

---

<sup>202</sup> Cf. citation *supra*.

## a) Accéder au sens

Dans l'ordre de lecture lorsque l'on prend connaissance d'une œuvre, le titre vient en premier. Il peut être transparent et nous parler directement ; un titre de recueil comme *Love Poems* de Sexton ou un titre de poème comme « Ode for Ted » de Plath nous renseigneront davantage, à première vue, sur le contenu de l'œuvre qu'un titre plus opaque et donc plus indirect du point de vue du sens tel que *Transformations* ou *Ariel*. Le terme « transformations » est certes transparent dans la mesure où on arrive à pénétrer son signifiant sans effort, mais il n'en demeure pas moins vaste, tant dans sa pluralité grammaticale que sémantique. Il est en fait si transparent qu'il en devient opaque : puisqu'il peut signifier presque tout, il ne signifie rien en particulier. Il ne nous permet pas à lui seul de deviner que ce recueil de Sexton aura pour objet la réécriture parodique de contes célèbres. Au contraire, dans le cas d'*Ariel*, on a affaire à une énigme liée à la polysémie. Le titre du recueil, éponyme du poème de Plath, fait appel à la fois à l'intertexte biblique, shakespearien et eliotien (Ariel désigne la ville de Jérusalem dans l'Ancien Testament et signifie « lion de Dieu » en hébreu, le nom de l'esprit dans la pièce *The Tempest* de Shakespeare<sup>203</sup> et le titre des poèmes de T.S. Eliot sur la religion et la spiritualité, publiés sous la forme de pamphlets), à l'astronomie puisque ce nom a été donné à l'une des lunes en orbite autour d'Uranus (déjà d'après la pièce de Shakespeare), mais aussi à sa vie personnelle puisque le cheval que Plath montait régulièrement s'appelait Ariel. La plupart de ces références ont déjà été relevées dans diverses analyses du poème « Ariel », avec plus ou moins d'insistance sur l'une ou l'autre de ces références selon l'angle d'analyse adopté par les critiques. Ainsi, dans *Writing Back: Sylvia Plath and the Cold War Politics*, Robin Peel consacre une page entière à dresser une liste des références étudiées par critiques et chercheurs concernant le titre « Ariel » en précisant, et

---

<sup>203</sup> Il est évident que Plath connaissait bien cette pièce de Shakespeare puisqu'elle y fait référence dans son journal à la date du 27 avril 1953 ; elle fait allusion plus spécifiquement à une lecture presque fantasmée de W. H. Auden de son propre poème-commentaire intitulé « The Sea and the Mirror », sous-titré « A Commentary on Shakespeare's *The Tempest* » : « Auden tossing his big head back with a twist of wide ugly grinning lips, his sandy hair, his coarse tweedy brown jacket, his burlap-textured voice and the crackling brilliant utterances – the naughty mischievous boy genius, and the inconsistent white hairless skin of his legs, and the short puffy stubbed fingers – and the carpet slippers – beer he drank, and smoked Lucky Strikes in a black holder, gesticulating with a white new cigarette in his hands, holding matches, talking in a gravelly incisive tone about how Caliban is the natural bestial projection, Ariel the creative imaginative, and all the intricate lyrical abstrusities of their love and cleavage, art and life, the mirror and the sea. » In Sylvia Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, édité par Karen V. Kukil, New York: Anchor Books, 2000, pp. 424-425. Cet extrait de journal se lit de manière prophétique, puisque dix ans plus tard Plath choisira Ariel comme titre de poème et de recueil, choisissant « the creative imaginative » plutôt que « the natural bestial projection » inspirée par le personnage de Caliban.

cela ne nous étonnera guère, que la plus répandue est la référence biographique au cheval de Plath<sup>204</sup>. Dans cet ouvrage critique dont le but est de démontrer que la poésie de Plath était loin d'être dépourvue d'engagement politique, point sur lequel je rejoins l'auteur, Robin Peel penche du côté de la référence biblique mais surtout de l'analyse qu'en fait Judith Kroll dans *Chapters in a Mythology* :

Kroll quotes from a number of sources to show that « Ariel » is also a cryptic name for Jerusalem, as it also means 'altar of God.' The destruction of Jerusalem foretold in the Bible becomes the fire that burns sacrificially on the altar. So the religious reading takes Kroll to the understanding that Ariel equals the holocaust. It is true that Plath often seizes the imagery of the holocaust—that is the Jewish holocaust—to represent what is sometimes read as a rather over-worked parallel between her own personal suffering and the genocide practised on the Jewish people, or, to be more generous, the tendency towards mass dehumanization. But, what the existence of another contemporary meaning of Ariel, that of a communications satellite damaged by nuclear radiation, allows us to consider is the possibility that this poem has a contemporary association that has gone unremarked. And, if this is true of one poem, it may be true of others. It therefore becomes interesting to read the poems of 1962 with one eye open on contemporary Cold War discourse<sup>205</sup>.

Notons que Peel utilise le mot « cryptic » pour qualifier le nom d'Ariel, l'adjectif « cryptique » désignant ce « [q]ui est caché, qui n'est pas immédiatement compréhensible, déchiffrable ou identifiable<sup>206</sup>. » Il relève donc un problème d'accessibilité du et au signifiant. Les lecteur·rice·s vont devoir prendre le relais du signifiant pour interpréter l'énigme, produire du sens. Peel évoque même un certain nombre de sources citées par Kroll, rappelant ainsi que tout mot cryptique, malgré son caractère intrinsèquement clos, ouvre en réalité pléthore de liens, de références, et donc d'autres mots. Cette fécondité créatrice provient du signifiant même, aussi hermétique que celui-ci puisse paraître. Peel utilise ici l'analyse de Kroll du poème « Ariel » en dépassant sa comparaison entre Ariel et la Shoah pour la relier à sa propre association entre le poème et la Guerre froide.

Il ne s'agit pas de faire de la surenchère d'interprétation ni de tenter de trouver une nouvelle signification à ce nom mais de montrer que la seule présence d'un titre qui porte en lui un mystère ou qui paraît énigmatique peut créer une myriade d'interprétations qui elles-mêmes contribuent au mythe. Le mythe n'existe pas en soi et pour soi ; il existe parce qu'on en parle. De fait, certains poèmes d'*Ariel* tels que « Daddy », « Lady Lazarus » ou « Ariel »

---

<sup>204</sup> Cf. Robin Peel, *Writing Back: Sylvia Plath and the Cold War Politics*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p. 182.

<sup>205</sup> Robin Peel, *op. cit.*, pp. 182-83.

<sup>206</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 7 octobre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/cryptique/adjectif>>

ont été plus commentés que d'autres, alors que certains poèmes de Plath n'ont même jamais fait l'objet d'une véritable analyse critique. La qualité littéraire des premiers ne peut pas être la seule raison de l'obscur postérité des seconds.

Il serait pertinent de se demander quelle eût été la postérité du recueil *Ariel* si celui-ci avait porté un autre nom, ce qui a failli être le cas. Dans sa courte introduction à *Collected Poems*, Ted Hughes aborde le choix du titre de recueil, qui était problématique pour Plath : « She had her usual trouble with a title. On the title-page of her manuscript *The Rival* is replaced by *A Birthday Present* which is replaced by *Daddy*. It was only a short time before she died that she altered the title again, to *Ariel*<sup>207</sup>. » Cette indécision témoigne de l'importance du choix d'un titre, qu'il s'agisse d'un roman ou d'un recueil de poèmes. Le titre d'une œuvre peut en effet être considéré comme une fenêtre sur le contenu. En outre, lorsque le titre d'un recueil reprend le titre d'un poème, comme c'est souvent le cas, il y a un acte de discrimination de la part du poète, qui d'une certaine façon choisit de mettre en avant un seul poème parmi tous les autres. En mettant en lumière un poème comme « Ariel », Plath s'engage à lui faire assumer seul la cohérence du recueil. Dans le titre de son premier recueil, Plath fait un compromis qui permet de mettre en lumière le poème « The Colossus » sans totalement occulter les autres poèmes : elle l'intitule *The Colossus and Other Poems*<sup>208</sup>. Notons que « The Colossus » était déjà un titre cryptique, faisant référence à une créature mythique mais aussi à la célèbre statue du grec Hélios, titan et dieu du soleil, se trouvant à Rhodes (ainsi qu'à son père et à Ted Hughes, selon les critiques-biographes).

Un peu plus loin dans la même introduction, Ted Hughes justifie la publication de ces *Collected Poems* en invoquant directement la question de l'accessibilité des œuvres de Plath :

The aim of the present complete edition, which contains a numbered sequence of the 224 poems written after 1956 together with a further 50 poems chosen from her pre-1956 work, is to bring Sylvia Plath's poetry together in one volume, including the various uncollected and unpublished pieces, and to set everything in as true a chronological order as is possible, so that the whole progress and achievement of this unusual poet will become accessible to readers<sup>209</sup>.

De la même manière que le Musée Picasso de Barcelone a été organisé autour d'une présentation chronologique de ses œuvres dans un souci de comprendre la progression du peintre vers le cubisme, cette édition a l'avantage de présenter les poèmes de Plath non pas

---

<sup>207</sup> *Sylvia Plath: Collected Poems*, London: Faber and Faber, 1981, p. 15.

<sup>208</sup> Cependant, son premier éditeur, Heinemann, lui préféra le titre de *The Colossus*, publié en 1960. Les éditions ultérieures s'intitulent bien *The Colossus and Other Poems*.

<sup>209</sup> Introduction à *Sylvia Plath: Collected Poems*, p. 15.

par recueil mais par année, et comme pour le peintre, une section « œuvres de jeunesse » composée d'une sélection de cinquante poèmes et intitulée « Juvenilia » clôt *Collected Poems*. L'objectif de rendre accessible aux lecteurs l'œuvre de Plath est noble, et, on l'imagine, proche de la volonté de l'auteur dans la mesure où Hughes est l'exécuteur de son testament littéraire. Si cette œuvre met en lumière la progression artistique et intellectuelle de la poète et permet ainsi de mieux comprendre sa poésie, celle-ci lui fit de surcroît gagner le prestigieux Prix Pulitzer à titre posthume, concourant indéniablement à l'élargissement de son lectorat, et par là même à l'accès à ses œuvres.

## b) Interpréter l'énigme

Il faut interpréter l'énigme du titre pour pouvoir pénétrer l'œuvre, tel Œdipe dans Thèbes. Toutefois, il faut imaginer une myriade de Sphinx qui nous attendent derrière. Certains titres de recueils d'Anne Sexton sont assez transparents, au sens où la seule lecture du titre de l'œuvre peut donner des indications sur le ou les thèmes abordés. Par exemple, *To Bedlam and Part Way Back* (1960) ou *The Book of Folly* (1972) renvoient au thème de la folie, Bedlam étant une référence à l'asile psychiatrique connue d'un public suffisamment large pour que l'on parle de référence culturelle commune et le terme « folly », dérivé du vieux français, est toujours usité. Cela se vérifie puisque le recueil *To Bedlam and Part Way Back* s'ouvre sur le poème « You, Doctor Martin » dans lequel la persona s'adresse à son psychiatre et décrit l'espace de l'asile. Hormis son deuxième recueil *All My Pretty Ones* (1962), l'un des plus personnels, aucun autre titre sur la dizaine de recueils qui compose l'œuvre de Sexton ne reprend le titre de l'un de ses poèmes. À mon sens, les titres de Sexton étaient donnés comme des indices de la poète à ses lecteur·rice·s, et non comme des énigmes.

La poète avait très souvent recours à l'épigraphe, cette « citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit<sup>210</sup> ». L'épigraphe a l'avantage (ou l'inconvénient) d'être à la fois énigmatique et éclairante. Par exemple, Sexton ouvre *To Bedlam and Part Way Back* en citant cet extrait d'une lettre de Schopenhauer à Goethe datée de novembre 1815 :

It is the courage to make a clean breast of it in face of every question that makes the philosopher. He must be like Sophocle's Oedipus, who, seeking enlightenment concerning his terrible fate, pursues his indefatigable enquiry, even when he divines that appalling horror awaits him in the answer. But most of us carry in our heart the Jocasta who begs Oedipus for God's sake not to enquire further...<sup>211</sup>

Cette épigraphe, qui suit immédiatement le titre, est suprenante tant elle paraît éloignée du titre du recueil. Pourtant, cette recherche de la lumière, de la compréhension en opposition à l'obscurité, qui n'est pas sans rappeler l'allégorie de la caverne de Platon, éclaire bien tout le recueil, de la persona du premier poème dans une quête de soi « Am I still lost?/Once I was beautiful. Now I am myself » (« You, Doctor Martin », *TCP*, p. 4) à l'avant-dernier poème du recueil « For John, Who Begs Me Not To Enquire Further », dans lequel

---

<sup>210</sup> Définition issue du site en ligne du CNTRL.

<sup>211</sup> *TCP*, p. 2.



Sexton reprend avec habileté son épigraphe, comme s'il fallait attendre la fin du recueil pour y mettre un point final. Dans ce poème, Sexton répond à John Holmes, dont elle suivait les ateliers de poésie et qu'elle considérait comme l'un de ses mentors selon Maxine Kumin. Holmes était en désaccord avec la direction que prenait Sexton dans ses poèmes, principalement parce qu'elle y abordait des sujets tabous tels que le suicide, la folie ou l'avortement<sup>212</sup>. Ce poème, renvoyant la lettre de Schopenhauer comme un miroir, a le pouvoir de nous faire revenir au début du recueil et de nous permettre de faire nous-mêmes l'analogie entre John Holmes et Jocaste, et donc entre Œdipe et la persona du poème. Cette persona semble d'ailleurs être la même que celle de « You, Doctor Martin », cherchant un sens « in the commonplaces of the asylum/where the cracked mirror/or my own selfish death/outstared me. » (*TCP*, p. 34). Dans ces vers, la brèche du miroir fêlé reflète la fêlure du poème qui se lit comme une lettre mais qui n'en a pas la forme.

Anne Sexton commença sa carrière de poète en même temps qu'elle entamait sa formation d'écrivaine. Ainsi, ses lettres regorgent de remarques enthousiastes concernant tel ou tel auteur qu'elle est en train de lire, ou comment tel livre l'a influencée, notamment *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, qu'elle recommande aux aspirant·e·s poètes qui lui écrivent<sup>213</sup>. En ce sens, les nombreuses épigraphes qui jalonnent ses recueils sont en quelque sorte des marque-pages témoignant de la progression intellectuelle de la poète, allant de Schopenhauer (*To Bedlam And Part Way Back*, 1960) à Kafka (*All My Pretty Ones*, 1962), puis Saul Bellow (*Live or Die*, 1966), Yeats (*Love Poems*, 1969), Hemingway (*The Death Notebooks*, 1974) et Thoreau (*The Awful Rowing Toward God*, 1975). Les épigraphes sont absentes, à première vue, de deux recueils consécutifs, *Transformations* (1971) et *The Book of Folly* (1972). Ces deux recueils ne comportent certes pas d'épigraphes, mais chacun est dédié à l'une de ses filles, le premier à l'aînée, Linda, et le second à Joy. En réalité, ces dédicaces sont des énigmes déguisées, car si le lecteur est attentif, il retrouve le pendant de « To Linda, who reads Hesse and drinks clam chowder » dans le premier poème, « The Gold Key » : « It is not enough to read Hesse and drink clam chowder » (*TCP*, p. 223). Sur ce

<sup>212</sup> Ceci est développé par Maxine Kumin dans son avant-propos à *The Complete Poems* : « As Holmes's letters from this period make abundantly clear, he decried the confessional direction Anne's poems were taking, while at the same time acknowledging her talent. Her compulsion to deal with such then-taboo material as suicide, madness, and abortion assaulted his sensibilities and triggered his own defenses. Convinced that the relationship would harm my own work, he warned me to resist becoming involved with Anne. It was the only advice he gave me that I rejected, and at some psychic cost. Anne and I both regarded Holmes as an academic father. In desperate rebuttal, Anne wrote "For John, Who Begs Me Not to Enquire Further." A hesitant, sensitive exploration of their differences, the poem seeks to make peace between them. » (*TCP*, p. 24)

<sup>213</sup> Anne Sexton était elle-même ce qu'on appelle une « artiste accessible », dans le sens où elle ne créait pas de distance infranchissable entre ses admirateur·rice·s et elle. Elle passait de longues heures à répondre à leurs lettres et à leur prodiguer des conseils.

même modèle de jeu de piste, en un peu plus compliqué, Sexton dédicace *The Book of Folly* « For Joy, when she comes to this business of words », faisant à nouveau une autoréférence, cette fois au poème « Said the Poet to the Analyst » issu de son tout premier recueil et qui commence précisément par le vers « My business is words. » Ainsi, ce jeu de piste crée différentes strates de signification, et l'on se demande si on est encore dans l'énigme avec son lectorat ou s'il s'agit d'une devinette plus personnelle destinée à ses filles. Dans tous les cas, ces références, épigraphes, dédicaces, ne sont pas là pour brouiller les pistes mais au contraire pour aiguiller les lecteurs et lectrices. D'ailleurs, dans *Live or Die*, Sexton accompagne son épigraphe, extraite d'une première ébauche du roman *Herzog* de Saul Bellow où l'on retrouve le vers « Live or die, but don't poison everything... », d'une note de l'autrice :

To begin with, I have placed these poems (1962-1966) in the order in which they were written with all due apologies for the fact that they read like a fever chart for a bad case of melancholy. But I thought the order of their creation might be of interest to some readers, and, as Andre Gide wrote in his journal, "Despite every resolution of optimism, melancholy occasionally wins out: man has decidedly botched up the planet."

Cette démarche, similaire à celle de Ted Hughes décrite plus haut concernant le recueil *Complete Poems*, a une visée et une forme extrêmement didactiques, et s'adresse directement à l'intérêt de « certains lecteurs et lectrices » qui souhaiteraient comprendre la démarche intellectuelle et artistique à l'origine de ce recueil. Sexton avoue qu'elle met son œuvre à la portée de celui qui le lit, bien loin de l'image du poète coupé du monde et incompris. D'une certaine façon, Plath avait une démarche analogue, même si la plupart de ses notes explicatives ont pour source son journal intime, objet intrinsèquement tourné vers elle-même et non vers les autres. Hughes y puise de nombreux passages de son introduction :

During the next year *Full Fathom Five* was replaced by *The Bull of Bandy law*, but then in May 1959 she wrote: 'Changed title of poetry book in an inspiration to *The Devil of the Stairs* . . . this title encompasses my book and "explains" the poems of despair, which is as deceitful as hope is.' This title lasted until October, when she was at Yaddo, and now on a different kind of inspiration she noted: 'Wrote two poems that pleased me. One a poem to Nicholas' (she expected a son, and titled the poem 'The Manor Garden') 'and one the old father-worship subject' (which she titled 'The Colossus'). 'But different. Weirder. I see a picture, a weather, in these poems. Took "Medallion" out of the early book and made up my mind to start a second book, regardless. The main thing is to get rid of the idea that what I write now is for the old book. That soggy book. So I have three poems for the new, temporarily called *The Colossus and other poems*?'<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> CP, pp. 13-14.

En plus de ses notes personnelles, Plath accompagnait nombre de ses brouillons aujourd'hui conservés dans la Rare Book Room à Smith College de notes succinctes qui éclairent certains de ses poèmes, notamment ceux d'*Ariel*. Ces notes explicatives contribuent à la compréhension de la démarche littéraire de Plath et mettent en lumière l'importance cruciale que la poète accordait au signifiant, à l'instar de cette note explicitant l'ordre dans lequel elle avait conçu la publication d'*Ariel*. Le recueil devait en effet commencer par le mot « Love » et se finir sur le mot « Spring ». Ted Hughes, en changeant l'ordre de publication (*Ariel* fut publié après la mort de Plath), conserva le même poème initial mais choisit de finir sur le poème « Words » plutôt que « Wintering », et donc sur le mot « life » plutôt que « Spring », ce qui pose la question de la volonté de l'auteur et de son autorité<sup>215</sup>.

Si le choix du nom que l'on donne aux choses s'avère crucial, cela est particulièrement vrai dans un poème. C'est aussi ce qui fait de la poésie de Plath et Sexton une poésie Post-Moderniste : non seulement elles abordaient des thèmes dits tabous en poésie, mais en plus elles les nommaient. Cela est encore plus vrai en ce qui concerne Sexton, qui nomma ses poèmes « Menstruation at Forty » (*Live or Die*) ou « The Abortion » (*All My Pretty Ones*), prenant en quelque sorte le contre-pied de la définition de la poésie allusive chère à Mallarmé, qu'il proposa lors de son entretien avec Jules Huret :

*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements<sup>216</sup>.

La technique de nommer directement l'objet est ce que Weinberg appelle la « représentation directe de l'objet ; on le nomme, on le décrit, on le fait voir<sup>217</sup> », à laquelle il n'oppose pas pour autant la représentation indirecte, selon lui plus traditionnelle mais également plus poétique : « car c'est celle de la comparaison, de l'analogie, de la métaphore. Elle est indirecte en ce sens qu'en plus de nommer l'objet représenté, elle établit un rapport entre lui et un autre objet qui lui ressemble par un aspect quelconque<sup>218</sup>. » La

---

<sup>215</sup> « Some time around Christmas 1962, she gathered most of what are now known as the 'Ariel' poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence. (At the time, she pointed out that it began with the word 'Love' and ended with the word 'Spring'. The exact order of her text is given in the Notes, p. 295.) This collection of hers excluded almost everything she had written between *The Colossus* and July 1962—or two and a half years' work. » (*Collected Poems*, Introduction, pp. 14-15).

<sup>216</sup> Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire » in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, collection « Poésie », 1987, p. 392. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>217</sup> Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 152.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 152.

métaphore n'est pas un obstacle à la compréhension, mais elle porte en elle cette ambiguïté qui la rend obscure et claire à la fois ; hermétique parce qu'elle supprime du signifiant, intelligible car elle infère du signifié<sup>219</sup>. Dans les deux cas, l'objet est nommé ; en cela sa définition de la représentation de l'objet diffère de celle de Mallarmé, qui préfère suggérer. Pour Weinberg, le fait de ne pas nommer fait partie de ce qu'il définit comme l'hermétisme en poésie :

(...) les poètes modernes depuis Baudelaire ont trouvé des avantages artistiques à s'éloigner de cette clarté traditionnelle pour pratiquer de plus en plus l'obscurité, à quitter l'intelligibilité pour s'acheminer vers l'hermétisme. Car l'hermétisme, tel que je le conçois, est au pôle opposé de l'intelligibilité. Une méthode qui a pour but de « fermer » le poème au lecteur plutôt que de le lui « ouvrir » ; elle vise et elle veut donc l'inintelligibilité. L'hermétisme, par conséquent, a dû chercher des moyens et des expédients poétiques nouveaux, peut-être inverses, pour pouvoir remplacer la clarté par l'obscurité, la compréhension par l'incompréhension<sup>220</sup>.

Cependant, Weinberg fait remarquer plus loin qu'une obscurité, une incompréhension totale ne résulterait qu'en une « énigme impénétrable, une devinette sans solution. On y reconnaîtrait sans doute un produit de l'art, mais ce ne serait plus l'art de la poésie ; car les objets, les formes, les sens et les sensations de la poésie seraient absents<sup>221</sup> ». Ainsi, même une poésie hermétique pour certains, telle que celle pratiquée par les Surréalistes, n'était pas complètement obscure et provoquait des émotions, ce qui est la condition à laquelle on reconnaît une œuvre d'art selon Weinberg. Pourtant, les poètes Surréalistes donnaient plus d'importance aux signifiants qu'aux signifiés, comme en témoigne le fameux jeu des cadavres exquis. Or, la poésie n'est-elle pas avant tout une affaire de signifiants ? Un poème n'est-il pas un mystère dont le lecteur doit chercher la clef, comme l'affirme Mallarmé ?

---

<sup>219</sup> « Bien entendu, la vraie métaphore est un moyen traditionnel de la poésie, pratiqué par tous les poètes à toutes les époques. Mais le fait qu'elle supprime quelque chose, qu'elle demande une inférence de la part du lecteur, qu'elle laisse travailler l'instinct et l'intellect, la rend particulièrement utile au poète hermétique. Elle supprime, et voilà la première condition de l'obscurité ; elle laisse inférer, et voilà la base de l'intelligibilité. », *ibid.*, pp. 155-6.

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 153-4.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 154.

### c) La transparente opacité du masque ironique

J'emprunte ce titre à l'ouvrage de Jankélévitch intitulé *L'Ironie*, dans lequel le philosophe présente l'ironie comme un mode de communication oblique, à la fois transparent parce qu'il exprime et opaque parce qu'il voile, à l'image de l'énigme évoquée précédemment<sup>222</sup>. Plus récemment, dans *Poétique de l'ironie* (2001), Pierre Schoentjes met en lumière son caractère ambivalent, dans la mesure où « l'ironie met donc nécessairement en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension ; l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non<sup>223</sup>. » L'ironie a cette particularité de dire une chose tout en suggérant une autre et de suggérer une chose tout en disant une autre, elle est sur deux polarités qui oblige celui que Jankélévitch appelle « l'ironisé » à marcher constamment sur un fil. L'ironiste est lui aussi un équilibriste ; il doit se faire mécomprendre pour mieux se faire comprendre, au risque d'être finalement incompris. De même que le regard est dupé par le trompe-l'œil, les neurones sont dupés par l'ironie. En ce sens, le langage est décrit par Jankélévitch comme faisant obstruction : « Le langage est donc un obstacle qui est un organe ; il intercepte, et il laisse passer – car le sens ne peut passer qu'intercepté et rétréci<sup>224</sup> ». Cette description très visuelle de l'organe-machine qui filtre le langage tout en rétrécissant le sens est toutefois obscure, car l'ironie, nous dit Jankélévitch, « nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense » :

[...] l'ironie ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*. C'est-à-dire « interprétée ». L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense ; bonne conductrice, elle s'arrange pour que l'on croie ce qu'elle insinue ou laisse entendre ; dans ses simulations mêmes elle n'oublie pas de nous mettre sur la bonne voie, elle fait le nécessaire pour qu'on devine ses transparents cryptogrammes. À nous de savoir en profiter ! La lettre du mensonge est une lettre adhésive et visqueuse, c'est-à-dire une lettre morte, tandis que la lettre de l'ironie est transitive et vraiment toute vivante, car elle promet, car déjà elle annonce l'évangile de ce pneuma qui est la vie même en toute littéralité<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> « Exprimer pour voiler, mais aussi voiler pour mieux suggérer ; écrire pour être mécompris, mais finalement se faire mécomprendre pour convertir plus efficacement son prochain à ce qu'on croit être la vérité : voilà l'invisible visibilité, la transparente opacité du masque ironique, voilà cette intériorisation extériorisante ; ici l'induction en vérité ne résulte pas d'une inadvertance accidentelle (comme l'enfant non désiré dans un faux ménage), mais d'une expresse bonne volonté de connaissance et de communication. », Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris : Flammarion, Collection « Champs Essais », 1964, p. 62.

<sup>223</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, Collection « Points », 2001, pp. 93-94.

<sup>224</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 45.

<sup>225</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

L'oxymore « transparents cryptogrammes » décrit particulièrement bien l'ironie, dont le but n'est pas de cacher le sens mais de le donner à voir *en mieux*. Aussi Jankélévitch fait-il une distinction nécessaire entre l'ironie et le mensonge, qu'il dialectise sous la forme d'une opposition entre la vie et la mort, afin de démontrer que l'ironie ne s'oppose pas à la vérité, contrairement au mensonge.

Tout comme on peut choisir de dire la vérité ou de mentir, on peut choisir d'ironiser<sup>226</sup>. Cependant, c'est un choix qui engage l'intelligence de l'autre, interlocuteur-riche ou lecteur-riche, qui devient « l'interprète parcourant à l'envers ou à reculons le chemin qu'à l'aller avait parcouru l'ironiste ; l'ironisé *repense* ce que l'ironisant a pensé (...)»<sup>227</sup>. Ainsi, lorsque Sylvia Plath utilise le masque ironique dans *Ariel* ou dans son roman *The Bell Jar*, nombre d'« interprètes » ne parcourent pas le chemin que l'ironiste avait parcouru à l'aller, c'est-à-dire qu'ils ne cherchent pas à comprendre ce que *pense* l'autrice mais ce qu'elle *dit* à travers les personae d'*Ariel* et la narratrice du roman. En comparant d'abord les voix de ses deux œuvres pour n'en faire qu'une, puis en comparant cette voix unifiée (la « not-nice » persona que j'ai évoquée plus tôt) à celle de son recueil précédent, *The Colossus*, ou encore en comparant dans un contexte biographique la voix de son journal avec la voix des lettres envoyées à sa mère, ces interprètes, dont Ted Hughes, en sont arrivé·e·s à la conclusion psychologisante que Sylvia Plath avait trouvé dans ses dernières œuvres son « true self », ce qui, ironiquement, signifie qu'elle avait trouvé sa voix en tant qu'autrice. Tout aussi ironiquement, l'expression « true self » est utilisée pour commenter les œuvres où Plath use souvent du masque ironique, comme si l'interprète cherchait à la démasquer. L'ironie de Plath se manifeste par un ton souvent acerbe, très proche du sarcasme, que l'on retrouve abondamment dans *The Bell Jar* :

I never really understood Hilda. She was six feet tall, with huge, slanted, green eyes and thick red lips and a vacant, Slavoc expression. She made hats. She was apprenticed to the Fashion Editor, which set her apart from the more literary ones among us like Doreen and Betsy and I myself, who all wrote columns, even if some of them were only about health and beauty. I don't know if Hilda could read, but she made startling hats<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> Remarquons qu'il existe, en français, un verbe correspondant aux substantifs « mensonge » et « ironie », mais non à « vérité ». On « dit la vérité », mais on ne « vérite\* » pas. On doit donc passer par le verbe « dire », donnant ainsi un aspect performatif à l'expression. Est-ce à dire qu'un verbe issu du nom « vérité » serait pléonastique car on part du principe que le langage est d'emblée du côté de la vérité ? Il en résulte que le verbe « mentir » est par conséquent souvent employé à la forme négative ; je dis « je ne mens pas » pour dire « je dis la vérité ».

<sup>227</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 62. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>228</sup> *TBJ*, p. 26.

Ce type d'ironie sarcastique ne doit pas être confondue avec l'ironie plus engagée que l'on retrouve dans *Ariel*, par exemple dans « Daddy » (« Every woman adores a Fascist./The boot in the face, the brute/Brute heart of a brute like you »), où le verbe « adore », plus fort encore que « love », contraste avec le mot « brute » dont la répétition accentue la violence. Cette ironie engagée que l'on retrouve dans *Ariel* la rapproche du masque ironique sous lequel se cache Sexton. Anne Sexton semble développer à partir de *Transformations* une poésie de l'ironie, peut-être plus engagée que ses poèmes précédents. C'est la thèse d'Estella Lauter, qui emploie le terme « transpersonal » pour signifier ce changement : « The shift from the personal to the transpersonal in Sexton's quest is reflected in her aesthetic decisions regarding her tone, her figuration, her use of a persona, and her formal principles of design in her last five books<sup>229</sup>. » Sous le masque poétique de Ms. Dog, le discours ironique de Sexton apparaît. Du discours ironique sourd un renversement dans la hiérarchie persona/autrice, car c'est le discours de l'autrice que l'on perçoit d'abord. Dans sa préface intitulée « How It Was: Maxine Kumin on Anne Sexton » introduisant *Anne Sexton: The Complete Poems*, Maxine Kumin analyse la relation entre Sexton et son personnage Ms. Dog :

She began to speak of herself as Ms. Dog, an appellation that is ironic in two contexts. We were both increasingly aware of the Women's Movement. To shuck the earlier designations of Miss and Mrs. was only a token signal of where we stood, but a signal nonetheless. Dog, of course, is God in reverse. The fact that the word worked both ways delighted Sexton much as her favorite palindrome, "rats live on no evil star," did. There was a wonderful impudence in naming herself a kind of liberated female deity, one who is "out fighting the dollars."<sup>230</sup>

Maxine Kumin, poète et amie d'Anne Sexton, voit dans ce nom fictif de Ms. Dog une prise de position féministe ; en effet, les deux longs poèmes où Ms. Dog apparaît sont particulièrement engagés. Elle relève également l'ironie du signifiant « Dog » car le signifié, utilisé dans de nombreuses expressions pour faire référence à ce qui est misérable ou méprisable<sup>231</sup>, devient l'opposé lorsqu'on le lit à l'envers, c'est-à-dire God.

Dans « Hurry Up Please it's Time » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 384), dont le titre est une référence intertextuelle au poème « The Wasteland » de T.S. Eliot, la persona, qui est

---

<sup>229</sup> Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 2.

<sup>230</sup> Anne Sexton, *The Complete Poems*, London: First Mariner Books edition, 1999, p. xxx.

<sup>231</sup> Il suffit de penser aux expressions « Cela n'est même pas bon à jeter aux chiens », désignant une chose qui n'a aucune valeur, ou « être le chien de quelqu'un », qui signifie n'avoir aucune indépendance vis-à-vis de quelqu'un.

à la fois *I* et *Anne/Ms. Dog*, critique le modèle capitaliste et patriotique, deux piliers de la société américaine :

Peanut butter is the American food.  
We all eat it, being patriotic.

Ms. Dog is out fighting the dollars,  
Rolling in a field of bucks.  
You've got it made if  
You take the wafer,  
Take some wine,  
Take some bucks,  
The green papery song of the office.

De façon ironique, Ms. Dog participe à cette « chasse aux dollars », que la persona dénonce ici en suggérant que l'argent a remplacé Dieu – après tout, la devise « In God We Trust » est écrite au dos du billet vert. On retrouve la même critique dans le poème « Is It True? » (*The Awful Rowing Toward God*, TCP, p. 446) :

Now even the promised land of  
Israel has a Hilton  
and many tall buildings.  
Perhaps it is true,  
just as the sun passes over filth  
and is not defiled.

La persona joue avec l'association de la vérité et de la lumière, symbolisée par le soleil. Utiliser la métaphore figée de la vérité comme lumière (divine ?) tient en soi du discours ironique. La question « Is it true? » revient telle une litanie tout au long du poème et ne trouve de réponse que dans la question elle-même, renvoyant ainsi à la fin du poème « Hurry Up Please it's Time » (« But more than that,/to worship the question itself ») (TCP, p. 395). « Hurry Up Please it's Time », poème dans lequel apparaît Ms. Dog, forme une sorte de diptyque avec « Is It True? ». L'intertextualité entre les deux poèmes s'ajoute à l'intertextualité avec les textes sacrés, celui de T.S. Eliot d'un point de vue littéraire, et la Bible d'un point de vue littéraire et religieux, avec des passages cités en italique d'Isaiah 34:9, Isaiah 40:28, auxquels se mêlent des éléments crypto-fictifs (« Say the woman is forty-four./Say she is five seven-and-a-half. ») (« Hurry Up Please It's Time », TCP, p. 388).

Au centre de ce diptyque poétique, on retrouve la question de la vérité, posée par la question incessante « Is it true? », ainsi que celle du langage. Pourquoi Sexton utilise-elle un double fictif mi-Dieu mi-animal pour aborder ces questions ? Serait-il possible que ces questions aillent au-delà de l'humain, qu'il ne puisse y accéder ? Dans ces deux poèmes où le



langage est une mixture de sacré et de sale, de vulgaire et de sublime, demeure un constat d'échec du langage (« That's why language fails. ») Celui-ci va de pair avec un autre constat d'échec, celui du monde, celui de la paix, celui de la politique, symbolisé par cette guerre du Vietnam tant critiquée, au centre du mouvement de la contre-culture qui marqua la fin des années 60 aux États-Unis :

From the Tamil, I read,  
“The rock that resists the crowbar  
gives way to the roots of the tender plant.”  
I read this and go to sleep  
and when I wake  
Nixon will have declared the Vietnam war  
is over. No more deaths, body by body<sup>232</sup>.

L'enjambement des deux derniers vers nous fait lire les deux possibilités : la déclaration de guerre et la déclaration de paix de Nixon. Cette ambivalence se prête particulièrement bien à l'état de sommeil de la persona, dont on peut croire qu'elle rêve de paix – mais se réveille avec la guerre. La référence au tamoul, ou tamoul, une langue du sud de l'Inde, et au proverbe indien renvoie à une réflexion sociolinguistique sur ce que dit la langue des êtres humains qui l'utilisent. Ce proverbe indien pacifiste rappelle la non-violence prônée par Martin Luther King pendant les mouvements des droits civiques aux États-Unis, elle-même héritée de Gandhi. Surtout, il tranche fortement avec la violence de la guerre menée par les États-Unis et de l'évocation visuelle des morts, « body by body », comme si l'œil s'arrêtait sur chacun d'eux. L'échec du langage est également exprimé à travers l'emploi du verbe performatif « declare », qui montre que finalement la guerre est une action avant tout provoquée par la parole ; en ce sens, elle signe aussi l'échec de la diplomatie.

Autour de la question du langage gravite celle de l'accès au sens, laquelle est posée sans détour dans « Is It True? » :

Do you understand?  
Can you read my hieroglyphics?  
No language is perfect.  
I only know English.  
English is not perfect.  
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.

---

<sup>232</sup> TCP, p. 453.

That's why language fails.

L'enchaînement des deux premiers vers est ironique : la persona commence par demander « Do you understand? », en s'adressant directement au lecteur, juste avant d'avouer qu'elle utilise des hiéroglyphes, et par là même qu'elle ne cherche pas à se faire comprendre. Ce passage souligne l'impasse du langage ; la persona s'exprime par énigme, malgré sa volonté initiale d'éclairer les lecteurs et lectrices<sup>233</sup>. C'est par métonymie qu'elle utilise le terme égyptien « hiéroglyphes » en jouant sur les sens propre et figuré, le premier renvoyant au caractère sacré de l'écriture égyptienne antique et le deuxième à une écriture impossible à déchiffrer. La frontière poreuse entre les langues, où le grec ancien peut croiser l'anglais dans un signifiant hybride, rappelle la frontière poreuse entre les registres de langue, entre le sacré et le vulgaire, entre les mots « hieroglyphics » ou « priest » et le mot « shit ». Le raisonnement va alors de l'imperfection du langage (« no language is perfect », « English is not perfect ») à l'aporie du langage (« that's why language fails »). Mais si le langage échoue, que devient la vérité, ce terme que la persona n'a de cesse de répéter et qui ne peut, à l'instar de la guerre, que s'énoncer de manière performative ? En réalité, ce n'est pas tant le langage qui échoue que la communication. Le message délivré par le locuteur ou la locutrice ne passe que si son sens est perçu par son interlocuteur ou interlocutrice.

À l'image de notre histoire, qui ne nous appartient plus dès lors qu'on la raconte, le sens ne nous appartient plus dès lors qu'on utilise l'ironie. Seule sa réception déterminera si le sens a bien été perçu ; le discours peut être perçu correctement par les uns et de façon erronée par les autres. La référence au mythe est également hermétique en soi, puisque l'analogie n'est accessible qu'à celui ou celle qui comprend l'objet initial servant de point de comparaison, ce qui implique qu'il ou elle le connaît déjà. Réécrire le mythe, c'est finalement une démarche intrinsèquement hermétique ayant pour but de le rendre plus accessible.

---

<sup>233</sup> Le passage que je cite est précédé d'une tentative de la persona d'expliquer pourquoi elle a choisi le nom-masque de Ms. Dog : « I have,/for some time,/called myself,/Ms. Dog./Why?/Because I am almost animal/And yet the animal I lost most-/That animal is near to God,/But lost from Him. »

### 2.3. Réécrire le mythe pour mieux l'incarner ?

Le mythe appartient à tou-te-s, et par là même il n'appartient vraiment à personne. Il est le récit d'un destin individuel voué à devenir un bien collectif. Plus le mythe est connu d'un nombre de personnes toujours grandissant, plus sa qualité de mythe est renforcée. Toutefois, le propre du mythe est également d'être mutant, changeant au gré des souvenirs de celui ou celle qui en fait le récit, et/ou au gré de son imagination. Ainsi, le titre du cinquième recueil d'Anne Sexton, *Transformations* (1971), est particulièrement bien choisi, puisqu'il s'agit de réécritures de contes. Le conte de fées, qui se fonde à peu de choses près sur les mêmes ressorts que le mythe<sup>234</sup>, est source de transformations. La réécriture du mythe et du conte a une place centrale dans l'œuvre d'Anne Sexton et de Sylvia Plath. Au cœur de la transformation du mythe ou du conte résident l'interprétation, puis la réinterprétation de celui-ci. Le point de vue adopté par l'autrice est alors plus important que celui des protagonistes du mythe/conte, qui ne sont guère que le truchement entre l'autrice et les lecteurs et lectrices. Dans « Where I Live in This Honorable House of the Laurel Tree » de Sexton ou « Virgin in a Tree » de Plath, deux poèmes reprenant le mythe de Daphné, les poètes se glissent dans les oripeaux de l'héroïne pour initier leurs réécritures, souvent parodiques.

---

<sup>234</sup> Si Bruno Bettelheim relève de nombreux points communs entre le mythe et le conte de fées, il souligne néanmoins d'importantes différences entre les deux genres, notamment dans la conclusion, qui serait tragique et pessimiste en ce qui concerne le mythe, heureuse et optimiste en ce qui concerne le conte : « On trouve dans les deux genres les mêmes personnages, les mêmes situations exemplaires et miraculeuses, mais il y a une différence essentielle dans la façon dont ils sont communiqués. Pour s'exprimer simplement, on peut dire que le sentiment dominant transmis par le mythe est le suivant : cette histoire est absolument unique ; jamais elle n'aurait pu arriver à quelqu'un d'autre ni ailleurs ; ces événements sont prodigieux, terrifiants et ne pourraient absolument pas s'appliquer à de simples mortels, comme vous et moi. S'il en est ainsi ce n'est pas tellement en raison du caractère miraculeux des événements, mais parce qu'ils sont relatés en tant que tels. Par opposition, bien que les événements qui surviennent dans les contes de fées soient généralement inhabituels et plus qu'improbables, ils sont toujours présentés comme quelque chose de tout à fait ordinaire, quelque chose qui peut arriver à n'importe qui, à vous, à moi ou au voisin, à l'occasion d'une promenade dans une forêt. Dans les contes de fées, les faits les plus extraordinaires sont racontés comme des événements banals, quotidiens. Autre différence encore plus significative : la conclusion, dans les mythes, est presque toujours tragique alors qu'elle est toujours heureuse dans les contes de fées. [...] Le mythe est pessimiste, alors que le conte de fées est optimiste, si terrifiant (*sic*) que puissent être certains passages de l'histoire. C'est cette différence décisive qui met le conte de fées à l'écart de certaines autres histoires où interviennent également des événements fantastiques, que la conclusion heureuse soit due aux vertus du héros, au hasard ou à l'intervention de personnages surnaturels. » In Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, 1999 (première parution : 1976), pp. 59-60.

Rappelons que le mot « parodie » désignait dans les dictionnaires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles un « texte composé pour être chanté sur une musique connue<sup>235</sup>. » En quelque sorte, les poètes femmes, longtemps privées de parole, veulent incarner le mythe, non pas pour devenir elles-mêmes des personnages mythiques, mais pour parler à la mémoire collective en se servant de leur voix pour fredonner aux oreilles des lecteurs et lectrices une musique connue, tout en modifiant les paroles.

---

<sup>235</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 18 octobre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/parodie>>.

**a) « The fabric of our myth » : métamorphoses, transformations et variations dans la répétition**

L'écho et la résonance ont été au cœur de mon analyse du mythe personnel chez Plath et Sexton. C'est à présent à la notion de répétition que je vais m'intéresser, plus spécifiquement aux variations dans la répétition, processus qui a lieu dans la réécriture de mythes et de contes des deux poètes. Comment peut-on changer dans la répétition ? Les poèmes-réécritures de Plath et Sexton pourraient-ils exister en dehors de cette répétition ?

La répétition est au c(h)oeur du poème de Sexton « Where I live in this honorable House of the Laurel Tree » (*TCP*, p. 17), treizième poème de son premier recueil. Ce poème, où la persona s'exprime sous l'apparence de la nymphe Daphné, personnage des *Métamorphoses* d'Ovide, présage à mon sens la publication de *Transformations*, recueil consacré à la réécriture de contes des frères Grimm. Le poème commence et se termine par deux vers qui se répètent presque, c'est-à-dire qu'il y a variation dans la répétition : il s'ouvre sur « I live in my wooden legs and O/my green green hands. » et se ferme sur « here in my wooden legs and O/my green green hands. » Une transformation a lieu : « I live » disparaît, remplacé par le pronom « here ». Toutefois, l'antépénultième vers du poème reprend « I live », qui devient « I wait ». Le sujet ne se pose plus alors dans l'existence mais dans une angoissante attente, elle-même le siège d'une répétition, comme Barthes la décrit particulièrement bien dans ses *Fragments d'un discours amoureux* : « Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue comme une pièce de théâtre<sup>236</sup>. » Or, quel autre endroit que le théâtre pour mettre en scène la répétition ? Répétitions scéniques avant la performance, répétitions et/ou variations du texte, répétitions des mêmes scènes plusieurs soirs de suite, etc. Chaque représentation est différente de la précédente et de la suivante : un acteur balbutie, l'autre oublie son texte, un spectateur tousse... Rien de tout cela ne se reproduira, ou alors pas au même moment de l'œuvre. La question du temps est évidemment fondamentale dans la répétition, c'est en partie la raison pour laquelle la répétition fait partie intégrante de la poésie et de la musique. L'étroit lien entre la poésie et la musique n'est plus à prouver – la récente attribution du Prix Nobel de

---

<sup>236</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel », 1977.

Littérature à Bob Dylan a peut-être achevé de le légitimer. Rimes et rythmes, allitérations et assonances, les répétitions sont les fondements de la poésie et de la musique et également ce qui rapproche les deux genres. Comme le fait remarquer Karoll Beffa<sup>237</sup>, la répétition en musique a une double acception : il y a la répétition d'un fragment musical, sous la forme d'une reprise, d'une ritournelle, d'un refrain, et la répétition d'orchestre, qui soulève alors un paradoxe : on appelle « répétition » ce qui se passe *avant* la représentation, comme au théâtre. La réécriture de mythes et de contes dans la poésie, qu'elle soit parodique ou non, porte en elle cette double répétition : on répète ce qui a été dit tout en répétant ce qui va avoir lieu<sup>238</sup>.

Le mythe de Daphné conté par Ovide est déjà une réécriture. C'est Parthénios de Nicée, poète grec du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., qui le premier nous conte l'histoire de la nymphe Daphné dans les *Erotica Pathemata*, ou *Passions amoureuses*. Dans cette version comme dans celle quasiment identique de Pausanias un siècle plus tard, Daphné tombe amoureuse de Leucippe, qui s'est déguisé en fille pour la séduire. Jaloux de Leucippe, Apollon trouve un subterfuge pour que Daphné se rende compte de la supercherie : il obtient que Leucippe, refusant de se baigner avec Daphné et ses compagnes, dévoile son véritable sexe. Ces dernières le tuent. Apollon, débarrassé de son rival, poursuit Daphné, qui implore Zeus de l'aider ; celui-ci la métamorphose en laurier. Cette version, elle-même probablement inspirée à l'origine par un fragment de l'historien grec Philarque (III<sup>e</sup> siècle avant J.C), diffère de celle d'Ovide, qui, en omettant le personnage de Leucippe, gomme les thèmes pourtant essentiels du travestissement et de l'homoérotisme. Ovide a conservé en revanche la relation chasseur/chassée entre Apollon et Daphné, la nymphe chasserresse disciple de Diane. Cette passion d'Apollon pour Daphné est en réalité le résultat de la vengeance cruelle de Cupidon, dieu de l'amour. Ce dernier, pour se venger de l'impudence d'Apollon à son égard, décoche deux flèches de son arc : l'une touche Apollon et le fait tomber éperdument amoureux de Daphné, l'autre provoque l'effet inverse chez la nymphe qui n'aura de cesse de fuir Apollon, jusqu'à ce que, lasse, elle implore son père, le fleuve Pénée, de la métamorphoser ; « [...] délivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante<sup>239</sup> » lui demande-t-elle. À la fin, Apollon découvre le laurier, embrasse le bois qui continue de le repousser, et en

---

<sup>237</sup> Karoll Beffa, pianiste et Maître de conférence à l'ENS, intervient dans le quatrième épisode d'une série d'émissions consacrées à la répétition, « Variations sur la répétition ». Cet épisode fut diffusé sur France Culture le 28 avril 2016 dans l'émission d'Adèle Van Reeth intitulée « Les Chemins de la philosophie », anciennement « Les Nouveaux chemins de la connaissance ».

<sup>238</sup> Selon Gilles Deleuze, on répète ce qui s'est passé *et* ce qui va avoir lieu.

<sup>239</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 522-550, Paris : Gallimard, Collection Folio Classique, 1992, p. 61.

dispose quelques branches sur sa tête en guise de victoire<sup>240</sup>. C'est ce récit d'Ovide qui est aujourd'hui le plus souvent cité pour narrer le mythe de Daphné<sup>241</sup>, et dont on peut imaginer que Sexton s'inspire puisqu'il n'y est pas fait mention de Leucippe.

En quelque sorte, « Where I Live in This Honorable House of the Laurel Tree » est la suite du mythe d'Ovide : il ne réécrit pas le récit des *Métamorphoses* mais il le prolonge. On y voit Daphné, changée en arbre, se rejouer les scènes qui l'ont menée jusqu'à sa métamorphose. Néanmoins, le poème ne reprend pas tout à fait là où le récit d'Ovide s'était arrêté, mais après une longue ellipse que la persona quantifie en siècles (« Each century ») mais qui est en réalité vécue comme interminable par la persona (« forever »), voire inquantifiable (« in the empty years », « my out of time and my luckless appetite »). L'instabilité temporelle est également rendue par l'analepse au début du poème :

Too late  
to wish I had not run from you, Apollo,  
blood moves still in my bark bound veins.  
I, who ran nymph foot to root in flight,  
have only this late desire to arm the trees  
I lie within.

La répétition est d'abord sonore : l'allitération (« blood », « bark », « bound » ; « moves », « veins » ; « nymph », « foot », « flight ») et l'assonance (« foot », « root ») se font écho d'un vers à l'autre, donnant l'impression d'une saturation. La répétition sonore est corroborée par l'isotopie du rythme (« the measure », « pulse »), où l'on peut lire le poème comme une partition musicale, lieu de la répétition. Le mélange du prétérit et du présent témoigne d'une indécision entre la reprise du récit d'Ovide et l'écriture d'une nouvelle version. Cette version ne sera pas contée par la voix d'un narrateur extradiégétique mais bien d'une narratrice intradiégétique, Daphné, ce qui nous permet de pénétrer le mythe, et à la fois d'en sortir, étant donné que le nom de Daphné n'est jamais prononcé. Sexton en dit toutefois assez pour qu'on comprenne qu'il s'agit bien de la nymphe, notamment dans son long titre « Where I Live in This Honorable House of the Laurel Tree » où il est fait référence au fameux laurier. L'intrigue majeure est résumée en deux vers : Daphné était une nymphe sauvage qui fuyait Apollon et se retrouva métamorphosée en laurier. La répétition se joue également dans l'économie : dans l'écriture palimpsestique, qui produit du nouveau à partir d'un support préexistant, l'auteur doit choisir ce qu'elle garde et ce dont elle se défait, geste qui se répète

---

<sup>240</sup> D'où la couronne de laurier ou le lauréat.

<sup>241</sup> Notons toutefois que certaines œuvres relativement récentes comme *Daphné* (1936-1937), l'opéra de Richard Strauss, reprennent le personnage de Leucippe.

en soi dans tout processus de création. Non seulement Sexton nous donne à voir ce qui se passe après la métamorphose, mais elle interroge la fin de ces récits métaphoriques que sont les mythes ou les contes. L'histoire ne s'arrête pas sur cette métamorphose. Que se passe-t-il après ? Quel est le testament légué par le conteur ou la conteuse ?

La fin du poème de Sexton reprend donc les deux premiers vers, donnant à voir son caractère cyclique, où le temps se répète inlassablement tout en passant, rappelant les cycles de la nature et des saisons. La nature est en effet omniprésente dans le poème, non seulement par le biais de l'être hybride qu'est devenue la persona, mi-arbre mi-femme – elle mélange d'ailleurs les deux caractéristiques dans sa description physique (« bark » et « skin », « wooden legs », « green hands »), mais aussi par une description d'éléments naturels (« frost », « air », wind ») dont le mouvement contraste avec l'immobilité et l'enfermement de la persona. J'attire l'attention sur l'omniprésence du mot « honor », répété à quatre reprises sous forme de polyptote. L'adjectif « honorable » accolé au mot « house » dans le titre forme une allitération en trompe-l'œil, le /h/ n'étant pas aspiré dans « honor » et toutes ses déclinaisons. Or, quoi de mieux qu'un trompe-l'œil pour annoncer un mythe reposant sur la tromperie ? Dans la première version du mythe, la tromperie se situe dans le travestissement, qui est en soi un trompe-l'œil. Dans celle d'Ovide, les figures patriarcales que sont le père de Daphné, le fleuve Pénée, et le dieu Apollon, le soupirant qui la pousse sans relâche, la trompent tour à tour. Le père en la transformant en laurier ne parvient pas totalement à la sauver puisque le dieu arrive finalement à s'emparer d'elle, au sens propre comme au figuré : en posant la couronne de laurier sur sa tête, il la transforme surtout en symbole de victoire, comme le chasseur exhibe son gibier sur son tableau de chasse<sup>242</sup>. Enfin, la tromperie dans la version de Sexton se manifeste par l'ironie, celle contenue dans le mot « honor » et ses répétitions, qui n'est évidemment pas à prendre au premier degré, mais aussi l'ironie du sort de cette chasseresse qui devient la proie du chasseur, comme dans une chaîne alimentaire dominée par l'être humain masculin.

On retrouve une ironie plus acerbe mais une même volonté de vouloir réécrire la fin de l'h(H)istoire dans sa réécriture du conte *Cendrillon*. Dans « Cinderella » (*Transformations, TCP*, p. 255), Sexton nous raconte la suite, l'après « And they lived happily ever after » qui clôt de nombreux contes :

---

<sup>242</sup> Notons que la locution « tableau de chasse » est entrée dans l'usage pour désigner non seulement des animaux mais également des êtres humains. Ainsi, on peut entendre parler du tableau de chasse d'un juge qui concerne les personnes qu'il a condamnées, mais l'acception la plus courante est encore le tableau de chasse qui désigne la liste des conquêtes sentimentales ou érotiques d'une personne, le plus souvent les conquêtes féminines d'un homme.



Cinderella and the prince  
lived, they say, happily ever after,  
like two dolls in a museum case  
never bothered by diapers or dust,  
never arguing over the timing of an egg,  
never telling the same story twice,  
never getting a middle-aged spread,  
their darling smiles pasted on for eternity.  
Regular Bobbsey Twins.  
That story.

Dans cette « fin alternative », qui reprend le fameux « And they lived happily ever after », servant à normaliser le modèle du couple hétérosexuel comme étant celui du bonheur absolu<sup>243</sup>, l'ironie est essentiellement fondée sur la répétition et la prétérition. La reprise anaphorique de « never » a pour but de renforcer la récurrence des tracas de la vie quotidienne décrits ici. On lit « never », mais on doit comprendre « always ». C'est donc prendre un risque de la part de l'autrice que d'utiliser l'ironie, celui d'être incomprise. Mais pourquoi est-il nécessaire d'avoir recours à l'ironie ? Pourquoi ne pas simplement utiliser « always » ? Jankélévitch dit que « l'ironiste se cache, mais pas trop, pour qu'on ait envie de le trouver ; s'il épouse la cause de l'adversaire, c'est afin de mieux servir la sienne. « Entrer sous le voile de l'intérêt d'autrui pour ensuite rencontrer le sien » (...)»<sup>244</sup>. L'ironie employée par Sexton est en effet stratégique : en présentant ces faits du quotidien, vécus plus ou moins par tout un chacun, comme ne se produisant jamais, elle oblige le lecteur à la contredire et ainsi à aller dans son sens, à mieux servir sa cause, pour reprendre les mots de Jankélévitch.

Derrière l'indétermination de « they say » se cache un impératif de désenchanter les contes de fées et de remettre en cause ceux qui les ont écrits, principalement des hommes, de Charles Perrault aux Frères Grimm<sup>245</sup>, auxquels l'ironiste prête finalement ces mots. Cette injonction se manifeste par la prétérition qui, à l'instar de l'ironie, a la propriété d'engager ses interlocuteur et interlocutrices. La prétérition n'est pas visible, au sens où l'autrice ne l'annonce pas, mais elle est implicite et reliée à l'ironie litotique de ce « never ». En racontant ce qui ne se passe jamais, donc en quelque sorte en annonçant ce que je ne dis pas, je raconte en réalité ce qui se passe tout le temps. La répétition se joue également dans l'effet miroir des « Bobbsey twins », qui sont à l'origine les personnages principaux de livres pour enfants

---

<sup>243</sup> La traduction française « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » va encore plus loin dans la modélisation et la normalisation du schéma classique du couple hétérosexuel extrêmement fécond.

<sup>244</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 76.

<sup>245</sup> Chacun a écrit sa version de Cendrillon, la version des Frères Grimm étant plus noire que celle de Charles Perrault.

écrits sous le pseudonyme de Laura Lee Hope<sup>246</sup>, dont la similitude a été consacrée par la désignation de deux êtres se ressemblant en tout point et ayant les mêmes opinions. L'allusion aux Bobbsey Twins matérialise évidemment la possible perte de l'individualité dans le couple et donc la perte de soi, mais elle pourrait aussi désigner ironiquement les Frères Grimm, qui n'étaient certes pas jumeaux mais étaient nés à un an d'intervalle. On retrouve le thème de la réification en poupée (« like two dolls in a museum case »), qui n'est pas sans rappeler la poupée de plâtre du poème « Self in 1958 », et du double (« Regular Bobbsey Twins »), le mythe collectif reflétant le mythe personnel.

L'aspect mercantile du mariage y est dénoncé : le bal devient « a marriage market », le prince un représentant de commerce fatigué<sup>247</sup> (« The prince was getting tired./He began to feel like a shoe salesman. »). À l'ironie induite par cette critique acerbe à la fois du mariage et du capitalisme<sup>248</sup> s'ajoute une intention didactique de l'autrice, mise en évidence par le fait qu'elle s'adresse directement aux lecteurs et lectrices et qu'elle tente de focaliser leur attention sur certains éléments comme l'oiseau (« The bird is important, my dears, so heed him. »), le même oiseau qui lui donne la robe et les souliers en or pour aller au bal et qui crève les yeux de ses demi-sœurs à la fin du conte. L'oiseau est bien un personnage important : il est celui qui apporte la transformation vestimentaire<sup>249</sup> mais aussi l'acte de sacrifice comme défini par René Girard dans *La Violence et le Sacré*. Dans cet ouvrage l'anthropologue s'appuie fortement sur les mythes, dont celui d'Œdipe, afin de concevoir sa théorie de la violence et du bouc-émissaire. Il théorise ainsi la substitution sacrificielle, fondée sur le déplacement de la victime réelle vers une victime sacrificielle, qu'il nomme le bouc-émissaire :

En se détournant de façon durable vers la victime sacrificielle, la violence perd de vue l'objet d'abord visé par elle. La substitution sacrificielle implique une certaine méconnaissance. Tant qu'il demeure vivant, le sacrifice ne peut pas rendre manifeste le déplacement sur lequel il est fondé. Il ne doit oublier complètement ni l'objet originel ni le glissement qui fait passer de cet objet à la

---

<sup>246</sup> Ce pseudonyme désigne un collectif d'écrivain·e·s dirigé par Edward Stratemeyer. Les auteur·rice·s de la série *The Bobbsey Twins* étaient essentiellement des femmes.

<sup>247</sup> Rappelons que le père et le mari d'Anne Sexton travaillaient tous deux dans le commerce de coton.

<sup>248</sup> Le poème de Sexton ne s'ouvre pas directement sur l'histoire de Cendrillon, mais sur des analogies sous forme d'anecdotes que constituent les quatre premières strophes. Ces courtes histoires sont fondées sur le modèle archétypal du « Rags to riches », qui devient sous la plume ironique de Sexton « From toilets to riches. » Si ce schéma est certes commun dans la littérature et les contes, il n'en demeure pas moins un mythe fondateur des États-Unis, où l'ascenseur social et le mythe du « self-made man » font partie intégrante de l'American dream. *Cendrillon* est le reflet d'un fait social bien ancré dans la société : l'accession de la femme au statut social et à la richesse à travers le mariage.

<sup>249</sup> On peut reconnaître en cela le thème du travestissement énoncé plus haut, même s'il ne s'agit pas dans le cas de Cendrillon d'adopter une tenue associée à l'autre sexe.

victime réellement immolée, sans quoi il n'y aurait plus substitution du tout et le sacrifice perdrait son efficacité<sup>250</sup>.

Ainsi la substitution sacrificielle forme un trompe-l'œil – on pourrait même parler ici de crève-l'œil : dans la réécriture des Frères Grimm comme dans celle de Sexton, les deux sœurs, qui d'ailleurs rappellent les deux sœurs jalouses de Psyché qui sera métamorphosée en déesse pour l'amour de son « prince charmant » Cupidon<sup>251</sup>, se rendent à la cérémonie de mariage de Cendrillon et du Prince. C'est alors que l'oiseau leur crève les yeux dans un acte sacrificiel qui se termine en bathos dans le poème (« Two hollow spots were left/like soup spoons. »), cette description triviale faisant écran à la cruauté de la scène. Mais ce sacrifice des viles belles-sœurs est un leurre ; la violence du conte porte en réalité sur le personnage de Cendrillon, et c'est ce que la fin du conte imaginée par Sexton, et non réécrite, nous dit. Le conte de Cendrillon repose sur la transformation, tout comme le mythe de Daphné repose sur la métamorphose. Daphné est en quelque sorte une « anti-Cendrillon » : elle se transforme pour échapper à Apollon alors que Cendrillon se transforme pour attirer son Prince Charmant – et pour échapper à sa condition de domestique. Dans les deux cas, les actions des héroïnes répondent aux désirs ou besoins des personnages masculins, que leur fin soit « heureuse » ou tragique.

Dans un poème intitulé « Cinderella », Sylvia Plath fait appel à la version du conte de Perrault, moins cruelle que celle des Frères Grimm, et popularisée par le film d'animation des studios Disney sorti en 1950, soit peu de temps avant que Plath n'écrivît son poème<sup>252</sup>. On retrouve dans le poème de Plath l'un des éléments enchanteurs du conte de Perrault, les douze coups de minuit indiquant la transformation du carrosse en citrouille. Hormis le titre du poème, les seuls indices d'intertextualité avec le conte se résument à deux allusions aux douze coups de minuit « Until near twelve » puis « the caustic ticking of the clock ». Le nom de Cendrillon est en effet éludé dans le texte, la persona étant nommée simplement « girl » dans la première strophe puis « the strange girl » dans la troisième. Ce court poème se concentre sur un seul épisode, celui du bal, excluant toute trame narrative, ellipse ou analepse. Contrairement à la version poétique subversive de Sexton du même conte, le poème de Plath semble à première vue essentiellement descriptif (« The prince leans to the girl in scarlet

---

<sup>250</sup> René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris : Hachette Pluriel Référence, Collection « Pluriel », 2011, p. 15.

<sup>251</sup> D'ailleurs, Cupidon ranimera Psyché d'un baiser, comme le Prince Philippe du conte *La Belle au Bois Dormant* (*Sleeping Beauty*), insufflant l'idée de la résurrection par l'amour, peut-être même de l'immortalité (« everafter »).

<sup>252</sup> Le poème « Cinderella » est inclus dans la collection *Juvenilia* des *Collected Poems* de Plath, contenant une sélection de cinquante poèmes écrits entre 1952 et 1956. Nombre de ces poèmes furent composés dans le cadre d'exercices et de devoirs universitaires lorsqu'elle était à Smith College.

heels;/Her green eyes slant, hair flaring in a fan/Of silver as the rondo slows; now reels/Begin on tilted violins to span»). L'intérêt de ce poème réside dans le point de vue de la persona. Celle-ci vit l'épisode du bal comme une expérience synesthétique, où la vue et l'odorat se mélangent à travers des adjectifs polysémiques pouvant à la fois signifier la couleur et la fleur (« Rose candles flicker on the lilac wall »), polysémie adjectivale que l'on retrouve à la strophe suivante dans le vers « And gilded couples all in whirling trance », où « gilded » désigne au sens propre la couleur dorée et au sens figuré une personne à la beauté superficielle, sans parler de l'expression figée « gilded cage » associée à cet adjectif, expression doublement traduite en français par « prison dorée » et « cage dorée ». On a affaire ici à une ironie plus opaque, moins évidente, peut-être plus descriptive et moins argumentative que celle de Sexton. Le poème est essentiellement centré sur la description du mouvement représenté par le bal, lui-même fondé sur la danse et le mouvement des corps, et par le rythme frénétique de la musique corrolé au rythme même du poème qui nous emmène vers les fatidiques douze coups de minuit. Au mouvement et au bruit (« revolving tall glass palace hall », « Rose candles flicker », « all in whirling trance » ; « As amid the hectic music and cocktail talk ») s'opposent l'immobilité à la fois des corps (« the strange girl all at once/Guilt-stricken halts, pales, clings to the prince ») et du temps (« She hears the caustic ticking of the clock ») dont l'hypallage « caustic ticking » saute aux yeux et renvoie subtilement à la satire et à l'ironie. Notons que le français « tic-tac » reprend en partie l'onomatopée contenue dans « ticking » tout en ajoutant une deuxième onomatopée différente de la première par sa voyelle, comme si le premier coup de l'horloge sonnait différemment du deuxième et inversement, introduisant ainsi une variation dans la répétition. Cette variation n'est pas présente dans l'onomatopée anglaise, où l'horloge répète le même son (« tick »), signalant plutôt l'uniformité et l'absence de différence dans la répétition. La variation dans la répétition ne se joue toutefois pas tant au niveau de sa différence qu'au niveau de ce qu'elle produit. Dans un entretien sur Deleuze et la répétition<sup>253</sup>, la philosophe Anne Sauvagnargues énonce la façon dont Deleuze appréhendait la répétition comme un processus de production :

En persévérant vous vous exercez, on n'est plus dans la répétition similaire de l'éternité, on est dans la répétition comme une pratique politique de transformation, et c'est ça l'enjeu : passer pour nous d'une compréhension monotone, éternitaire, où ce que nous privilégions c'est l'unique, l'identité, le Dieu masculin, l'homme blanc, le sujet personnifié, l'âme catholique suspendue sur sa petite chaîne en argent au col d'individus qui ont été

---

<sup>253</sup> Géraldine Mosna-Savoie, « Variations sur la répétition 3/4 : Deleuze : Différence et répétition », « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, émission diffusée le 27 avril 2016.

subjectivés, mis en forme dans des sociétés. Deleuze ne prend pas la répétition à cet étage de l'éternel ; il essaie de la penser comme un processus de production<sup>254</sup>.

C'est dans ce mécanisme de répétition-transformation-production que Sexton et Plath utilisent la réécriture du mythe et du conte, comme une critique de leur époque – et comme une possible alternative à l'identification unique à l'homme blanc. D'ailleurs, l'utilisation de l'ironie par les deux poètes est bel et bien ancrée dans la théorie deleuzienne : « La répétition appartient à l'humour, et à l'ironie, elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi, un universel contre les généralités qui font loi<sup>255</sup>. »

Il n'est pas anodin que Sylvia Plath ait également invoqué la figure mythologique de Daphné dans ses poèmes. Plath s'est intéressée aux nymphes, plus particulièrement aux dryades, nymphes de la forêt et des arbres, dans ses poèmes de 1957 et 1958, en particulier « On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad » (*CP*, p. 65), qui précède « On the Plethora of Dryads » (*CP*, p. 67) tous deux formant un diptyque dans *Collected Poems*, puis « Virgin in a Tree » (*CP*, p. 81) qui ouvre l'année 1958 dans cette même édition. La première allusion à Daphné se trouve dans « On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad », dans une strophe qui nous rappelle le trompe-l'œil aperçu précédemment dans les poèmes de Sexton :

But no hocus-pocus of green angels  
Damasks with dazzle the threadbare eye;  
'My trouble, doctor, is: I see a tree,  
And that damn scrupulous tree won't practice wiles  
To beguile sight:  
E.g., by cant of light  
Concoct a Daphne;  
My tree stays tree.

Le thème de la supercherie et de la ruse est omniprésent (« hocus-pocus », « wiles », « beguile », « cant »), également dans les deux dernières strophes du poème où l'on trouve d'autres mots évoquant le tour de passe-passe (« sleight-of-hand man ») et la tromperie (« hoodwink », « such fiction/As nymphs »). La richesse lexicale du langage pour désigner la tromperie est mise en évidence dans ce poème, et particulièrement dans cette strophe où domine la métaphore filée du motif, du tissu. Le mot « damasks », que l'on nomme damas en français en raison de l'endroit d'où le tissu est originaire, désigne « un tissu monochrome,

---

<sup>254</sup> Anne Sauvagnargues, in Géraldine Mosna-Savoye, « Variations sur la répétition 3/4 : Deleuze : Différence et répétition », « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, émission diffusée le 27 avril 2016.

<sup>255</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968, p. 12.

généralement en soie, orné de dessins satinés formés par le tissage<sup>256</sup> ». La tromperie est inhérente au signifiant « damasks » : on voit et on entend « mask », l'objet même de la duplicité, de la duperie. La similitude avec le mot français « démasquer » est tout aussi troublante, nous ramenant à une incertitude entre opacité (masquer) et transparence (démasquer). Les dessins forment généralement un motif qui s'étend et se répète en relief sur un fond mat. La multiplicité de ces dessins est en soi un trompe-l'œil : le motif paraît à première vue unique, alors qu'en y regardant de plus près les dessins ne sont pas tout à fait les mêmes. Mais c'est paradoxalement en les fixant longtemps que l'on voit de moins en moins leurs différences. D'ailleurs, le damas et son motif d'anges verts est présenté par la persona comme une supercherie, mais c'est à travers cet artifice qu'elle cherche sa muse tandis qu'elle fouille parmi son « bric-à-brac » à la recherche d'une inspiration, ce bric-à-brac étant une métaphore du désordre résidant dans la tête de la poète. Rien ne semble être à sa place dans ce poème, comme l'hypallage « threadbare eye » en atteste, l'adjectif « threadbare » qualifiant d'ordinaire un tissu, et non un œil. Toutefois, la polysémie du mot « eye » en anglais, dans le contexte du tissage et de la couture, appelle une deuxième acception, celle du chas de l'aiguille, *the eye of the needle*. L'œil de la persona est trompé, mais pas au sens ordinaire. La persona s'enquiert auprès du médecin de ne voir qu'un arbre et non une nymphe, il y a donc renversement du monde réel et du monde imaginaire. L'oreille est également trompée, on lit « by cant of light », mais on entend la collocation figée « by candle light » : à nouveau, la polysémie de « cant », désignant à la fois une inclinaison mais aussi des paroles hypocrites, pose la question du regard, puisque c'est à la lueur de cette source de lumière que la persona voudrait être envoûtée et voir « une Daphné », l'article indéfini annonçant la « pléthore de dryades » du poème suivant, qui fonctionne avec le poème présent comme un diptyque sur les dryades. En outre, cette métaphore filée du tissage et de la couture nous renvoie au tissu du texte et aux *lines* (vers) du poème au sens originel de ces deux termes :

The word *line* comes from the Latin *linea*, itself derived from the word for a thread of linen. We can look at the lines of poetry as slender compositional units forming a weave like that of a textile. Indeed, the word “text” has the same origin as the word “textile.” It isn't difficult to compare the compositional process to weaving, where thread moves from left to right, reaches the margin of the text, then shuttles back to begin the next unit<sup>257</sup>.

<sup>256</sup> Cf. CNRTL. En ligne. Consulté le 3 novembre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/damas>>.

<sup>257</sup> Alfred Corn, *The Poem's Heartbeat: A Manual of Prosody*, Washington: Copper Canyon Press, 2008, pp. 5-6.

Plath fait une mise en abyme du tissu dans le tissu et donne à voir le poème comme une seconde peau, au sens palimpsestique du terme. C'est ainsi que la poète Judy Grahn parle dans son essai *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition* du « tissu de notre mythe » (« the fabric of our myth<sup>258</sup> »). Selon elle, le mythe serait lui-même constitué d'un tissu dont les poètes héritières de Sappho, parmi lesquelles elle compte Sylvia Plath et Anne Sexton, seraient les tisserandes : « After Sappho the others of us who are doing this work sit mending tears in the fabrics of our myth also, mending the tears in the tale Sappho said Love weaves, mending the tapestries the old women storytellers once made of the substance of a wholistic life, its spider meanings<sup>259</sup>. »

Dans « On the Plethora of Dryads », c'est à présent aux « sluttish dryads » que la persona a affaire, transposant à la mythologie grecque le mythe moderne de la vierge et la putain. Les récents néologismes « slut-shaming » et « slut-bashing », termes d'origine américaine qui désignent le fait de stigmatiser et rabaisser une femme en raison de sa soi-disant sexualité débordante en l'accablant et la couvrant de honte, en sont les héritiers<sup>260</sup>. Il ne faut pas oublier que le mot « nymphe » a donné naissance à la « nymphomanie » pour désigner une femme à l'appétit sexuel débordant – comble de l'ironie lorsqu'on sait qu'étymologiquement le mot « nymphe » en grec ancien signifie « jeune fille », ce qui sous-entend la virginité. Dans toutes les versions du mythe, Daphné est bien présentée comme une jeune fille vierge. La virginité est au cœur du poème ironique « Virgin in a Tree<sup>261</sup> ». Ce poème de Plath est une ekphrasis commentant la gravure<sup>262</sup> du peintre allemand Paul Klee, dont l'œuvre est traversée par la satire et l'ironie<sup>263</sup>. Plath se place dans la continuité de Klee puisque les mots « parody » et « irony » vont respectivement ouvrir et fermer son poème. Elle se place également dans la continuité de son diptyque « On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad » et « On the Plethora of Dryads », dans la mesure où l'on retrouve dans « Virgin in a

<sup>258</sup> Grahn, Judy, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Ink Books, 1985, p. 82.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>260</sup> Phénomène d'autant plus courant avec l'avènement d'internet. Cf. article d'Anna North publié sur le blog « Op-Talk » du *New York Times* intitulé « Should 'slut' be retired ? », paru le 3 février 2015 <[http://op-talk.blogs.nytimes.com/2015/02/03/should-slut-be-retired/?\\_r=0](http://op-talk.blogs.nytimes.com/2015/02/03/should-slut-be-retired/?_r=0)>.

L'article porte sur l'essai *I Am Not a Slut: Slut-Shaming in the Age of the Internet* (2015) de Leora Tanenbaum.

<sup>261</sup> La gravure a pour titre « Virgin in the Tree », en allemand « *Jungfrau im Baum* », où l'on remarquera que « Jungfrau » signifie littéralement « jeune fille » en allemand mais désigne une vierge, à l'instar de la nymphe. Exemple de variation dans la répétition, l'article défini du titre original devient un article indéfini dans le titre de Plath.

<sup>262</sup> Cf. annexe 6.

<sup>263</sup> L'exposition Paul Klee qui a eu lieu récemment au Centre Pompidou à Paris et où j'ai eu l'occasion de voir « Virgin in the Tree » a d'ailleurs pour titre : « Paul Klee : l'ironie à l'œuvre ». Dans une lettre à sa fiancée Lily Stumpf, il écrivit : « je me contente désormais de la belle chose auto-ironie ».

Tree », dès les deux premières strophes, la métaphore filée de la couture et du tissu ainsi que le thème du trompe-l'oeil :

How this tart fable instructs  
And mocks! Here's the parody of that moral mousetrap  
Set in the proverbs stitched on samplers  
Approving chased girls who get them to a tree  
And put on bark's nun-black

Habit which deflects  
All amorous arrows. For to sheathe the virgin shape  
In a scabbard of wood baffles pursuers,  
Whether goat-thighed or god-haloed. Ever since that first Daphne  
Switched her incomparable back

For a bay tree hide, (...)

Le début du poème se présente comme un commentaire, dont la voix est difficilement identifiable et que j'appellerai, pour rendre compte de l'indétermination, l'ironiste-persona. Elle qualifie d'emblée le mythe de Daphné de « tart fable », dont l'adjectif possède un double sens, « tart » désignant quelque chose d'acide et signifiant également « pute » en argot anglais, renvoyant ainsi aux « sluttish dryads » de « On the Plethora of Dryads ». Le choix du mot « fable » annonce la notion de moralité matérialisée dans l'expression « souricière morale » (« moral mousetrap ») utilisée comme métaphore de la virginité. Déjà, le danger est évoqué par cet objet qui représente la capture, le piège, annonçant la comparaison violente de l'écorce de l'arbre dont est revêtue Daphné à un étui d'épée (« in a scabbard of wood »). Le vêtement, la couture sont omniprésents dans le poème, « stitch » désignant le point de couture, « sampler » le modèle de broderie, « nun-black/Habit » l'habit de nonne, « sheathe » la gaine. Il y a de l'ironie dans le choix même de la métaphore, puisque la couture est censée être une activité et/ou une préoccupation réservées aux femmes, comme en atteste l'expression bien connue qui veut que les femmes « parlent chiffons ». Le mot « sampler » indique en lui-même ce que représente le mythe pour l'ironiste-persona, c'est-à-dire un modèle qui est voué à être reproduit, imité, comme en témoigne l'allusion à « that first Daphne ». Le personnage de Daphné est alors présenté comme un modèle sur lequel les autres femmes vont se construire ou être construites. L'ironiste-persona donne pour exemple Syrinx et Pitys, métamorphosées respectivement en roseau et en pin afin de fuir le dieu Pan, tout en déplorant précisément que le modèle ancien soit toujours d'actualité, au détriment du modèle alternatif qu'auraient pu représenter les figures d'Ève, de Cléopâtre ou d'Hélène de Troie, dont l'appétit sexuel a maintes fois été condamné, la notion de faute leur incombant toujours



pour cette raison, par contraste avec les modèles de vertu précités. Ainsi, ce n'est pas la virginité qui est condamnée ici, ni la sexualité, mais l'injonction puritaine à rester vierge qui pèse excessivement sur la femme dans la société patriarcale. D'ailleurs, dans *The Bell Jar*, où la virginité est un thème central, Esther Greenwood perd sa virginité à la fin du roman avec un dénommé Irwin, un étudiant rencontré le soir-même, ce qui provoque lui une grave hémorragie qui la conduit à l'hôpital (« But all I felt was a sharp, startlingly bad pain. "It hurts," I said. "Is it supposed to hurt?"<sup>264</sup> »), comme si la souffrance qu'elle endurait, rendue visible par la perte abondante de sang rappelant au passage la menstruation, était une punition, non pas pour avoir perdu sa virginité mais pour s'être tant tourmentée sur la question que la torture morale s'est transformée en torture physique. L'intertextualité avec le diptyque des dryades se poursuit : les « Green virgins » rappellent les « green angels » du damas, les deux périphrases désignant les nymphes de la forêt et donnant un autre sens à l'adjectif « green », qui peut se lire aussi comme quelque chose qui n'est pas mûr, à l'image de la jeune vierge. Le thème du trompe-l'œil réside essentiellement dans l'abondance de rimes pour l'œil (*eye rhymes*) telles que les paires « instructs »/« deflects », « mousetrap »/« shape », ou de rimes riches telles que « black »/« back ».

L'ekphrasis a vraiment lieu à partir de la septième strophe ; la séparation est marquée typologiquement par un espace plus grand entre la sixième et la septième strophe, comme si les premières strophes, consacrées à l'opinion de l'ironiste-persona, préparaient en réalité le commentaire du tableau, de la même façon que Sexton prépare le commentaire de certains contes dans *Transformations*. D'ailleurs, Sexton, qui a travaillé avec l'artiste Barbara Swan pour illustrer ce recueil, utilise en quelque sorte l'ekphrasis à l'envers, c'est-à-dire que l'image vient commenter le texte, toujours dans une intention satirique, en imitant la tradition des contes illustrés pour enfants<sup>265</sup>.

Il ne paraît pas étrange pour un·e écrivain·e d'utiliser l'ekphrasis, qui désigne le procédé de décrire une ou plusieurs œuvres d'art : après tout, il s'agit de donner des mots aux images. L'ekphrasis ne reprend pas les mots mais les images de quelqu'un d'autre, et de ce

<sup>264</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, p. 218.

<sup>265</sup> Cf. l'ouvrage *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts* d'Elizabeth Bergmann Loizeaux : « The same was true for Sexton, who conceived *Transformations* (1971), her acid retellings of Grimm's fairy tales, as a book with illustrations, perhaps in satiric acknowledgment of the long tradition of the tales as illustrated for children. In its production, she collaborated with her friend, the artist Barbara Swan, sending poems and pictures back and forth, talking on the phone as they worked through the book. These collaborations point to the variety of ways the confectionals sought to establish their relationships to images, and they introduce the question of direct exchange between poet and artist (...). », Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 134.

fait elle est en soi répétition. L'ekphrasis n'est ni plus ni moins qu'une réécriture d'une œuvre d'art, guère différente d'une réécriture d'un conte ou d'un mythe. Réécrire, ce n'est pas écrire en mieux, c'est expliquer au mieux. Pour Plath, ce que la gravure de Klee laisse à voir, c'est la difformité de la vierge, dont les membres noueux se confondent avec la branche autour de laquelle elle s'est enroulée, « Till irony's bough break » nous dit le dernier vers, les deux derniers mots se lisant presque comme des onomatopées imitant le bruit de la branche qui se casse.

Plath et Sexton ont eu recours à l'ekphrasis dans un certain nombre de poèmes<sup>266</sup>, comme le souligne Elizabeth Bergmann Loizeaux, ce qu'elle intègre de manière plus globale dans une démarche commune aux « poètes confessionnel·le·s » qui témoigne selon elle de leur engagement sur la scène sociale, culturelle et politique des États-Unis :

The widespread use of ekphrasis among the confessional poets – Lowell, Berryman, Plath, as well as Sexton and Snodgrass – adds evidence for what critics have recently begun to argue: that confessional poetry was deeply engaged in the social, cultural and political life of cold-war America. It also suggests that confessional poetry could be polyvocal and self-consciously performative. Ekphrasis has been understood in Snodgrass's career as a way *out* of confessionalism and its attendant danger of solipsism, and a similar narrative might be devised for Lowell, from *Life Studies* (1959) via the ekphrastic title poem of *For the Union Dead* (1964) to *History* (1973) with its many ekphrases. “By requiring some measure of personal detachment on the part of the poet,” explained Paul Gaston, writing on a painting could provide for Snodgrass “considerable safety from both preciosity and psychological crisis.” But Sexton's and Plath's careers cannot be understood in those terms. Indeed, Plath's early ekphrases helped her gain access to her own experience, and Sexton's ekphrases, including the Van Gogh poem, were similarly a means of her confessionalism.<sup>267</sup>

Si l'intention de l'autrice de « réhabiliter » les poètes « confessionnel·le·s » en montrant par l'exemple de l'ekphrasis qu'ils-elles n'étaient pas uniquement autocentré·e·s est louable, la séparation de genre qu'elle opère (l'autrice compare deux poètes masculins d'un côté, deux poètes féminines de l'autre) est difficilement compréhensible, d'autant plus qu'elle parle juste

---

<sup>266</sup> Dans les années précédant la publication de *The Colossus*, Sylvia Plath s'est abondamment inspirée d'œuvres d'art dans ses poèmes, allant de Giorgio De Chirico (« Conversation Among the Ruins » en 1956), « The Disquieting Muses » en 1957) à Henri Rousseau (« Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies » en 1958) en passant par Paul Klee. Les œuvres de ce dernier sont la source de nombreuses ekphrases de Plath, dont « Virgin in a Tree », « Perseus: The Triumph of Wit Over Suffering », « Battle-Scene from the Comic Operatic Fantasy The Seafarer », trois poèmes datant de 1958 et publiés à la suite dans *Collected Poems* (pp. 81-4). L'ekphrasis de Sexton la plus connue est sans doute « The Starry Night » (*All my Pretty Ones*, TCP, p. 53).

<sup>267</sup> Elizabeth Bergmann Loizeaux, *op. cit.*, p. 132.

avant d'une « conversation ekphrastique » de Snodgrass et Sexton au sujet de Van Gogh<sup>268</sup>. L'autrice renvoie les hommes à la sphère publique, celle de la poésie engagée, et les femmes à la sphère privée, celle de la poésie personnelle, laquelle renvoie à leur propre expérience. La poésie de Sexton et de Plath, ekphrastique ou non, est pourtant bien engagée. En outre, dire que le « risque de solipsisme » serait lié à la poésie « confessionnelle » et voir l'ekphrasis comme un moyen d'en sortir, c'est encore marquer un gouffre entre la poésie « confessionnelle » et le reste, et surtout entre les poètes « confessionnel·le·s » et les autres ; or, comme le rappelle René Girard, le poète et penseur de la poésie Paul Valéry voyait toute écriture poétique comme une activité d'abord solipsiste : « La définition qui lie le sacrifice à une divinité inexistante rappelle un peu la poésie selon Paul Valéry ; c'est une activité purement solipsiste que les habiles pratiquent pour l'amour de l'art, laissant les nigauds à leur illusion de communiquer avec quelqu'un<sup>269</sup>. » Ce sont les réécritures, ou les adaptations, des mythes et des contes qui les font perdurer, non le récit en lui-même, bien que la force de celui-ci participe de son intemporalité. Anne Sauvagnargues ajoute que « c'est l'imitant qui crée son modèle. Ce que vous appelez modèle, c'est ce que vous avez voulu imiter, c'est ce que vous avez élu dans la position de modèle<sup>270</sup>. » Ainsi, chaque réécriture provient d'une activité essentiellement solipsiste.

Se peut-il que la vie imite le mythe ? Il n'est pas rare de trouver le nom de Sylvia Plath associé au mot « mythe », ce qui est quelque peu ironique concernant l'autrice du poème intitulé « The Death of Myth-Making ». Au cours de mes recherches, j'ai trouvé davantage d'ouvrages qui contribuaient à cette idée de « mythe de Sylvia Plath » que d'ouvrages qui tentaient d'expliquer ce que cela signifiait. Celui de Janet Malcolm, *Silent Woman*, axé sur les difficultés entourant l'écriture de la biographie de Plath, éclaire en partie la question du mythe, non de Plath, mais autour de Plath. L'article « A Great Many Plathitudes: The Doom Myth Of Sylvia Plath » de Melissa Bradshaw offre un autre regard particulièrement éclairant sur la question du « mythe de Plath » à l'aune de l'ordre de publication des poèmes d'*Ariel*. Janet Badia offre quant à elle une approche novatrice en mettant en lumière ce qu'elle appelle « la mythologie des lectrices » (« the mythology of women readers ») de Plath et de Sexton, allant de la lectrice soupçonnée de souffrir d'une pathologie (« the pathologized woman reader ») à la lectrice dépourvue d'esprit critique (« the uncritical woman reader »).

---

<sup>268</sup> « The fact that Sexton and Snodgrass participated in an ekphrastic conversation with each other and with the cultural commentary on Van Gogh suggests a confessional poetry that is less the overheard expression of the isolated self than it has often seemed. », *ibid.*, p. 132.

<sup>269</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 17.

<sup>270</sup> Anne Sauvagnargues, *op. cit.*, 51'20.

## b) « Plath's myth » : à qui profite le mythe ?

Avec son allitération, ses monosyllabes et son rythme trochaïque, l'expression « Plath's myth » a une puissance poétique indéniable. Néanmoins, l'expression a-t-elle vraiment un sens ? Qui a contribué à cette idée de mythe de Plath au point d'occulter son œuvre ? En d'autres termes, à qui profite le mythe ? Les biographes ont de manière générale une responsabilité quant à la fabrication des mythes, comme le souligne Hermione Lee dans *Body Parts: Essays on Life-Writing*<sup>271</sup>. Dans *Silent Woman*, l'occurrence du mot « myth » est le plus souvent attribuable à Olwyn Hughes, qui gérait avec son frère Ted l'héritage littéraire de Plath. En réponse à une lettre de Malcolm, datée du 3 décembre 1989, demandant à s'entretenir avec Ted Hughes au sujet de la biographie de Plath, qu'elle qualifie d'« allégorie du problème de la biographie en général<sup>272</sup> », Olwyn Hughes écrit :

I don't quite know what the peculiar biographing of Plath is an allegory for. Personally, after the ravages of the myth I am no longer astonished (as I once was) by—say—the Pasternak Soviet Writers' Union “trial,” or the formation of any Nazi-type group that sees the whole of existence in its own patently cranky terms. [...]

The myth was created by the following amalgam: Sylvia's own version of herself and her situation, and of other situations after the separation. This was dictated by her paranoid mechanism (or whatever was wrong with her), perfected in small ways over the years. Toward the end, her remarks about others were little more than lies, designed to elicit maximum sympathy and approval toward herself. PLUS her mother's attitude throughout. Endlessly supportive of what she knew to be a frail craft during Sylvia's life, she continued this after her death: one must only see Sylvia's “best side.” This sentimentalizing hypocrisy, forgivable in a mother, was largely supported by Ted Hughes, if only in silence, as he greatly pitied Mrs. Plath and the hammering she took after publication of *Bell Jar* and some of the poems. It's

---

<sup>271</sup> Hermione Lee relie la construction de mythes aux biographes qui décident d'incorporer dans le récit de la vie d'une personne certaines parties de son corps en créant une légende autour de celles-ci. Elle prend notamment pour exemple le mythe de la mort de Shelley, dont le cœur aurait résisté à son incinération : « Biographers try to make a coherent narrative out of missing documents as well as existing ones; a whole figure out of body parts. Some body parts, literally, get into the telling of the stories, in the form of legends, rumours or contested possessions. Body parts are conducive to myth-making; biographers, in turn, have to sort out the myths from the facts. There is a tremendous fascination with the bodily relics of famous people, and the stories of such relics have their roots in legends and miracles of saints which are the distant ancestors of biography. But they persist in a secular age, rather in the way that urban myths do, and are some of the 'things' biographers have to decide how to deal with. [...] One of the most complicated and emotionally charged examples in British biography of the contested use of sources, of rival versions and myth-making, in which a body part comes to symbolise the subject's afterlife, is the story of the death of Shelley. », Hermione Lee, *Body Parts: Essays on Life Writing*, London: Pimlico, 2008, pp. 8-10.

<sup>272</sup> « [...] I thought of the problem of the Plath biographical situation as a kind of allegory of the problem of biography in general. » (Je traduis.) In Janet Malcolm, *op. cit.*, p. 28.

my belief that if Mrs. Plath had said, when Sylvia died, “She suffered from mental illness, but was a marvellous person and I loved her” the myth would never have happened. Unfortunately, Mrs. Plath was ashamed of the mental illness—it has never been made clear, for instance, just how very ill Sylvia was with her first breakdown<sup>273</sup>. (...)

Dans cette seule lettre, Olwyn Hughes utilise le mot « myth » à trois reprises, sans préciser ce qu’elle entend exactement par là, comme ne manque pas de le relever Janet Malcolm (« She just hurtled headlong into her subject, “the myth of Sylvia Plath,” and I was left to follow her or not—it was all the same to her<sup>274</sup>. ») Selon elle, Sylvia Plath aurait manipulé la réalité après sa séparation avec Ted Hughes et serait principalement responsable de la création de son « mythe ». Elle aurait donné une version idéalisée d’elle-même pour qu’on la plaigne, en résumé elle aurait usé d’un masque qui lui donnait le beau rôle et qui aurait favorisé la création d’un mythe posthume, créant la confusion voire le chaos entre ses partisans et ses détracteurs. Olwyn Hughes met également en cause sa folie (« paranoid mechanism », « mental illness », « very ill »), allant jusqu’à affirmer que le mythe n’aurait jamais existé si la mère de Plath avait reconnu que sa fille était folle. En parlant de manipulation, Olwyn Hughes capitalise sur deux grandes peurs post-Seconde Guerre mondiale : le communisme et le nazisme. Les partisans de Plath font donc partie de régimes autoritaires qui eurent les conséquences désastreuses que l’on connaît sur le monde. Si sa comparaison entre les écrivains et les communistes est tout à fait explicite, la référence au « Nazi-type group » est plus cryptique. Il n’est toutefois pas très difficile de deviner que derrière ce « Nazi-type group » se cachent les féministes<sup>275</sup>, pour lesquelles Olwyn avait une véritable aversion, proche de la paranoïa à tendance complotiste, comme en témoigne des échanges qu’elle a eus avec Janet Malcolm<sup>276</sup>. Olwyn la soupçonnait d’ailleurs une fois sur

---

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>275</sup> Notons que cette association des féministes aux Nazis faite par Olwyn coïncide avec la première apparition du néologisme « Feminazi », mot-valise constitué des termes « féministes » et « Nazi » apparu pour la première fois en 1989.

<sup>276</sup> « In her letters to me, and in telephone conversations, she has alternated between growling about the probability that I have fallen under the “Roche-Sigmund influence” and grudgingly acknowledging the possibility that I will not write the usual “cultist rubbish.” “With these people, you can’t appeal to their humanity, because they haven’t any,” she said during a telephone call. “You can’t appeal to their wider understanding, because they haven’t any. You can’t appeal to their good will, because all their little futures and their little ambitions are invested in their *ill will*—so what can you do with them? One can’t go on perpetually bringing up bus tickets to prove that what one said was correct. It’s so insulting. It’s so stupid. If people wish to believe these silly women and their hysterias, let them. I just can’t be bothered anymore.” », *ibid.*, p. 189. Plus loin, Janet Malcolm fait allusion à l’idée fixe d’Olwyn Hughes concernant les féministes : « Olwyn, her radar always searching for crypto-libber views, had taken my defense of Plath against her stung boyfriends as an attack on her own attitude and position. I quickly wrote back a mollifying reply, and our “row” subsided. », *ibid.*, p. 192.

deux d'être sous l'influence des féministes, « these silly women and their hysterias », à qui elle en voulait au fond de croire en la version « enjolivée » de Plath.

Il a souvent été question de la récupération de Sylvia Plath par les féministes dans les années 70 et 80. Celles-ci l'auraient érigée en icône féministe, martyr du patriarcat – et de Ted Hughes. Le geste symbolique de rayer le nom de Hughes sur la tombe de la poète pour que n'apparaisse plus que « Plath » a été relayé maintes fois, comme si le féminisme se réduisait à ce type d'actions spectaculaires. Mettre en avant ces anecdotes fut un moyen de ne pas montrer les véritables efforts consistant à réhabiliter Sylvia Plath en tant que poète en axant la recherche sur la force du propos et la forme novatrice de sa poésie. Pour cela, il a bien sûr fallu aller au-delà de la simple description de sa poésie comme confessionnelle et biographique. La démarche féministe ayant un impact sur le long terme, c'est celle qui se penche avec sérieux sur la poésie de Plath, et qui continue à l'analyser, à l'interpréter et la réinterpréter. On ne peut certes pas nier certains éléments troublants, comme le fait qu'Assia Wevill, autre compagne de Ted Hughes, se donna la mort de la même manière que celle qui l'avait précédée aux côtés du poète – à l'exception du fait qu'elle emporta leur petite fille avec elle. Cette répétition du geste de Plath frôle l'idée de mythe, mais elle est en réalité de l'ordre du trauma, que certains évoquent même concernant le suicide de Plath en faisant un parallèle entre le four et Auschwitz, en référence à son célèbre poème « Daddy ». Ce qu'Olwyn Hughes entend par « le mythe de Sylvia Plath », c'est le fait que la somme de récits autour de sa vie et de sa mort est tellement colossale, tellement discutée, débattue, controversée, que ce brouhaha de voix discordantes crée une mythologie autour de Plath, ce qui est en partie vrai. Ainsi, au cours de mes recherches sur Plath et Sexton, dont la vie et la mort, sans être en tout point similaires, comportent de fortes ressemblances, j'ai pu me rendre compte que l'écriture de leur vie est presque opposée.

On traite ici en quelque sorte de deux extrêmes : on a d'un côté Anne Sexton dont les enregistrements privés des séances thérapeutiques ont été dévoilés après sa mort, sans son accord préalable – ils sont accessibles à l'écoute aux archives d'Harvard et ont même été publiés, et de l'autre on a deux journaux entiers de Plath brûlés par Ted Hughes, pour, selon ses dires, protéger sa famille. C'est en partie la volonté de cacher, de ne pas donner accès, qui a contribué à la construction d'un « mythe » autour de Plath ; Malcolm compare d'ailleurs Olwyn Hughes au Sphinx<sup>277</sup>. Il faut peut-être chercher l'invention du terme « mythe de Sylvia Plath » du côté de la polyphonie. D'un côté, peu de biographies sur Sexton ont vu le jour en

---

<sup>277</sup> Cf. Janet Malcolm, *op. cit.*, pp. 30-1.

dehors de l'ouvrage canonique de Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography*, qui a été écrit avec concertation et en accord avec Linda Gray Sexton, fille et exécutrice testamentaire de l'autrice et dont les qualités littéraire et scientifique ont été unanimement saluées. Les mémoires très confessionnels de Linda Gray Sexton *Half in Love*, où elle parle abondamment de sa mère et où elle révèle notamment que cette dernière aurait abusé d'elle de façon répétée lors de son adolescence, sont passées plus ou moins inaperçues. Du côté de Plath, on ne compte plus les biographies, autorisées ou non, et presque chacune de ces parutions est suivie d'une controverse. Chaque élément qui n'aurait pas été traité précédemment est susceptible de prendre des proportions démesurées. En outre, la biographie de Sylvia Plath est souvent imbriquée dans celle de Ted Hughes. Il suffit qu'une nouvelle biographie du poète paraisse (*Ted Hughes: The Unauthorised Life* de Jonathan Bate) pour que Sylvia Plath fasse à nouveau les gros titres. « Hughes in bed with lover as Plath took life », titre l'édition du 27 septembre 2015 du journal britannique *The Sunday Times*, avant d'aiguiser davantage la curiosité morbide des lecteurs et lectrices avec un autre titre sensationnel « Ted and Sylvia: his secret, her agonising last days<sup>278</sup> ». La biographie de Jonathan Bate va tellement loin dans les détails intimes qu'elle donna lieu à une riposte outre-Atlantique sous la forme d'un article de Janet Malcolm intitulé « A Very Sadistic Man », publié dans *The New York Review of Books* le 11 février 2016, soit la date d'anniversaire de la mort de Plath, qui est toujours l'occasion d'une pléthore de publications<sup>279</sup>.

La « guerre » entre partisans et détracteurs de Plath n'est pas étrangère au fait que l'américaine Sylvia Plath avait épousé l'anglais Ted Hughes. L'Angleterre est le lieu où elle vécut les dernières années de sa vie et où elle mourut ; c'est également le pays où elle est enterrée. Bien que les deux pays soient considérés comme des alliés, la condescendance des Anglais envers les Américains et la méfiance de ces derniers envers l'ancien colon n'est pas un mythe, comme le rapporte Janet Malcolm dans une conversation avec Olwyn Hughes<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Dans ces nombreuses pages contenant des extraits du livre de Bate, on apprend entre autres détails sordides que Ted Hughes a emmené son autre amante Alliston (la première étant Assia Wevill) dans l'appartement où Sylvia Plath et lui avaient eu leur premier rapport sexuel sept ans auparavant, au même moment où cette dernière se suicidait. Cf. Article de Richard Brooks, « Hughes in bed with lover as Plath took life », *The Sunday Times*, édition du 27 septembre 2015, p. 3 ; extraits de la biographie de Jonathan Bate « Ted and Sylvia : his secret, her agonising last days », *The Sunday Times*, édition du 27 septembre 2015, pp. 16-18.

<sup>279</sup> Cf. Janet Malcolm, « A Very Sadistic Man », *The New York Review of Books*, paru le 11 février 2016. En ligne. Consulté le 12 février 2016. <<http://www.nybooks.com/articles/2016/02/11/ted-hughes-very-sadistic-man>>.

<sup>280</sup> Alors qu'elles discutaient du livre de Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, qu'Olwyn Hughes désapprouvait, cette dernière demanda à Janet Malcolm « "Is she English or American?" "She's English." There was a long pause; Olwyn had obviously wanted Rose to be American. » In Janet Malcolm, *The Silent Woman*, p. 186.

La presse sensationnaliste, les tabloïds font partie intégrante de la culture anglaise. On ne saurait dire si l'appétit du public pour le sensationnalisme a créé ce que les Anglais appellent « gutter press », ou si c'est la presse à scandale qui a aiguisé l'appétit du public vers toujours plus de personnel et d'intime. Dans tous les cas nous avons affaire à une « société du spectacle » pour reprendre les termes de Guy Debord, et la mort de Plath en est le parangon, si l'on en croit cette lettre de Ted Hughes adressée à Alvarez :

Sylvia now goes through the detailed, point-by-point death of a public sacrifice. Her poems provided the vocal part for that sort of show. Your account, in apparently documentary style, of how she lived up to her outcry inevitably completes and concludes the performance. Now there actually is a body. The cries drew the crowd, but they came not to hear more cries—they came to see the body. Now they have it—they can smell its hair and its death. You present in the flesh what the death cries were working up to. The public isn't really interested in death, with as many signals as possible of what it is feeling like. And you present that, the thing the public really wants and needs—the absolutely convincing finalised official visible gruelling death<sup>281</sup>. (...)

Ted Hughes accuse Alvarez d'avoir offert en pâture le corps de Plath en publiant *The Savage God*, mémoires sur la mort de Plath, et compare le public à des vautours qui attendent leur proie. Plus que la mort, qui est une abstraction, c'est le corps de Plath que le public demandait, ce corps mort mais visible qu'ils peuvent sentir comme les vautours autour de la charogne, cette mort rendue visible dans l'opacité du corps et de ses contours, qui bien avant la presse ou l'édition à scandale attirait déjà le badaud comme un spectacle lors des exécutions publiques.

L'image est cruciale dans la construction du mythe. Le nom Sylvia Plath a une aura, une puissance évocatrice dont peu d'écrivains jouissent. À peine est-il prononcé que son nom évoque la mort, la folie, la dépression, puis son œuvre, quand cette dernière est abordée. Malgré l'œuvre relativement courte de Plath et la cinquantaine d'années qui nous séparent de sa mort, l'engouement ne faiblit pas. Pas un 11 février, date de sa mort, ne passe sans un article de presse ou de blog littéraire sur Sylvia Plath, quand ce ne sont pas des ouvrages sur l'autrice qui paraissent pour l'occasion : Sylvia Plath fait vendre, son nom a un véritable pouvoir commercial. S'il y a polémique autour des publications, c'est encore mieux. Le marketing autour de Plath est puissant, des sacs en toile sur lesquels figure sa correspondance aux différentes éditions de son roman, de ses recueils, de son journal, de ses lettres, régulièrement mises en évidence dans les librairies, en passant par le biopic de la BBC *Sylvia* (2003) attirant les stars hollywoodiennes Gwyneth Paltrow et Daniel Craig dans les rôles-

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 127.



titres ou les adaptations cinématographiques de *The Bell Jar*. Ted Hughes lui-même avait conscience de l'intérêt financier que représente la biographie de Plath, décrivant les biographes comme des vautours avides d'argent et/ou de notoriété<sup>282</sup>.

En quelque sorte, Sylvia Plath incarne le « syndrome d'Oscar Wilde » : son nom précède son œuvre, au sens où les gens évoquent généralement sa vie ou sa mort avant de parler de l'œuvre – quand ils l'ont l'eue. La vie et la mort de Sylvia Plath et d'Oscar Wilde exercent indéniablement une certaine fascination sur le public, qu'ils-elles aient lu leur œuvre ou non. Cependant, les origines de leur succès, que l'on pourrait presque qualifier de populaire au sens commercial du terme, sont imputables à leur œuvre même. Ce que j'appelle leur œuvre ici, c'est ce que les deux poètes ont créé à partir du langage, et surtout ce qu'il et elle ont recréé à partir de lui, notamment par le biais d'une ironie qui transcende leurs poèmes, romans, pièces de théâtre, pour atteindre leur propre vie. Si Oscar Wilde n'avait pas écouté Bosie et n'avait pas porté plainte contre le marquis de Queensberry, le procès se retournant contre lui, il ne serait pas allé en prison et ne serait pas mort deux ans plus tard d'une maladie contractée alors qu'il purgeait sa peine. Si la domestique de Sylvia Plath n'était pas arrivée en retard au 31, Fitzroy Road le 11 février 1963, elle aurait coupé le gaz et probablement sauvé la vie de Sylvia Plath. D'une certaine façon, c'est comme si l'ironie omniprésente dans leur œuvre perdurait dans l'esprit du public, qui continue à la voir même dans leur mort. À l'heure d'Internet et des commentaires à cent-quarante caractères, les citations extraites de son journal, de ses lettres et de ses poèmes sont en quelque sorte l'équivalent des aphorismes de Wilde : on y trouve de l'esprit, de l'humour, de la concision, et beaucoup d'ironie.

Tout comme l'image éternelle de Wilde avec ses cheveux noirs plaqués et son allure de dandy, Sylvia Plath est figée par les photos dans lesquelles elle apparaît, image de la blonde Américaine au sourire jovial. Talentueuse mais dans l'ombre de son mari, mère de deux enfants, elle incarne le modèle typique de la femme au foyer américaine sur lequel va se baser Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*, paru l'année où Plath mourut. D'ailleurs,

---

<sup>282</sup> Cf. extrait d'une lettre de Ted Hughes de novembre 1982 adressée à Anne Stevenson, autrice de *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath* : « I expect you know that Paul Alexander (with little more to his name than the introduction to that book of essays) walked into—which publisher I forget—... and walked out with 150,000 dollars. Or have I got the sum wrong. Butscher wrote his biography [so] the publisher would take a book of his poems. A friend of Linda Wagner-Martin told me that after the success of her book she moved to a fancy new teaching post at a fancy new salary. Maybe this is a vile angle to view this business from, but what else can I see when I'm howled at to revere it above my own life, and to feed it, in fact, chunks of my own life, or at least not try to snatch any of my life out of its mouth? », *ibid.*, pp. 141-2.

Janet Malcolm relève de façon éclairante la métamorphose de Plath, qu'elle a pu observer à force de contempler des photographies de Plath au cours de ses recherches :

Over the years of the photographic archive, she changes, gradually losing the blond dark-lipsticked blandness of her college period and the crisp, American housewifeliness of Alvarez's memoir. But of her *Ariel* persona—queen, priestess, magician's girl, red-haired woman who eats men like air, woman in white, woman in love, earth mother, moon goddess—there is no trace in the photographs. The fault may be with photography—some people never really appear in their photographs. Or it may be that Plath was only on the verge of showing herself in photographs when she died, her "true self" not yet available to the camera's vacant gaze<sup>283</sup>.

Dans l'extrait ci-dessus, Malcolm relève un jeu de regards très ambigu entre la photographiée, la photographie, et celle qui regarde la photo et la fige. Elle remarque une métamorphose physique de Plath au cours des années, la faute incombant selon elle à un manque de transparence, Plath dissimulant au départ sa « vraie personnalité » sous le masque de la « blond, dark-lipsticked blandness of her college period », puis sous celui de la « crisp, American housewifeliness of Alvarez's memoir<sup>284</sup> ». Le mouvement de la métamorphose semble donc aller de la « fausse personnalité » de Plath à sa « vraie personnalité », qui selon Malcolm transparaît dans *Ariel* et qui par conséquent devrait également transparaître sur les photos. L'interprétation de Malcolm est contestable, d'autant plus qu'elle confond Sylvia Plath et ses personae d'*Ariel*, rejoignant la thèse que Plath a révélé avec son dernier recueil sa « vraie personnalité », ce qui est peut-être mon seul point de désaccord avec cet essai remarquable, dans lequel Malcolm analyse le problème entourant la biographie de Plath avec finesse et honnêteté. Elle-même est fascinée par les photographies de Plath, bien qu'elle tente de le nier et de le masquer même en feignant le dégoût (« And, in all fairness to Alvarez, I should say that Plath isn't my type, either. All the photographs of her disappoint me. »), avouant par là même un sentiment d'attraction-répulsion plus ou moins inconscient. D'ailleurs, elle revient à cette description de la photographie, puisqu'elle y faisait déjà référence au tout début du livre en employant déjà les mêmes symboles :

The photographs of Plath as a vacuous girl of the fifties, with dark lipstick and blond hair, add to one's sense of disparity between the life and the work. In *Bitter Fame*, writing with the affectionate asperity of a sibling, Anne Stevenson draws a portrait of Plath as a highly self-involved and confused, unstable,

<sup>283</sup> Janet Malcolm, *op. cit.*, pp. 122-3.

<sup>284</sup> Le sens de l'adjectif « crisp » m'échappe ici, signifiant « croustillant » pour un aliment dans son acception la plus courante, pouvant également signifier « acerbe, brusque » lorsqu'il qualifie le ton, le plus souvent utilisé dans l'expression idiomatique « burnt to a crisp » (en français « carbonisé-e »). S'agit-il d'un lapsus ?

driven, perfectionistic, rather humorless young woman, whose suicide remains a mystery, as does the source of her art, and who doesn't add up<sup>285</sup>.

On retrouve la description des cheveux blonds et du rouge à lèvres sombre, sur laquelle Malcolm insiste, ce qui non seulement crée une impression d'homoérotisation de Plath dans cette description presque fétichiste, mais fige dans le même temps cette image qu'elle tente de nous décrire comme mouvante. Or, l'image qui s'imprime sur notre rétine est également le lieu de la répétition : plus on voit une photographie, plus on s'en souvient, et plus le contenu de la photographie, qu'il s'agisse d'un portrait ou d'un paysage, se fige dans la mémoire. La mort est étroitement liée à l'image, ou comme le disait Gaston Bachelard, « La mort est d'abord une image, et elle reste une image<sup>286</sup> ». Janet Malcolm s'attend à ce que l'image de Plath capturée par l'objectif reflète son intérieur, comme si l'image en réalité avait une âme, refaisant son propre *Portrait de Dorian Gray*, en sus de la description homoérotique des cheveux et des lèvres qui n'est pas sans rappeler celle du personnage de Wilde. Ainsi, Malcolm fige à son tour l'image de Plath, à l'instar de ses lecteur·rice·s, dans une jeunesse éternelle : « To the readers of her poetry, and her biography, Sylvia Plath will always be young and in a rage over Hughes's unfaithfulness<sup>287</sup>. »

Son dernier recueil, *Ariel*, a souvent été compris, à tort, comme un recueil testament, en s'appuyant notamment sur le poème « Lady Lazarus », mais aussi sur les trois derniers poèmes du recueil, « Contusion », « Edge » et « Words », dans une lecture biographique de ces poèmes. Pourtant, Ted Hughes en a changé l'ordre, ce qui offre une toute autre lecture que Melissa Bradshaw analyse dans un article fort éclairant, « A Great Many Plathitudes: The Doom Myth Of Sylvia Plath » (2013)<sup>288</sup>. Elle y explique notamment que Ted

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>286</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948, p. 312.

<sup>287</sup> Janet Malcolm, *op. cit.*, p. 7.

<sup>288</sup> Les trois derniers poèmes d'*Ariel* dans l'ordre souhaité par Sylvia Plath étaient « Stings », « The Swarm » et « Wintering », communément appelés « the bee poems », comme l'explique de façon plus détaillée Melissa Bradshaw dans l'article « A Great Many Plathitudes: The Doom Myth Of Sylvia Plath » paru le 10 février 2013 : « The initial construction of this narrative came through Hughes' alteration of the order in which Plath had left the *Ariel* poems: though her version of the manuscript finished in a sequence known as the bee poems, Hughes changed the final three poems of *Ariel* to 'Contusion', 'Edge' and 'Words'. That this changed the entire feeling of the volume to a more gloomy and fateful ending was forcefully argued by Marjorie Perloff in 1984, in an article in *American Poetry Review*. According to Perloff, Hughes' editing both robbed the poetry of a cycle of positive rebirth valuable to feminism and implied 'that Plath's suicide was inevitable ('I have done it again'), that it was brought on, not by her actual circumstances, but by her essential and seemingly incurable schizophrenia'. Frieda Hughes, Ted and Sylvia's daughter, implicitly responded to Hughes' editing in an introduction to *Ariel: The Restored Edition*, published in 2004, arguing for a refocus on her mother's poetry (she also stated that Hughes had been its 'victim'). », Melissa Bradshaw, « A Great Many Plathitudes: The Doom Myth Of Sylvia Plath », paru le 10 février 2013. En ligne. Consulté le 8 novembre 2016. <<http://thequietus.com/articles/11350-sylvia-plath-fifty-year-anniversary>>.

Hughes affirme dans un article intitulé « Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems<sup>289</sup> » que ces trois poèmes sont les tout derniers que Plath écrivit, ce qui selon elle a eu pour conséquence de recréer la vie de Plath, ouvrant la voie à un courant de critique biographique. Elle explique également que la représentation de Plath comme une héroïne grecque tragique par Lowell a contribué à véhiculer l'image d'une femme dont le destin était déjà scellé alors qu'elle écrivait *Ariel*, allégorie favorisée selon elle par les propres mots de Plath dans le poème « Edge » : « The illusion of a Greek necessity/Flows in the scrolls of her toga ». Enfin, elle éclaire le public sur la façon dont les lecteurs ont été en quelque sorte manipulés par ce réarrangement de l'ordre des poèmes d'*Ariel*, au point d'être responsable de la construction d'un mythe qui perdure et qui veut que la « vraie voix poétique » de Plath soit celle qui parle de son suicide :

Completing the picture, in his introduction to *Sylvia Plath: Collected Poems*, published in 1981, Ted Hughes articulated the interest of Plath's early poetry, first published here, as being that 'even at their weakest they help chart the full acceleration towards her final take-off'. By doing so he moulded all the interest of Plath's poetry to the last work of her life. Through the ideas of Plath's 'final unwritten poem', her 'triumphant fulfilment' (in an introduction to *Ariel* with Hughes' ending), and her poetry's 'final take-off', a myth was built up in which Plath's true poetic voice emerged only as she hurtled closer to suicide<sup>290</sup>.

En outre, certains vers comme « Dying/Is an art, like everything else./I do it exceptionally well. » issus du poème « Lady Lazarus » (*Ariel*, CP, p. 244), ont été compris au premier degré, comme une prophétie de la poète ; il y a pourtant dans ces vers une ironie wildienne, une légèreté qui dépasse de loin l'évidente noirceur.

Enfin, une autre approche éclairante du « mythe de Sylvia Plath » est celle de Janet Badia, qui s'est penchée non pas sur la mythologie de Sylvia Plath mais sur celle de ses lectrices dans *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers* (2011). Avant cela, elle s'était déjà intéressée au lectorat de Sexton et de Plath dans un essai intitulé « The Pathologized Woman Reader » publié dans l'ouvrage *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present* (2005). Elle avait observé dans la critique majoritairement masculine des deux poètes une volonté constante de réduire leur poésie à un lectorat composé exclusivement de femmes tout en sous-entendant que leurs œuvres étaient mineures, voire méprisables :

---

<sup>289</sup> Cet article fut publié dans le *Tri-Quarterly* en 1966 puis repris par Charles Newman dans *The Art of Sylvia Plath* en 1971.

<sup>290</sup> Melissa Bradshaw, *op. cit.*

Taken together, Dickey's characterization of Sexton's poetry as 'domestic,' "anti-poetic," and 'out-spoken opera' certainly brings his perception of Sexton's readership, as well as his sexist biases, into focus. While Dickey never explicitly defines Sexton's readership, he does identify it implicitly as a readership of women – women who apparently consume Sexton's words along with their daily doses of soap-opera. The possibility that Sexton's poetry might appeal to this quarter of readers – indeed, might 'matter' to women – is not enough, apparently, to warrant a serious consideration of how or why it might be appealing to them not as 'outspoken soap-opera' but as poetry<sup>291</sup>.

The possibility that Plath could be both icon and serious poet never appears to enter Howe's mind, or if it does, it is not a possibility he wishes to entertain. His understanding of confessional poetry, in fact, precludes the possibility insofar as he sees the confessional poem as an unfortunate emblem of a culture preoccupied with "self-exposure, self-assault, self-revelation," the very qualities a good poem shuns (89). For Howe, moreover, these are the same qualities that in readers' minds lend Plath her authenticity as priestess and icon. In this way, Howe's argument reflects the common assumption that pervades Plath criticism, and this includes criticism written both in her favour and against it: Sylvia Plath, the poet, has to be extricated from the romanticized, one might say Hollywoodized, icon she has been transformed into by an adoring readership, for only then can the actual merit of her poetry be determined. The most common strategy for debunking the myth is one Howe himself employs in his own critique: expose the typical Plath reader as an uncritical consumer who is as sick as the poet herself<sup>292</sup>.

Soulignant la misogynie latente des critiques, Janet Badia pointe également du doigt leur incapacité à comprendre la poésie de Sexton et de Plath, ce qui résulte en une série de critiques acerbes et violentes. Ainsi, Badia les confronte à leur propre échec et à la frustration qui en découle. Cette frustration est alors dirigée vers le lectorat de Sexton et de Plath : pour certains critiques, Plath et Sexton sont lues par des femmes dépourvues d'esprit critique (« the uncritical woman reader<sup>293</sup> »), alors qu'eux-mêmes, critiques masculins, ne parviennent pas à avoir un avis nuancé. Ainsi, cette critique masculine dominante se diffuse, au point que certaines femmes l'intériorisent, à l'instar de la critique Susanne Wood qui reprend les mêmes tropes que les critiques précédemment cités<sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> Janet Badia, « The Pathologized Woman Reader » in *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, University of Toronto Press, 2005, pp. 243-244.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>294</sup> Cf. critique de Susanne Wood du recueil de Sexton *Words for Dr. Y.*, publié de manière posthume en 1978 : « Who will buy this book? I think, from hearing them speak at poetry readings and in poetry workshops, it is primarily young girls and women who admire Sexton for all the wrong reasons, making her a martyr to art and feminism; who seem, out of their own needs, to identify with her pathological self-loathing and to romanticize it into heroism. It has very little to do with poetry and it does neither poetry nor Anne Sexton a service. », *ibid.*, p. 249.

La culture populaire a elle-même intériorisé cette mythologie de la « pathologized woman reader » créée par les critiques. Cette thèse qui visait à discréditer les poètes mais aussi les femmes, a alors bénéficié d'une diffusion plus large, dépassant la scène littéraire et intellectuelle pour atteindre aussi bien le public de Woody Allen avec *Annie Hall* (1977), que celui du film culte pour adolescents *10 Things I Hate About You* (1999). Vingt-deux années séparent les deux films, et pourtant le mythe de la « pathologized woman reader » persiste. Dans une scène d'*Annie Hall* située dans une rue de Manhattan, Alvy tente de séduire Annie, visiblement plus jeune que lui, trope classique chez Woody Allen. Après une scène emplie de stichomytie, Annie Hall invite ce dernier dans son appartement. Le plan suivant nous montre Alvy Singer, le personnage masculin joué par Woody Allen, manipuler le recueil *Ariel* puis le brandir en s'exclamant : « Sylvia Plath! Interesting poetess whose tragic suicide was misinterpreted as romantic by the college girl mentality. » S'ensuit un moment de gêne, pendant lequel le personnage féminin baisse les yeux en gloussant, tandis que la conversation se poursuit :

ANNIE

Oh, yeah.

ALVY

Oh, sorry.

ANNIE

Right. Well, I don't know, I mean, uh, some of her poems seem - neat, you know.

ALVY

Neat?

ANNIE

Neat, yeah.

ALVY

Uh, I hate to tell yuh, this is nineteen seventy-five, you know that "neat" went out, I would say, at the turn of the century.

Dans ce passage, Alvy s'excuse car il pense avoir blessé Annie en lui faisant remarquer son manque d'esprit critique en tant que lectrice de Plath – alors même que lui ne parle pas un instant de son œuvre et ne l'a peut-être même pas lue, « interesting » étant un adjectif polyvalent en anglais – et en sous-entendant par là qu'elle-même possède l'âme romantique d'une jeune étudiante. L'hésitation dans les réponses d'Annie tranche avec l'assurance affichée par Alvy. Lorsqu'elle recentre néanmoins le sujet sur les poèmes en eux-mêmes,

celui-ci fait immédiatement dévier la conversation en rebondissant sur l'adjectif « neat », en lui faisant remarquer que ce mot est démodé, avant de clore définitivement la conversation en détournant son regard et son attention vers des photographies accrochées au mur. Cette scène est un exemple illustrant parfaitement les rouages de la propagation du mythe créé autour de « Plath et de ses lectrices » : Allen reprend les critiques les plus caricaturales, les insère dans son film dans une scène qui pourrait servir d'illustration du *mansplaining*<sup>295</sup>, et les diffuse à la nouvelle génération – et les spectateurs du film furent nombreux<sup>296</sup>. Dans *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Janet Badia s'intéresse à un film plus récent, sorti en 1999, *10 Things I Hate About You*, et en particulier au personnage de Kat Stratford. Dans ce film, l'adolescente interprétée par Julia Stiles est d'abord décrite comme sombre et mélancolique, ce qui sert à annoncer selon l'auteurice la représentation de Kat Stratford comme lectrice de Plath :

The film, in fact, counts on us to recognize this aura of darkness and depression around her. It hopes we do, I would argue, because only then can we accept the transformation of Kat from boy-hater to love-driven teen that is central to the film's conclusion as a romantic comedy. To ensure this response, then, the film constructs Kat as a Plath reader who not only reads the author's but actually mirrors the widely accepted public image of the poet herself: the abandoned daughter, the woman scorned by male betrayal, and the intellectual who haughtily desires to be above it all. As significant as these similarities are, the most revealing image of Kat as a reflection of Plath comes toward the film's end, when, in a gesture toward the film's title, Kat recites a poem she has written for her literature class. The poem, addressed to her boyfriend, Patrick, after she discovers he has been paid to date her, catalogs all the things she hates about him, reveals the betrayal she feels, and all the while discloses her desire to be with him. It is a confessional poem modeled as much after Plath's poetry as after the Shakespearean sonnet Kat was assigned to imitate, and it appears to owe its existence not to Kat's innate creativity but to a boy who inspires the very emotions the poem catalogs. In other words, it would seem that Patrick plays Ted Hughes to Kat's Sylvia Plath<sup>297</sup>.

On passe de la caricature dans le film d'Allen à une imitation de la caricature, aussi bien de Plath que de sa poésie, dans le film de Gil Junger. Si d'autres films ou séries utilisent l'œuvre de Plath, c'est généralement pour représenter une femme avec un de ses livres à la main et ainsi nous laisser nous faire une idée de quel type de femme il peut s'agir. Toutefois, dans

---

<sup>295</sup> Le *mansplaining* désigne toute situation où un homme explique à une femme avec condescendance qu'elle a tort de penser ce qu'elle pense et de dire ce qu'elle dit alors que même que le sujet la concerne et/ou qu'elle en est experte.

<sup>296</sup> *Annie Hall* est le plus grand succès populaire d'Allen. Il gagna de nombreux prix prestigieux en 1978, dont l'Oscar du meilleur film.

<sup>297</sup> Janet Badia, *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011, p. 64. Pour une analyse beaucoup plus détaillée du sujet, je renvoie les lecteur·rice·s à cet ouvrage.

*Annie Hall*, c'est le personnage masculin qui tient le livre durant toute la scène ; c'est également lui qui tient le discours.

Dernier facteur crucial dans la diffusion de ce mythe infondé de la « pathologized woman reader », qui a conduit au faux mythe de Sylvia Plath mais non à un mythe d'Anne Sexton : la différence approche des exécuteur·rice·s testamentaires des deux poètes. Linda Gray Sexton a toujours loué la poésie de sa mère sans dénigrer ses lecteurs et lectrices, alors qu'Olwyn Hughes avait une profonde aversion pour une partie du lectorat de Plath, les féministes, qu'elle qualifiait d'hystériques, partageant le même lexique que Ted Hughes, également responsable d'avoir réduit une partie des lecteurs et lectrices de Plath à « a sensation-watching and half-hysterical congregation », encourageant ainsi l'idée que sa poésie n'était pas lue pour elle-même, ni par un public digne<sup>298</sup>.

Enfin, il est nécessaire de se demander si la personnalité de Plath et celle de Sexton auraient été autant débattues si elles n'avaient pas été des femmes. Les débats autour de Louis-Ferdinand Céline se cristallisent sur sa sympathie envers les Nazis, la folie d'Ezra Pound, quand elle est évoquée, est requalifiée en qualité de visionnaire et non traitée comme une pathologie, comme le fait remarquer Margaret Atwood dans *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* : « (...) in fact, the word “genius” and the word “woman” just don't really fit together in our language, because the kind of eccentricity expected of male “geniuses” would simply result in the label “crazy,” should it be practiced by a woman<sup>299</sup>. » Le génie est rarement associé aux femmes, ou alors on précise qu'il s'agit du génie féminin<sup>300</sup>. On renvoie encore et toujours les hommes au monde des idées, les femmes au monde des émotions, reprenant les clichés rétrogrades véhiculés entre autres par la théorie

---

<sup>298</sup> Cf. *Ibid.*, p. 127.

<sup>299</sup> Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 100-101.

<sup>300</sup> Je renvoie à la série d'ouvrages de Julia Kristeva consacrés au « génie féminin ». Dans l'introduction du premier tome sur Hannah Arendt, Kristeva explique que cette dernière « se moque allègrement du génie dont les inventeurs seraient, selon elle, les hommes de la Renaissance : frustrés de se voir assimilés aux fruits de leurs activités, fussent-ils de plus en plus magnifiques, et en train de perdre Dieu, ils auraient déplacé sa transcendance sur les meilleurs d'entre eux. En guise de consolation, donc, le *divin* déguisé sous les traits du « génie », désigne, depuis cette époque-là, un mystère qui transforme le créateur en quelqu'un d'inégalable. », Julia Kristeva, *Le génie féminin : 1. Hannah Arendt*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 2013, p. 8. Soulignant l'invention de la notion de génie par les hommes pour désigner d'autres hommes, Kristeva la décline ensuite au féminin : « Comme les héros grecs de l'Antiquité, mes génies possèdent des qualités certes exceptionnelles, mais dont la plupart, parmi nous, sont dotés. De surcroît, « ils » (les génies) – ici « elles » (trois femmes) – ne cessent d'errer et de montrer leurs limites. Ce qui les distingue, pourtant, n'est pas autre chose que d'avoir laissé à l'opinion – que nous sommes – une œuvre enracinée dans la biographie de leur expérience. L'œuvre du génie réalise l'éclosion d'un sujet. », *ibid.*, pp. 8-9. Libre à nous d'interpréter le génie de Plath et de Sexton à l'aune de cette définition.



jungienne de l'*anima* et l'*animus*<sup>301</sup>. Dans « The Death of Myth-Making » (CP, p. 104), Plath nous met en garde contre les dangers de la construction de mythes, qui par malheur se figent lorsqu'ils ne sont pas déconstruits. « The Death of Myth-Making » se lit comme une fable ou un *cautionary tale* dont la morale cruelle se termine sur le vers « The housewife's, desultory », annonçant une mise à mort métaphorique de ce grand canva « décousu » qu'est le mythe de la femme, que Plath aura connue essentiellement au foyer.

Derrière la question du mythe se cache celle du tabou. Le lien existe en effet entre le récit du mythe et la transgression du tabou jusqu'à prendre racine dans la vérité historique. Prenons pour exemple l'histoire du Mayflower, racontée et re-racontée. Lors du premier hiver 1623, la colonie de Plymouth compte deux à trois morts par jour. Au printemps, une cinquantaine de colons sont mort·e·s. Si l'on se réfère aux récits de William Bradford et Phineas Pratt, on se rend compte que le premier ne parle pas des morts dans son récit, ni des enterrements. Où sont passés les corps ? D'un côté le récit de William Bradford dit que les malades étaient pris·e·s en charge par ceux qui étaient encore valides, et de l'autre le récit de Phineas Pratt affirme que les malades étaient transportés dans les bois et adossés aux arbres avec leurs armes pour faire croire à des sentinelles en faction. Plus tard, lorsqu'Increase Mather, ministre puritain, raconte l'histoire de Plymouth, il doit choisir entre faire le récit d'un épisode qui transgresse les tabous ou modifier l'histoire. Il choisit la deuxième option et écrit que les pèlerins ont enterré leurs morts de nuit afin de dissimuler leurs pertes aux Indiens. Puis l'histoire devient légende : on ajoute qu'ils font pousser du maïs sur les tombes pour faire croire aux Indiens qu'ils étaient beaucoup plus nombreux. Mais la vérité est passée sous silence. « C'était un sujet tabou, à l'image de l'histoire des cadavres qui tombent dans le désert racontée dans la Bible », explique Kathleen Donegan, autrice de l'ouvrage *Seasons of Misery: Catastrophe and Colonial Settlement in Early America* dans le documentaire *Cap sur le Nouveau Monde – Les pèlerins du Mayflower* (2016)<sup>302</sup>. Ainsi, le mythe peut également se construire à partir d'un refus de transgresser des tabous.

Selon Margaret Atwood, les morts ne disparaissent jamais complètement, même lorsque le sujet est tabou. L'autrice souligne ainsi le paradoxe du tabou : « the absence from conversation of a known quantity is a very strong presence, as the Victorians realized about

---

<sup>301</sup> « [...] alors que l'*anima* est la source d'*humeurs* et de *caprices*, l'*animus*, lui, est la source d'opinions, et de même que les sautes d'humeur de l'homme procèdent d'arrière-plans obscurs, les opinions acerbes et magistrales de la femme reposent tout autant sur des préjugés inconscients et des *a priori*. », Carl Jung, *op. cit.*, pp. 188-189. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>302</sup> Je m'inspire grandement ici du récit fait par Kathleen Donegan dans le documentaire de Ric Burns *Cap sur le Nouveau Monde – Les pèlerins du « Mayflower »*, 2006 (52'-55').

sex<sup>303</sup>. » Le sexe, du corps à la sexualité, est-il un sujet transgressif dans le poétriarcat ? Devient-il subversif lorsqu'il est abordé par des poètes femmes ? Que nous dit le tabou sur le trauma d'un individu, d'une société ? De l'inceste à la langue traumatisée, du corps à la nudité, la deuxième partie de cette thèse va s'intéresser à la relation entre tabou, langage et trauma, l'opacité de l'interdit initiant la transparence du (dé)voilement.

---

<sup>303</sup> « But dead people persist in the minds of the living. There have been very few human societies in which the dead are thought to vanish completely once they are dead. Sometimes there's a taboo against mentioning them openly, but this doesn't mean they're gone: the absence from conversation of a known quantity is a very strong presence, as the Victorians realized about sex. Most societies assign these dead souls to an abode, and sometimes to several abodes: if the soul after death is assumed to be divisible, or if there's more than one kind of soul, as among the Ancient Egyptians, then each part or soul must have its own territory. », Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 159.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**« WHAT DOES TRANSPARENCY KEEP  
OBSCURE? » : ÉCRIRE LE TABOU, DÉCRIRE  
LE TRAUMA**

Le mot « tabou » a voyagé de la Polynésie jusqu'à l'Angleterre grâce à l'explorateur Thomas Cook, relate Stefan Horlacher dans son introduction à *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present* :

The term *taboo* is of Polynesian origin and was first noted by Captain James Cook during his exploration of Tonga in the late eighteenth century. "Not one of them would sit down, or eat a bit of any thing..." he notes in his *Voyages to the Pacific*, and continues: "On expressing my surprize [*sic*] at this, they were all taboo, as they said; which word has a very comprehensive meaning; but, in general, signifies that a thing is forbidden. Why they were laid under such restraints, at present, was not explained" (qtd. in "Taboo" 2009, [n. pag.]). In a further entry, he writes: "As every thing would, very soon, be *taboo*, if any of our people, or of their own, should be found walking about, they would be knocked down with clubs" (*ibid.*). These two quotes from Cook's journals already identify some of the problematic elements associated with modern definitions of the term, including a comprehensiveness of meaning as "part of a community's social codex" that extends beyond a mere prohibition on certain foods and the fact that over and beyond—indeed in contrast to—prohibitions or laws "[t]aboos are, per definition, non-existing topics" that "cannot be questioned as to their rational background" (Heinschink and Teichmann [n. pag.]; see also Thody 9)<sup>304</sup>.

Ainsi, c'est dans une société éloignée tant géographiquement que culturellement qu'un mot a pu être posé sur une absence et une opacité linguistiques. Avant Horlacher, Freud ne manqua pas de relever cette origine du mot « tabou », soulignant dans *Totem et tabou* les difficultés que représente la traduction de ce mot « parce que nous ne possédons plus la notion qu'il désigne<sup>305</sup>. » Si Freud s'appuie sur l'antonyme du terme, « *noa*, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde<sup>306</sup> » pour affirmer : « au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions<sup>307</sup> », je serais pour ma part tentée d'invoquer la paronymie entre tabou et un autre mot polynésien, tatou, qui signifie « écrire ». Ainsi, par le truchement d'une consonne, ce qui ne doit pas être dit pourrait peut-être s'écrire. Écrire le tabou en littérature ne signifie pas simplement dire ce dont on ne doit pas parler ; cela signifie également faire le récit, qu'il soit explicite ou non, d'actes interdits. Cela représente-t-il en soi une transgression ou une double transgression, celle du tabou dans le récit et du tabou d'écrire ?

---

<sup>304</sup> Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*, Palgrave Macmillan US, 2010, pp. 5-6.

<sup>305</sup> Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, version numérique de Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales », 1912, p. 20. En ligne. Consulté le 11 juillet 2015. <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/totem\\_tabou/totem\\_et\\_tabou.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou.pdf)>.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ibid.*

Dans sa préface à *Totem et Tabou*, Freud constate que le tabou « survit encore de nos jours, dans nos sociétés modernes<sup>308</sup> », contrairement au totémisme, ce qui lui permet d'en conclure que « [l]e progrès social et technique de l'humanité a été moins préjudiciable au tabou qu'au totem.<sup>309</sup> » Pourquoi les sociétés ont-elles autant de mal à se débarrasser de leurs tabous ? Que cela nous dit-il sur la relation entre le tabou et le trauma ? Le tabou a principalement deux acceptions. D'un point de vue social et anthropologique, le tabou est une activité qui nous est interdite par la société qui nous régit. Ces interdits sont le plus souvent tacites et non écrits. Ainsi, Wilhelm Wundt dit du tabou qu'il est « le code non écrit le plus ancien de l'humanité<sup>310</sup> ». Toutefois, et c'est l'un des paradoxes du tabou, il ne concerne pas seulement les actes interdits. Certains phénomènes naturels, notamment ceux produits par le corps, comme les menstruations ou les excréments, sont tabous parce qu'ils sont considérés comme impurs, voire obscènes. Ainsi, d'un point de vue linguistique, le tabou est un interdit social qui nous empêche de prononcer certains mots ou d'aborder certains sujets. On en a d'ailleurs fait un des jeux de société les plus populaires, le bien nommé Taboo<sup>®</sup>, où les joueurs doivent faire montre de ruse et de talent pour contourner un mot tabou tout en le faisant deviner. On a ajouté une difficulté à cette simple règle : une liste de mots interdits nous est fournie, constituée principalement de synonymes qu'on ne doit évidemment pas prononcer. Il va donc falloir graviter autour de ces mots interdits et trouver des subterfuges afin de faire deviner le mot tabou. Ce qui se (re)joue en réalité, c'est la relation entre le tabou et langage. Pourquoi prend-on plaisir à reproduire un phénomène qui est à la fois le produit de notre histoire personnelle et de notre inconscient collectif (nous avons tous et toutes des tabous qui nous sont propres) et le produit d'une société ou d'une civilisation qui fixe elle-même ses tabous, comme celui de l'inceste ? Est-ce là une façon de revivre le trauma lié à l'incapacité de dire par le truchement du jeu ? Lorsque nous ne pouvons pas transgresser un tabou en le disant, soit nous l'évitons, soit nous le contournerons ; dans les deux cas, nous ne sommes pas complètement transparent·e·s. Cependant transgresser un tabou dans un souci de transparence signifie-t-il pour autant dire la vérité ?

Dans son article intitulé « Fluctuations : double, spectre et trauma » portant sur l'étude du trauma dans la littérature américaine, Marc Amfreville définit le trauma comme se réalisant dans le tabou, sans pour autant prononcer le mot :

---

<sup>308</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 5.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie : Mythos und Religion, tome II (Psychologie des peuples)*, Stuttgart: Kröner, 1923 (première parution : 1906), p. 308.

Le trauma, envisagé par définition comme irreprésentable, va laisser deviner sa violence souterraine dans l'affleurement des manifestations qui tout à la fois le trahissent et en confirment la présence. Alors que, galvaudé, le terme est devenu dangereusement proche de « grande douleur », dans sa radicalité psychiatrique il continue de désigner ce qui, refoulé, ne saurait s'exprimer que dans la trace, voire dans le rien qui se constitue en trace. Figure même du paradoxe, le trauma se dit dans son impossibilité à se dire, et cet échec même du dire signe la présence du trauma. Il faut un effort considérable d'imagination dont seule peut-être la littérature est capable pour envisager un deuil non su, une perte non ressentie, la mort interne d'une vie dont l'absence serait l'empreinte<sup>311</sup>.

Le trauma a ceci de commun avec le tabou qu'il surgit toujours sous une forme ou une autre, peu importe combien nous l'avons enfoui. Le trauma a-t-il une part d'ombre qui vient obscurcir cette dernière ou au contraire inonde-t-il de lumière notre inconscient, nous rapprochant ainsi d'une réalité consciente ? Ces deux chapitres traiteront la relation organique entre tabou et trauma, revenant d'une certaine façon à l'acception chirurgicale du terme « traumatisme », qui désigne la « transmission d'un choc mécanique violent exercé par un agent physique extérieur sur une partie du corps et provoquant une blessure ou une contusion<sup>312</sup> », cette définition ayant été importée dans le domaine psychiatrique pour désigner le traumatisme psychique. Les notions d'affleurement des manifestations, d'absence

---

<sup>311</sup> Marc Amfreville, « Fluctuations : double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, 3/2006 (n° 109), p. 34. En ligne. Consulté le 20 novembre 2016. <<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-3-page-27.htm>>.

<sup>312</sup> Cf. définition de Louis Crocq dans *Les Traumatismes psychiques de guerre* : « Le mot traumatisme vient du grec ancien *traumatismos*, signifiant « action de blesser ». Mais son acception française actuelle correspondrait plutôt au mot grec *trauma*, qui signifiait « blessure », « dommage » ou « désastre », dont on n'a retenu que la première de ces significations. L'adjectif traumatique vient du grec *traumatikos*, signifiant « qui se rapporte au trauma », et le verbe traumatiser, employé transitivement (« j'ai traumatisé quelqu'un ») ou au passif (« j'ai été traumatisé ») vient du verbe grec *traumatidzo*, qui veut dire « blesser ». En psychopathologie, le mot traumatisme est emprunté à la pathologie chirurgicale, où il signifie « transmission d'un choc mécanique violent exercé par un agent physique extérieur sur une partie du corps et provoquant une blessure ou une contusion ». Dans la pratique chirurgicale, on distingue les « traumatismes ouverts », lorsqu'il y a effraction du revêtement cutané, des « traumatismes fermés », sans effraction de la peau mais avec seulement contusion sous-jacente. Transposé à la pathologie psychiatrique et à la psychopathologie, le mot a conservé une signification et une connotation similaires. Le traumatisme psychique est la transmission d'un choc psychique (et non plus mécanique) exercé par des agents extérieurs psychiques (et non plus physiques) sur le psychisme (et non plus sur le corps), et y provoquant des modifications psychopathologiques (et non plus des désordres somatiques). Les excitations agressives sont envisagées dans le seul registre psychique, et les facteurs physiques qui peuvent les accompagner (choc, brûlure, souffle) ne sont à prendre en considération que par leur effet psychique corollaire. Dans l'esprit des psychiatres, il semble que les deux variétés de traumatisme – ouvert et fermé – soient confondues : il est admis que les excitations venant du dehors font « effraction » au travers du système de défenses psychiques (équivalent psychique du revêtement cutané) et qu'elles provoquent des modifications psychopathologiques durables à l'intérieur du psychisme, équivalents des modifications anatomo-pathologiques et fonctionnelles du traumatisme chirurgical. Comme en chirurgie, il convient de ne pas confondre le traumatisme, ni avec l'agent traumatisant, ni avec les seules séquelles ; le traumatisme c'est le phénomène dynamique de transmission du choc au sein du psychisme, en train de provoquer et éventuellement d'entretenir des désordres psychopathologiques. », Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999, pp. 214-215.

et de présence, de trace et de l'échec du dire vont être au centre de mon étude sur le tabou et le trauma dans la poésie de Sylvia Plath et d'Anne Sexton, qui, je l'espère, conclura que le pouvoir d'imagination et la puissance créatrice des autrices sont les réponses à la question soulevée par Anne Whitehead dans *Trauma fiction* : « if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised in fiction?<sup>313</sup> »

---

<sup>313</sup> Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p. 3.

# Chapitre 3. Tabou incestueux et langage traumatique

Parmi les nombreux tabous abordés par Plath et Sexton comprenant la maladie, la folie, la sexualité ou encore la Shoah, j'ai choisi de traiter essentiellement du tabou de l'inceste dans ce chapitre. D'abord parce qu'il hante l'œuvre des deux poètes, mais aussi parce qu'il est peut-être le seul tabou réellement universel<sup>314</sup>. « To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event<sup>315</sup> », affirme Cathy Caruth dans *Introduction in Trauma: Explorations in Memory* ; la notion de hantise serait donc inhérente au trauma. Le tabou est-il une manifestation du trauma ou la cause de celui-ci ? Toujours est-il que les manifestations du trauma incestueux affleurent dans la poésie de Plath et de Sexton, au point d'avoir fait l'objet d'un ouvrage intitulé *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*. Le titre contient en lui-même une réponse au trauma dans la fiction : l'imagination. Mais il soulève également une autre question, celle de la fiction dans le trauma. L'autrice de ce livre, Gale Swiontkowski distingue dès l'introduction l'expérience fictive de l'inceste de son expérience réelle :

The incest motif in poetry thus embodies both the daughter's common desire for a symbolic union with her father and also the common experience of her actual subjection to or thoughtless exploitation by him or his social representatives. The inner realm of symbols is not reducible to historical fact, as our legalistic, talk-show society often wants it to be, but it is nonetheless real and compelling in its record of emotional experience. We must just remember in reading the poetry that emerges from this realm that we are *not* reading personal history<sup>316</sup>.

Il est en effet crucial d'analyser l'inceste dans la littérature, et plus précisément dans la poésie de Sexton et de Plath, sous un angle symbolique et non autobiographique. Cela ne veut cependant pas dire que je me prononce sur la réalisation effective de l'inceste dans la vie

---

<sup>314</sup> « [...] Sigmund Freud takes parricide and the ensuing incest taboo as constitutive of society and Philip Thody correctly concludes that "the impression given by most anthropologists is that the incest taboo is an even more important sign of our humanity than the development of language, the use of tools, or the obligation we feel to care for the old and the infirm" (37). » In Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, *op.cit.*, pp. 3-4.

<sup>315</sup> Cathy Caruth, *Introduction in Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.

<sup>316</sup> Gale Swiontkowski, *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*, Plainsboro: Susquehanna University Press, 2003, p. 11.



privée des deux poètes, mais plutôt que je m'intéresse à la façon dont ces deux autrices écrivent le tabou incestueux et décrivent le trauma, alors même que tabou et trauma se crient souvent de manière inaudible. Si Gale Swiontkowski focalise son étude sur l'inceste entre le père et la fille, je traiterai également celui-ci mais aborderai en sus un sujet plus tabou encore, celui de l'inceste entre la mère et la fille, qui contrairement au premier ou à l'inceste œdipien n'a pas de mythe ou d'autres référents qui lui sont propres. Il n'est donc pas seulement tabou mais invisible, bien que Sexton tente de le rendre visible dans son œuvre, notamment dans la réécriture poétique du conte Rapunzel. J'aborderai également le trauma langagier et le tabou qui en résulte, notamment à travers mon analyse du poème « Daddy » de Sylvia Plath, lequel en sus de traiter d'un sujet tabou tel que la Shoah porte, en filigrane, la trace du tabou incestueux.

### 3.1. À la périphérie du tabou incestueux affleure le trauma

Plusieurs recours sont possibles pour ne pas prononcer le mot tabou. Aux États-Unis, certains mots ont été bannis de la langue – ou censurés par un bip sonore – dans la sphère publique, soit parce qu'on les considère comme grossiers, vulgaires (c'est le cas de « fuck »), soit parce qu'ils font partie d'une certaine période de l'histoire qu'on préfère oublier (c'est le cas de « nigger »), soit parce qu'il représente une sexualité longtemps considérée comme déviante (ce fut le cas de « lesbian »). Ainsi, ces mots ont été remplacés respectivement par « the F word », « the N word » ou encore « the L word ». Évidemment, ce subterfuge à peine crypté ne tourne pas vraiment autour du tabou, puisqu'en conservant la première lettre du terme originel et en plaçant l'expression dans un contexte, il est évident que le mot tabou devient transparent et compris de presque tout le monde, selon que ce mot dépasse ou non l'espace parfois restreint de sa communauté. La notion de contexte est en effet cruciale. Pour exemple, « the L word » peut à la fois signifier *lesbian* et *love*, ambiguïté sur laquelle a joué Ilene Chaiken, créatrice de la série américaine *The L Word* (2004-2009). Dans d'autres contextes où l'ambiguïté n'est pas mise en avant, une expression comme « the C word » qui désigne à la fois le sexe féminin *cunt* et masculin *cock* dans un langage grossier (le premier étant également une insulte courante), mais aussi le cancer (*cancer*), le sens de cette périphrase semi-cryptique dépendra uniquement du contexte dans lequel la phrase est énoncée. Est-ce à dire qu'il n'y a pas en soi de mots tabous mais uniquement des cultures, des sociétés qui posent des interdits ou des restrictions sur certains mots<sup>317</sup> ? Que veut dire l'expression « mot tabou » alors que les mots « love » ou « cancer » ne semblent présenter aucun obstacle au sacré ? Et pourquoi cherche-t-on toujours des subterfuges pour transgresser ces interdits ? Comment contourner l'obstacle que représente le mot tabou et que cela signifie-t-il en termes de transgression ? Tourner autour du tabou, est-ce quand même écrire le tabou ?

---

<sup>317</sup> Dans *Taboo and Transgression*, Stefan Horlacher cite ainsi le sociologue Emile Durkheim : « For Durkheim rules such as the prohibition of incest “are too fundamental to be enforced by human agency or by human agency alone.” Moreover, he also argues that “the sacred is the social in symbolic (i.e. reified) form” (*ibid.* 52). From this it follows that if the rules mentioned above “must be associated with forces that are as infallible and as unchallengeable as physical forces,” these forces in fact derive from society itself and symbolize it. » In Stefan Horchaler, Stefan Glomb et Lars Heiler, *op. cit.*, pp. 6-7.

## a) « A disorder of memory and time » : mort(s) et métaphores

La périphrase fait littéralement *le tour de la phrase*. C'est un groupe de mots, donc une combinaison de plusieurs signifiants, dont on se sert pour exprimer un seul signifié (CNRTL). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* a recours à la métaphore pour la définir, représentant la périphrase comme un rond-point (« a roundabout way of referring to something by means of several words instead of naming it directly in a single word or phrase<sup>318</sup> ») et l'apparente par synonymie à la circonlocution, soit un détour de langage. La périphrase est en quelque sorte la périphérie du tabou. Couramment utilisée, entre autres, dans le langage journalistique, elle est notamment utilisée comme un recours à la répétition d'un mot. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* fait remarquer que si la périphrase peut être utilisée dans le cas de l'euphémisme, il n'en demeure pas moins qu'elle peut tout autant avoir un effet d'emphase en poésie, comme le recours au *kenning*, « a stock phrase of the kind used in Old Norse and Old English verse as a poetic circumlocution in place of a more familiar noun<sup>319</sup> », citant pour exemple Shakespeare et sa circonlocution poétique « *the beast with two backs* » pour désigner la « copulation ». N'est-ce pas là déjà une façon de rejouer, à travers les circonvolutions du signifiant, la relation entre le tabou et le langage ? La périphrase n'est-elle pas une façon de « tourner autour du pot » en refusant l'injonction pressante d'« appeler un chat un chat<sup>320</sup> » ?

Si la périphrase est la ruse de dire sans *dire*, la métaphore peut être perçue comme la ruse de désigner une chose tout en en *montrant* une autre. En cela, la métaphore se rapproche de l'ironie telle que décrite dans le chapitre précédent. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* définit la métaphore comme « a figure of speech, in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two<sup>321</sup> », soulignant l'analogie entre les deux objets comparés, dont l'absence d'adverbes comparatifs tels que *comme* ou *tel* est un prérequis pour parler de métaphore, qui se distingue ainsi de la comparaison. Un autre élément crucial dans la définition de la métaphore se trouve être particulièrement bien

---

<sup>318</sup> *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 253.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>320</sup> Notons que l'anglais garde les mêmes tournures de phrase, respectivement « *beat around the bush* » et « *call a spade a spade* » ; seules les images changent, le pot devenant un buisson et le chat une bêche.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 205.

formulé dans un article écrit par Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne : la métaphore serait « le transport, du sens propre au sens figuré, d'un mot isolé<sup>322</sup> », ce qui suggère l'idée de mouvement du signifiant. Cette idée de mouvement inhérent à la métaphore est d'autant plus intéressante qu'elle s'oppose directement à la métaphore figée, ou métaphore morte (ou catachrèse), qui elle implique au contraire l'immobilité. Dans *Metaphor* (2007), David Punter définit la métaphore morte comme « one where the original meanings and implications have been so eroded that they have become irrelevant to our processes of communication<sup>323</sup>. » Il remet toutefois en question le fait qu'une métaphore puisse être à proprement dit *morte*, et se demande à partir de quand l'on peut parler de métaphore figée si toutefois cela existe<sup>324</sup>. La métaphore, par le truchement de l'usage langagier, peut-elle réellement cesser d'être vivante, mouvante ? Le mot tabou, qui représente un vide dans le langage, jusqu'à l'aporie, symbolise-t-il la mort à travers son silence délétère ? Ou au contraire penche-t-il du côté du vivant ? Le mot tabou est en quelque sorte une métonymie du tabou lui-même, dans la mesure où il est la partie qui désigne le tout, l'ensemble que représente le tabou. Or, la métonymie n'est-elle pas une sous-catégorie de la métaphore ?

S'il est possible de relier la métaphore et la périphrase au tabou, il est évidemment possible de les relier à la littérature, puisque ces deux figures de style y sont abondamment présentes, notamment en poésie. Il serait judicieux de se demander si cette omniprésence n'est d'ailleurs pas une façon de compenser l'absence liée au mot tabou, autrement dit faire du (trop-) plein pour conjurer le vide. Sylvia Plath aborde certains tabous dans sa poésie, mais de manière moins frontale, peut-être plus opaque qu'Anne Sexton. On retrouve évidemment des thèmes communs aux deux poètes, tels que la mort, la folie, ou encore la Shoah. Cependant, Anne Sexton explore des sujets tabous sur lesquels Plath ne s'est pas aventurée, ou alors de manière très opaque, notamment ceux qui touchent à la sexualité comme l'inceste, la pédophilie, la masturbation, l'homosexualité féminine, les menstruations, ou même l'avortement. Ce dernier rentre davantage dans les questions sociétales mais aussi religieuses, lesquelles sont particulièrement liées aux États-Unis, pays sur lequel l'héritage puritain pèse encore lourdement. Sexton s'intéresse d'ailleurs abondamment à la religion dans ses derniers recueils, que certains ont considérés comme une sorte de quête religieuse alors qu'ils s'apparentent à mon sens davantage à un questionnement sur la place de la religion dans la

---

<sup>322</sup> Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne, *Metaphora et Comparaison selon Aristote*, in *Revue des Études Grecques*, tome 92, fascicule 436-437, Janvier-juin 1979, p. 77.

<sup>323</sup> David Punter, *Metaphor*, Oxford: Routledge, Collection « The New Critical Idiom », 2007, pp. 4-5.

<sup>324</sup> « But the question of when, or whether a metaphor can ever be truly dead is a very vexed one. », *Ibid.*

société, en interrogeant notamment la relation entre la religion et le langage à travers le blasphème. On peut s'interroger également sur la différence de traitement subie par les deux poètes : Sexton a pu parler de la Shoah de manière frontale, particulièrement dans ses derniers poèmes « The Break Away<sup>325</sup> » (*45 Mercy Street, TCP*, p. 518), « Uses<sup>326</sup> » (*TCP*, p. 610) ou encore « After Auschwitz » (*TARTG, TCP*, p. 432) sans que cela ne crée la polémique engendrée par « Daddy », le poème de Plath.

La métaphore n'est pas uniquement un parcours mental qu'entreprend l'autrice pour relier un mot à une image par le biais de l'analogie, elle est également un voyage dans le temps plus ou moins conscient qui se traduit par une écriture palimpsestique. Si Sappho n'avait pas décrit le désir en termes de feu et de glace (« [...] fire is racing under skin/and in eyes no sight and druming/fills ears/and cold sweat holds me and shaking grips me all [...]»<sup>327</sup>, « you burn me<sup>328</sup> »), Pétrarque n'aurait peut-être pas interprété l'amour à travers ce même prisme des siècles plus tard (« I know to follow while I flee my fire/I freeze when present; when absent, hot is my desire<sup>329</sup> »), nous explique la poète et spécialiste du monde antique Anne Carson. « Petrarch interprets the problem in terms of the ancient physiology of fire and ice<sup>330</sup> », affirme-t-elle dans *Eros the Bittersweet*. On retrouve également la problématique de la métaphore figée énoncée plus haut, car des expressions telles que « une passion brûlante », « un désir ardent », « il/elle m'a refroidi·e » sont tombées dans l'usage courant si bien qu'on ne se rend plus compte qu'il s'agit bien de métaphores. Les métaphores dites « mortes », et qui pourtant sont bien vivantes puisqu'elles participent de la langue vernaculaire, sont peut-être en réalité davantage des métaphores palimpsestiques. La métaphore contient en effet un paradoxe inhérent à sa nature : elle est à la fois nouvelle et toujours ancienne, reliquat d'un atavisme linguistique qui nous ramène à l'usure du signifiant.

---

<sup>325</sup> Dans « The Break Away », la persona s'identifie à une personne juive (« a gas chamber for the infectious Jew in me/and a perhaps land, a possibly promised land/for the Jew in me »), de manière analogue à celle de « Daddy ».

<sup>326</sup> Dans « Uses », l'un des tout derniers poèmes de Sexton, le père est également associé à la mort et aux camps de concentration (« Papa died in the gas chamber,/slipping blue as an undressed minnow,/gulping in the shower to wash the Jew off him. ») Sexton s'y montre très critique envers les soldats américains et place la femme en position de double victime : la petite fille juive, après avoir échappé à la mort des camps et perdu toute sa famille, subit une mort symbolique sous la forme du viol infligé par le GI (« Then came the Americans with peanut butter./I gobbled it up like a vacation./I loved them all, even the GI who said "Jew pig"/and put it into me, into me, though I was only eleven. »). Ce « it » dans « put it into me », qui grammaticalement ne fait référence à rien, symbolise l'aporie du langage face à la violence du crime. Sexton rappelle que l'horreur des crimes de guerre est dans les deux camps, et que la femme reste la première victime des pratiques patriarcales.

<sup>327</sup> *If not, winter: Fragments of Sappho*, traduit du grec par Anne Carson, New York: Vintage, 2003, p. 63.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>329</sup> Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, London: Dalkey Archive Press, 1998, p. 11.

<sup>330</sup> *Ibid.*

Lorsqu'un·e étudiant·e demanda à Gertrude Stein quelle était la signification du vers « Rose is a rose is a rose is a rose », issu de son poème « Sacred Emily », celle-ci lui répondit :

Now listen. Can't you see that when the language was new—as it was with Chaucer and Homer—the poet could use the name of a thing and the thing was really there? He could say 'O moon', 'O sea', 'O love', and the moon and the sea and love were really there. And can't you see that after hundreds of years had gone by and thousands of poems had been written, he could call on those words and find that they were just worn out literary words? The excitingness of pure being had withdrawn from them; they were just rather stale literary words. Now the poet has to work in the excitingness of pure being; he has to get back that intensity into the language. We all know that it's hard to write poetry in a late age; and we know that you have to put some strangeness, as something unexpected, into the structure of the sentence in order to bring back vitality ... Now you all have seen hundreds of poems about roses and you know in your bones that the rose is not there. All those songs that sopranos sing as encores about 'I have a garden! oh, what a garden!' ... Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying '... is a ... is a ... is a ...' Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years<sup>331</sup>.

Gertrude Stein théorise l'usure du langage, qui se répercute aussi bien sur le signifiant que sur le signifié. Un signifiant usé ne peut que produire un signifié érodé. Ainsi, l'enveloppe s'abîme avant son contenu mais c'est peut-être ce dernier qui en ressort le plus meurtri. Son argument principal est que le temps érode le langage, y compris le langage poétique, et que c'est le rôle du·de la poète de le réinventer mais aussi de le réinvestir de son sens. En le répétant, Stein a voulu remettre du sens dans le mot « rose », tant u(tili)sé en littérature, notamment par Shakespeare dans ses vers issus de *Roméo et Juliette*<sup>332</sup>, qui s'interrogeait déjà sur le contenu d'un signifiant, se faisant par là l'héritier du *Cratyle*, dialogue de Platon sur l'arbitraire des signes. Il est intéressant de noter que Stein affirme « in that line the rose is *red* for the first time in English poetry for a hundred years » et non « the rose is a *rose* for the first time (...) » (je souligne) : le signifiant ne doit pas être tautologique, c'est-à-dire qu'il n'est pas voué à revenir sur lui-même mais doit au contraire être assez puissant pour évoquer des images chez les lecteur·rice·s. D'ailleurs, Stein joue elle-même sur la polyphonie du mot « rose », puisque sa première occurrence est le nom propre faisant écho

---

<sup>331</sup> Extrait d'une conférence de Gertrude Stein à l'Université de Chicago, avant-propos in *Gertrude Stein, Look at Me Now and Here I Am; Writings and Lectures 1909-45*, edited by Patricia Meyerowitz, New York: Penguin, 1971.

<sup>332</sup> « What's in a name? That which we call a rose/By any other name would smell as sweet. » in *Romeo and Juliet*, act II scene 2.

au personnage de Jack Rose cité plus haut dans le poème. Or, la réification est en soi une métaphore.

Dans *Mythologies*, Roland Barthes relie directement le signifiant, le signifié et le signe à la notion de mythe :

On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second*. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage<sup>333</sup>.

Barthes propose une définition contemporaine du terme « mythe » quelques lignes plus tôt, dans son chapitre intitulé « Le mythe, aujourd'hui » : selon lui, en accord avec son étymologie, « *le mythe est une parole*<sup>334</sup> ». Cependant, le mythe est une parole seconde, et c'est en cela que le schéma tridimensionnel que décrit le sémiologue perd l'une de ses dimensions, qui est le signifié. Le signe linguistique se substitue au signifié et perd donc son concept, ne conservant que son image acoustique, le signifiant, selon la terminologie saussurienne. Dès lors, le rapport du concept et de l'image, autrement dit le signe, le mot, s'affaiblit, ou comme le dirait Marc Amfreville, « le lien étant perdu entre signifiant et signifié, le mot reste un symbole vain qui ne désigne aucune réalité, comme si l'effraction inversée que représentent la mort de la mère, l'abandon, la solitude, se reflétait dans le dysfonctionnement d'un langage dépecé<sup>335</sup>. » En quelque sorte, on se retrouve face à la même problématique que celle énoncée par Gertrude Stein au sujet de la métaphore figée. La parole mythique souffrirait de la même usure que la métaphore morte.

Avec l'écriture du tabou, Sylvia Plath et Anne Sexton sont en quelque sorte confrontées au problème inverse de celui que soulève Stein, et en même temps les deux problématiques se rejoignent. Cette dernière se demande comment écrire de la poésie en produisant du sens quand les signifiants ont été tant usités qu'ils sont devenus infertiles tant du point de vue du sens que de celui de l'image. Plath et Sexton vont quant à elles devoir

---

<sup>333</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, Collection « Essais », 1957, p. 181.

<sup>334</sup> Les italiques sont de l'auteur.

<sup>335</sup> Marc Amfreville, *op. cit.*, p. 168.

trouver une façon de s'exprimer dans un langage qui est certes beaucoup moins usé que celui dont parle Stein, mais tout aussi vide puisqu'il ne contient pas ou peu de référents. Comment écrire le tabou alors même qu'on ne dispose pas de mots ou de banque d'images pour le faire ? Ce sera la tâche des poètes d'inventer des métaphores, des images, des symboles pour exprimer le tabou de façon plus ou moins suggestive et rendre l'indicible dicible.

Si Claude Lévi-Strauss définit l'inceste comme un interdit universel et l'associe spécifiquement à la cellule familiale (« La structure de la famille, toujours et partout, rend certains types d'union sexuelle impossibles ou à tout le moins condamnables<sup>336</sup>. », « L'interdit universel de l'inceste spécifie, en règle générale, que les personnes considérées comme parents et enfants ou frères et sœurs, ne serait-ce que de nom, ne peuvent avoir de rapports sexuels et encore moins se marier<sup>337</sup> »), une lecture de *Totem et Tabou* (1912) de Freud est nécessaire pour bien comprendre que l'inceste est davantage fondé sur la notion d'interdit que sur celle de famille. Dans le premier chapitre intitulé « La prohibition de l'inceste », son étude de l'organisation d'une tribu primitive australienne, divisée en clans totémiques, démontre que l'inceste repose non pas sur la prohibition d'une union sexuelle consanguine mais sur l'interdiction de ce type de relation au sein d'un même groupe totémique. Freud observe qu'à travers ce qu'il nomme « la substitution du lien totémique au lien de famille<sup>338</sup> », les membres d'un même clan ne peuvent avoir de relations sexuelles entre eux ni se marier. Ils sont donc également soumis à l'exogamie.

Le totem étant héréditaire et ne subissant aucune modification du fait du mariage, il est facile de se rendre compte des conséquences de cette prohibition dans les cas d'hérédité maternelle. Si l'homme, par exemple, fait partie d'un clan ayant pour totem le kangourou et épouse une femme ayant pour totem l'émou, les enfants, garçons et filles, seront tous émou. Un fils issu de ce mariage sera donc dans l'impossibilité d'avoir des rapports incestueux avec sa mère et sa sœur, émou comme lui<sup>339</sup>.

Toutefois, ajoute-t-il, l'inceste comme nous le connaissons sera possible au sein même de cette famille : « Cette prohibition n'empêche cependant pas le père, qui est kangourou, d'avoir des rapports incestueux avec ses filles, qui sont émou<sup>340</sup>. » Ainsi, l'inceste serait un tabou « polymorphe » dont les règles changent en fonction des sociétés, mais il est aussi un tabou symbolique. Cependant, les thèses freudiennes concernant l'inceste ont été peu à peu

---

<sup>336</sup> Claude Lévi-Strauss, *Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris : Gallimard, 1979, pp. 116-120.

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 10.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>340</sup> *Ibid.*



remises en question, notamment par Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949) et par René Girard dans *La Violence et le Sacré* (1972) :

La critique contemporaine est à peu près unanime sur le compte des thèses développées dans *Totem et Tabou* : elles sont inacceptables. Freud se donne à l'avance tout ce dont le livre a pour objet de rendre compte. La horde primitive de Darwin est une caricature de la famille. Le monopole sexuel du mâle dominateur coïncide déjà avec les futurs interdits de l'inceste. Il y a là, constate Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, « un cercle vicieux qui fait naître l'état social des démarches qui le supposent<sup>341</sup>. »

L'expression « monopole sexuel du mâle dominateur » témoigne du phallocentrisme de Freud ; l'inceste exclusivement féminin existe, il est même représenté par Sexton. D'ailleurs, dans *Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste* (1994)<sup>342</sup>, Françoise Héritier affirme que l'inceste fondamental est l'inceste mère/fille. Dans cet ouvrage, l'anthropologue a en effet théorisé ce qu'on appelle maintenant « l'inceste du deuxième type », c'est-à-dire l'existence d'un autre inceste qui ne consiste pas en une relation sexuelle consanguine mais en un partage du même partenaire sexuel par des êtres consanguins.

C'est de l'inceste dit « classique », c'est-à-dire dont l'interdit repose sur les membres d'une même famille, donc sur le lien de sang, que traitent essentiellement Anne Sexton et Sylvia Plath, d'abord l'inceste père/fille dans « The Death of the Fathers » (*The Book of Folly, TCP*, p. 322) et « The Death Baby » (*The Death Notebooks, TCP*, p. 354) pour Sexton, et dans « Daddy » et *The Bell Jar* pour Plath. Sexton représente l'inceste principalement par le biais de métaphores et de néologismes. Dans « The Death of the Fathers », long poème constitué de six fragments numérotés comme autant de souvenirs du père rapportés par le *je* poétique, Sexton évoque la figure incestueuse du père à plusieurs reprises. Le poème met en scène une mort symbolique, non pas du père, mais *des* pères, le pluriel ayant toute son importance ici, car le Père (« Father ») apparaît au moins une fois dans chaque fragment, toujours au singulier et avec une majuscule initiale. Il peut paraître curieux de voir le mot « death » apparaître dans le titre et dans le corps du poème, alors que la mort y est toujours

---

<sup>341</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 283.

<sup>342</sup> Lors d'un entretien avec Nathalie Heinich, directrice de recherche au CNRS, celle-ci demanda à Françoise Héritier pourquoi elle n'avait pas plutôt intitulé son livre *L'inceste du deuxième type*, ce qui aurait été selon elle « un titre autrement plus efficace et fidèle à son propos que *Les Deux Sœurs et leur mère* ». L'anthropologue lui répondit simplement « Je n'ai pas osé », ce qui signifie qu'elle n'a pas osé se mesurer à Claude Lévi-Strauss, son prédécesseur, théoricien de « l'inceste classique », ce qui démontre selon la chercheuse que malgré la reconnaissance du travail de l'anthropologue et le succès de ses publications, le plafond de verre demeurerait bien ancré. Lire l'article de Nathalie Heinich, « 1994 : Françoise Héritier et l'inceste du deuxième type », publié le 4 mars 2015 sur le site de l'EHESS. En ligne. Consulté le 30 novembre 2016. <<http://40ans.ehess.fr/2015/03/04/1994-francoise-heritier-et-linceste-du-deuxieme-type/>>

métaphorique, d'autant plus si on analyse ce poème à l'aune d'un autre poème de Sexton, l'un des plus connus, « All My Pretty Ones » (*TCP*, p. 49), issu du recueil éponyme : « All My Pretty Ones » traite de la mort physique du père et pourtant le mot « died » n'est mentionné qu'une seule fois. Le recueil *All My Pretty Ones* s'ouvre sur le poème « The Truth The Dead Know », que l'autrice dédicace à sa mère et à son père en introduction, ce qui pourrait lui donner une valeur autobiographique. J'utiliserai toutefois le terme « persona » dans mon analyse afin de mettre une distance entre l'autrice et ses poèmes. « All My Pretty Ones » s'ouvre sur les vers « Father, this year's jinx rides us apart/where you followed our mother to her cold slumber », où la mort du père n'est pas directement mentionnée mais plutôt contournée à la fois par le renvoi à la mort de la mère à travers le possessif « her » qui dépossède le père de sa propre mort, et par la périphrase euphémisante « cold slumber ». Il n'est évidemment pas rare d'avoir recours à un euphémisme tel que « cold slumber », littéralement « sommeil froid », pour nommer la mort. Les expressions euphémisant la mort sont même légion, aussi bien en français qu'en anglais, et l'on entendra ainsi fréquemment « he passed away », « she's gone » ou « elle s'est éteinte », « il est parti ». Est-ce à dire que la mort est un tabou ? Si l'on étudie brièvement l'usage de la langue, on se rend compte qu'il est moins problématique d'employer le mot « mort » (« dead », « death ») ou le verbe « mourir » (« die ») lorsqu'il s'agit d'objets que lorsqu'il s'agit d'êtres humains. Il est tout à fait courant dans l'anglais vernaculaire de dire « My phone died » pour dire que la batterie de son téléphone est vide, tout comme on dira en français qu'une chose est morte pour dire qu'elle est cassée. Le mot « mort » peut également s'appliquer aux êtres humains, mais de façon ironique il est dans ce cas le plus souvent utilisé pour désigner autre chose que la mort. Par exemple, « I'm dead » peut signifier qu'on a tellement ri qu'on en est mort, ce que l'on retrouve bien entendu en français dans l'expression « (Je suis) mort-e de rire ». On dit aussi qu'on est mort pour décrire un état de grande fatigue. On peut en déduire que le mot « mort » et ses dérivés ont le plus souvent un emploi métaphorique et hyperbolique, qui désigne donc autre chose qu'une mort clinique. Bien entendu, le terme « mort » est également employé dans son sens propre et non métaphorique. Toutefois, ce qui est réellement crucial dans l'emploi de ce mot, c'est l'effet qu'il provoque : le mot « mort » dans son acception littérale est dérangeant par sa brutalité. Il est d'ailleurs employé de manière scientifique lorsque l'on dénombre les morts d'une guerre, d'une catastrophe naturelle, d'un attentat, toutefois là encore très souvent substitué par le mot « victimes ». Le choix entre un mot direct et un euphémisme, une litote ou toute autre figure d'atténuation dépend moins du vocabulaire à disposition du locuteur ou de la locutrice que de l'effet que celui-ci ou celle-ci veut produire

sur son public. Sexton fait le choix de ne pas faire apparaître le mot « died » dans les deux premiers vers de « All My Pretty Ones », toutefois le mot apparaît à la toute fin de l'antépénultième strophe : « Three days later you died. » Le vers entier est en réalité coupé à son hémistiche, ce qui renforce l'impression d'abrupté. En outre, la concision de la phrase est en contraste avec le reste de la strophe, dont la première phrase est longue de six vers. Presque uniquement composé de monosyllabes, le vers alterne entre spondée et trochée pour finir sur un iambe qui ne peut que mettre l'emphase sur le mot « died » et la brutalité du mot. La rime fait écho à « cried » au vers précédent, ce qui ajoute du pathos et atténue quelque peu la brutalité du vers. Cependant, ce poème n'est pas tant un poème sur la mort que sur les conséquences que celle-ci peut avoir sur les survivants, notamment par le biais des souvenirs, ce qui à mon sens annonce le poème « The Death of the Fathers » que Sexton écrira une dizaine d'années plus tard. D'ailleurs, les deux derniers vers de « All My Pretty Ones » vont à rebours de l'évènement de la mort du père, qui n'est plus qu'une occasion de se focaliser sur la (sur)vie de la persona (« Whether you are pretty or not, I outlive you,/bend down my strange face to yours and forgive you. »).

Les quatre derniers fragments qui constituent le poème « The Death of the Fathers » débutent par le mot « Father », comme un écho à « All My Pretty Ones ». Il y est cette fois question d'une mort symbolique de la figure paternelle, ou des figures paternelles si l'on en croit le titre, ce qui ne laisse pas d'évoquer le concept freudien du complexe d'Œdipe. Toutefois, si le complexe d'Œdipe théorise le désir latent de l'enfant de tuer son père pour pouvoir épouser sa mère et par là même réaliser l'inceste, dans le poème de Sexton le père cristallise à lui seul la mort symbolique et le désir incestueux. Le premier fragment-souvenir, « 1. Oysters », décrit une scène pendant laquelle le père initie la fille à la dégustation d'huîtres. Celle-ci est d'emblée obscène : la persona fait une description anthropophage des huîtres, qui deviennent des « bébés bleus et doux » (« sweet blue babies ») auxquels elle prête des caractéristiques physiques d'êtres animés (« eyes »). Puis l'obscénité atteint son apogée :

I was afraid to eat this father-food  
 And Father laughed  
 And drank down his martini,  
 Clear as tears.

Évidemment, le mot composé « father-food » n'existe pas, il a été inventé par la poète. Ce néologisme est à la fois une métaphore, sous laquelle se dessine une allusion sexuelle au sexe de l'homme mais surtout à sa semence, si l'on en croit la description qui suit (« moist and plump », « I swallowed »), et une substitution, puisqu'il suffirait de remplacer le <f> de food

par la lettre <h> pour trouver le mot *fatherhood* (« paternité »). On peut lire également « I was afraid to eat this father », comme une mise à mort du père brutale et empreinte de cannibalisme. La domination n'est cependant pas du côté de la persona. L'ordre patriarcal n'est guère renversé : la fille a peur et pleure (« tears »), l'homme se gausse d'elle et boit. Finalement, ce n'est pas à la mort du père que l'on assiste mais à celle de l'enfance et de l'innocence, si l'on en croit les derniers vers du poème :

there was a death,  
the death of childhood  
there at the Union Oyster House  
for I was fifteen  
and eating oysters  
and the child was defeated.  
The woman won.

La mort de l'enfance est elle-même une expression métaphorique, puisqu'elle symbolise non pas une mort clinique mais une transformation, la mue de l'enfant en femme. Cette métamorphose est autant physique que symbolique, puisqu'il y a bien transformation du corps et initiation à la sexualité, le passage à l'âge adulte étant bien souvent encore symbolisé par la perte de la virginité. Cependant, la victoire de la femme signe la défaite de l'enfant.

On remarque également que dans le processus de mue, l'adolescence, étape liminale cruciale entre les deux états d'enfant et d'adulte, est absente du poème. Cet épisode est raconté comme un trauma, au sens où Cathy Caruth l'entend dans *Explorations in Memory* (1995) dont les travaux sont repris par Anne Whitehead dans *Trauma Fiction* (2004) :

Caruth's conceptualisation of trauma profoundly problematises the relation between experience and event. Trauma carries the force of a literality which renders it resistant to narrative structures and linear temporalities. Insufficiently grasped at the time of its occurrence, trauma does not lie in the possession of the individual, to be recounted at will, but rather acts as a haunting or possessive influence which not only insistently and intrusively returns but is, moreover, experienced for the first time only in its belated repetition<sup>343</sup>.

Cette description du trauma comme un éternel retour est cruciale car il ne s'agit pas là d'un éternel retour du même mais plutôt d'un éternel retour du même souvenir sous des formes différentes. La mémoire, transpercée par la brèche que creuse plus ou moins profondément l'évènement traumatique, devient d'autant plus faillible. Toutefois, et c'est ce qui rend l'étude du trauma dans le contexte de la littérature particulièrement pertinent, c'est toujours le

---

<sup>343</sup> Anne Whitehead, *Trauma fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p. 5.

souvenir du souvenir du souvenir (etc.) de l'évènement traumatique qui est relaté, et non l'évènement traumatique lui-même, si bien que le poème de Sexton illustre la formulation d'Ulrich Baer dans *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* : « Trauma is a disorder of memory and time<sup>344</sup>. » On pourrait ainsi imaginer que les différents souvenirs relatés dans « The Death of the Fathers » tournent tous autour d'un même souvenir incestueux. On peut voir également dans l'anadiplose de « death » une double mort, celle de l'enfance (« childhood ») qui ferait écho à celle de la paternité à travers la rime avec le mot fantôme *fatherhood*, contenu dans « father-food ». La question n'est finalement pas de savoir si cet épisode s'est exactement passé de la façon dont la persona le relate ni si un acte incestueux s'est véritablement produit, mais plutôt de comprendre comment cet épisode présenté comme une dégustation d'huîtres s'est transformé dans l'espace du texte en une dévoration mortifère. Comme Marc Amfreville le fait remarquer dans *Écrits en souffrance*,

Un souvenir a priori dérisoire peut se constituer en trauma avec la même force qu'un événement beaucoup plus grave, parce qu'il tire sa force de l'importance qu'il a revêtue sur l'instant durant l'enfance, même s'il apparaît comme insignifiant à l'âge adulte qui le considère avec recul<sup>345</sup>.

Ainsi, l'auteur met en lumière l'écart entre évènement traumatique et souvenir de l'évènement traumatique, souvent dû au fait que l'adulte n'a souvent même pas conscience qu'il a été traumatisé dans l'enfance. Le psychanalyste Jean Cournut, cité par Amfreville, résume particulièrement bien ce phénomène :

[...] quand on parle de trauma, vous pensez : accident, perte, catastrophe, réels bien sûr, et vous méconnaissez le souvenir enfoui qui subitement se ranime, la rêverie saugrenue d'autrefois, le songe inexplicable qui vous a laissé comme un malaise, et le fantasme, ou plutôt les fantasmes qui peuplent votre inconscient, toujours et encore emplis – et traumatisés d'une éternelle enfance dont vous ne finissez pas de guérir. (Cournut, 13)<sup>346</sup>

L'éternel retour que je décrivais plus tôt serait donc le résultat d'un trauma ou de plusieurs traumas infantiles que l'on rejoue à l'âge adulte, souvent inconsciemment, à l'infini. Le tabou de l'inceste s'articule autour de ce trauma qui se rejoue sans cesse dans le poème ; Sexton y rejoue le trauma à travers différents souvenirs qui éludent toujours le mot tabou.

Ainsi, dans le fragment « 2. How we danced », c'est par le biais de la métaphore de la danse que la persona relate le souvenir d'une relation incestueuse avec le père. La danse est

---

<sup>344</sup> Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 9.

<sup>345</sup> Marc Amfreville, *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris : Michel Houdiard éditeur, 2009, pp. 170-171.

<sup>346</sup> Amfreville, *op. cit.*, p. 171.

certes une métaphore courante pour désigner l'acte sexuel. On pourrait en déduire qu'à mesure que le poème progresse, la métaphore incestueuse devient moins suggestive et plus transparente. Néanmoins, Anne Sexton parvient à réinvestir du sens dans cette métaphore usée et presque caricaturale en substituant à l'acte sexuel « classique » la relation incestueuse dérangeante. Le poème pose également la question des limites du texte en termes de tabou, puisque l'inceste n'y est jamais décrit de façon entièrement transparente. Par ailleurs, si le·la lecteur·rice a de moins en moins de doutes quant à la nature de la relation décrite au fur et à mesure que le poème avance, est-il·elle davantage voyeur·se ? Dans son ouvrage *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, l'universitaire Nathalie Roelens affirme que « le lecteur, voyant davantage que ce qu'on lui donne à voir – et c'est cette vue bornée qui invite à fantasmer/imaginer autour et outre qu'il partage avec le *voyeur* –, est toujours en proie à la méprise et à la surprise<sup>347</sup>. » L'imagination du·de la lecteur·rice serait donc davantage engagée lorsque l'autrice suggère que lorsqu'elle montre. Le choix des prépositions *autour* et *outre* que Nathalie Roelens associe aux verbes « fantasmer » et « imaginer » constitue un zeugme très révélateur : ces prépositions donnent à voir à la fois les circonvolutions et la transgression du lecteur ou de la lectrice. Le·la lecteur·rice-voyeur·se fait le tour de son imagination afin de voir plus que ce que l'autrice veut bien lui montrer, et décide ainsi de voir certaines choses que le texte ne dit pas directement. C'est pourquoi Roelens parle de méprise du·de la lecteur·rice. Mais peut-on imaginer l'inverse ? Que se passe-t-il lorsque le texte est assez explicite pour que le·la lecteur·rice ait à peine besoin d'avoir recours à son imagination pour voir l'obscène ?

Dans « 2. How We Danced », la persona semble être la même que dans « 1. Oysters », seulement âgée de quatre ans de plus. L'âge de la persona, dix-neuf ans, modifie d'un point de vue légal l'acte interdit, lequel relevait précédemment de l'inceste ainsi que de la pédophilie, alors qu'il s'agit maintenant surtout d'inceste. Néanmoins, la persona se décrit dès le deuxième vers comme vêtue de bleu, couleur de la Vierge Marie, renvoyant ainsi à la pureté et à la virginité menacées par le père. Non sans ironie, le père est associé à la figure de l'ange et à la purification (« We moved like angels washing themselves »). Le vers précédent sert de cadre au poème, puisque la persona place cet épisode dans le contexte d'un mariage familial (« The night of my cousin's wedding ») ce qui conduit d'emblée à une impression d'endogamie, renforcée ensuite par le titre de la chanson sur laquelle dansent père et fille, « Oh how we danced on the night we were wed ». En sus du titre sans équivoque, ce vers

---

<sup>347</sup> Nathalie Roelens, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Chapitre 5 « Voyeurisme », Amsterdam: Rodopi Bv Editions, Collection « Faux Titre », 1998, p. 315.

accentue l'omniprésence graphique du « we », contenu également dans « were » et « wed ». Cette omniprésence du pronom « we », entamée dès le quatrième vers avec « and we danced, Father, we orbited. » et apparaissant huit fois dans les treize premiers vers, s'opère au prix du « I » sujet des premiers vers. Ainsi, le mouvement contenu dans la danse et dans la répétition du verbe hypéronyme « move » utilisé à trois reprises signale un déplacement temporaire de la première personne du singulier à celle du pluriel, pronom collectif qui à la fois inclut le père et exclut le reste des invités du mariage. Comme une métaphore du tabou autour duquel tous deux gravitent, le verbe « orbit » (« graviter »), habituellement associé au mouvement des planètes, s'applique ici au couple incestueux. Notons que le motif de la danse comme métaphore de l'acte sexuel incestueux est récurrent dans la poésie de Sexton. On le retrouve notamment dans le poème au titre éloquent « The Papa and Mama Dance » (*TCP*, pp. 200-201) issu du recueil *Love Poems*. L'inceste fraternel est cette fois évoqué, mais toujours à travers les figures parentales, la persona et son frère imitant le rapport intime du père et de la mère dans une danse plus que suggestive : « I tell you the dances we had were really enough,/your hands on my breast and all that sort of stuff. » Si « your hands on my breast » dévoile le tabou, celui-ci est aussitôt voilé par l'opaque « and all that sort of stuff », qui laisse imaginer au·à la lecteur·rice bien plus que ce qui n'est pas écrit et laisse libre cours à ses fantasmes ; le·la lecteur·rice devient voyeur·se, spectateur·rice du trauma qui a lieu devant ses yeux.

## b) « The song rings in my head » : motif musical, symboles et mythes

Le trauma se repère très souvent par la répétition, qu'il s'agisse d'un mot, d'une métaphore filée, d'une image, d'un motif ou d'un symbole. Dans « The Death of the Fathers » d'Anne Sexton, c'est à travers le motif musical que la persona fait surgir le trauma aux yeux – et aux oreilles – du lecteur et de la lectrice. Le quatorzième vers vient signifier une rupture temporelle dans le poème, marquant une pause dans la réminiscence du passé de la persona :

Now that you are laid out,  
Useless as a blind dog,  
Now that you no longer lurk,  
The song rings in my head.

Ce passage en dit long sur l'ampleur du trauma et son impact sur la persona. La musique, lieu même de la répétition, celle des notes, des refrains, des mots, est le motif qui revient hanter la persona. La persona nous donne des indices comme autant de marqueurs du trauma. Le présent simple dans « The song rings in my head » indique que le motif musical revient de manière récurrente. La persona a littéralement « une chanson dans la tête », sorte d'obsession litannique qu'elle contamine aux lecteurs et lectrices en saturant l'espace du poème de bribes répétées, depuis le titre du fragment « How We Danced » au corps du poème incluant les paroles. La mort du père a pu être un élément déclencheur du souvenir et de la hantise. À nouveau, un euphémisme (« laid out ») est employé à la place du mot « dead », mais c'est surtout le mot « lurk » qui attire l'attention, dans la mesure où ce verbe implique une présence menaçante du père, ce qui explique en partie la distance avec laquelle la persona évoque sa mort, et même le mépris présent dans les mots « Useless as a blind dog ». Cette mémoire qui déconstruit la figure paternelle jusqu'à l'anéantir sous toutes ses formes est le contraire de l'animal aveugle, elle est celle qui voit, qui imprime dans la tête de la persona et sur le papier le souvenir d'un épisode traumatique qu'elle ne peut oublier. L'aveuglement est bien entendu une allusion semi-cryptique à Œdipe, qui après avoir appris son inceste avec sa mère Jocaste se creva les yeux et erra dans le désert. La persona fantasme peut-être une culpabilité du père comme un signe de reconnaissance de son trauma.

En outre, on peut se demander pourquoi Sexton utilise comme motif lancinant une chanson réelle, de surcroît un titre célèbre, « The Anniversary Song », interprétée par Al Jolson en 1946. N'est-ce pas là une façon de brouiller les pistes entre réalité et fiction en



introduisant des éléments du réel dans son poème, en l'occurrence une référence culturelle que nombre de ses lecteur·rice·s contemporain·e·s sont censé·e·s connaître ? L'interrogation est justifiée lorsqu'on sait que la question de l'inceste du père est abordée dès le début de sa biographie officielle. Diane Wood Middlebrook débute son récit autour de la question de l'inceste par des épisodes de la thérapie d'Anne Sexton avec le Dr. Orne datant de 1957, où apparut pour la première fois la persona d'Elizabeth. Cette persona, sous laquelle se dissimulait Sexton, fut inventée par la poète en concomitance avec la réminiscence d'une expérience incestueuse avec son père :

For whatever reason, a particularly dramatic development in her own case was the emergence during the summer and fall of 1957 of a flamboyantly naughty role she liked to play, called Elizabeth, and of a memory or fantasy, narrated in trance, about an incestuous experience with her father.

Early in Sexton's therapy, the Elizabeth persona began making appearances while Sexton was in a trance by scrawling messages in childlike handwriting across pages torn from a lined notebook. Sexton told Dr. Orne how she had chosen the name. Leaving his office after an episode of automatic writing, she had become very despairing. She had walked for a long time, thinking about suicide and trying to forget herself, and she had begun to be afraid that someone would notice her and ask her name. "Looked (for some reason) at the back of my watch [inherited from Elizabeth Harvey, her father's mother] and the initials E. H. were on it. So thought, 'I must be E. H.' [...] To [my] truthful knowledge I had never been 'Elizabeth' before."

By September, she was typing the letters which she left unsigned, though "Elizabeth" appeared in the return address on the envelopes. Somewhat comically, the writer claimed that she had to type her introductory letter in the dark so Anne would read it. "Help me somehow," Elizabeth urges Dr. Orne. "There must be something you can do about this except sit there like a blinking toad." Anne would be more cooperative "if she were less afraid of what you thought. [...] I'm the one who'll talk." Elizabeth explains that formerly, Anne "thought of me as a brother that died – she used to think about him all the time – there wasn't really any brother – but she liked to pretend about him – I'm not so different from her but I would tell you what she doesn't dare to think – She acts her life away. [...] I am part of her sometimes but she is not part of me. [...] Nana knew I was not Anne<sup>348</sup>."

Il faut d'emblée relever l'hésitation – ou la précaution – de la biographe lorsqu'elle qualifie la réminiscence incestueuse de « memory or fantasy ». C'est en effet un leitmotiv dans les six pages<sup>349</sup> que Diane Wood Middlebrook consacre au thème de l'inceste dans la vie et dans l'œuvre de Sexton. Diane Wood Middlebrook se pose la question suivante, après avoir

---

<sup>348</sup> Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, p. 55.

<sup>349</sup> *Ibid.*, pp. 55-61.

rapporté les propos obscènes que le père de la poète tenait régulièrement lorsqu’il buvait<sup>350</sup>, « Was Sexton’s report a memory or a fantasy? », soulignant que cette question, quoiqu’elle fût cruciale dans sa thérapie et dans son art, ne peut avoir de réponse certaine. Toutefois, selon elle, les symptômes de Sexton, ainsi que son comportement, correspondent bien à un cas clinique de « trauma sexuel<sup>351</sup> ». Cette description nosographique semble plutôt pencher vers le souvenir que le fantasme. Middlebrook pose la question à nouveau à la page suivante, non plus en termes de véracité factuelle mais d’impact sur l’œuvre de la poète : « Perhaps the question needs to be rephrased: not was the incident fantasy or memory, but what kind of experience was it<sup>352</sup>? » S’ensuit une longue liste de poèmes de Sexton ayant le père pour sujet, et cette conclusion de la biographe « The “truth” of these works of art rests not in their factuality but in their emotional credibility<sup>353</sup> ». Ce qui est frappant en lisant la biographie de Sexton, c’est que le doute plane sur la réalisation de l’inceste tout comme il plane dans les poèmes de Sexton précédemment cités. On peut dès lors se demander si cet épisode de la vie de Sexton aurait été rapporté dans sa biographie si celle-ci n’en avait pas fait mention dans ses poèmes de manière à peine voilée. Autre point éclairant la question du trauma dans l’œuvre de Sexton, elle-même avait conscience de l’existence d’un trauma, terme qu’elle employa même :

In later sessions Sexton questioned the status of this memory. As she put it on one occasion,

A.S. : I couldn’t make all this up, or I don’t exist at all! Or do I make up a trauma to go with my symptoms<sup>354</sup>?

---

<sup>350</sup> « Shortly after Sexton recounted this episode in therapy for the first time, Dr. Orne requested an interview with Mary Gray and asked about Ralph’s behavior toward Anne. Mary Gray replied that he had often used nasty language with her when he was drunk. She remembered his saying as Anne left the house one evening on a date that she looked as if she were planning to “get laid.” Sexton remembered this too, but she remembered his saying “fucked.” She was about seventeen at the time », *ibid.*, p. 57. Ce passage est révélateur du déni de la mère, qui a recours à l’euphémisme « get laid » afin de minimiser l’ampleur du langage véritablement obscène et grossier utilisé par le père (« fucked »). Dans les deux expressions, l’agression verbale du père est inappropriée. Néanmoins, à travers son choix de substituer « fucked » par « get laid », jouant là une des techniques de contournement du tabou, Mary Gray sous-interprète les paroles de Ralph Harvey. Ceci révèle le doute latent chez la mère et l’oppose directement à sa fille, puisque l’une des deux ment forcément – ou a une mémoire infidèle.

<sup>351</sup> « Moreover, Sexton’s symptoms and behavior – in particular, the dissociative states that were so prominent a feature in her case, her tendency to sexualize significant relationships, and the fluidity of the boundaries she experienced between herself and other people – fit the clinical picture of a woman who has undergone sexual trauma. From a clinical point of view, her doubts about this memory were not evidence that it did not happen. », *ibid.*, p. 57.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 56.

On assiste à une requalification métonymique du souvenir, qui prend soudain la place de l'être tout entier : si ce souvenir n'existe pas, s'il n'est que pure invention, alors *je* n'existe pas. Un renversement de l'ordre normal est néanmoins envisagé par Sexton, où ce ne seraient plus les symptômes qui découleraient du trauma mais le trauma qui découlerait des symptômes, envisageant ainsi la possibilité d'avoir inventé non seulement le souvenir mais aussi le trauma de toutes pièces. Cette incertitude se reproduit dans « The Death of The Fathers », notamment dans les deux derniers fragments où elle évoque le doute, « that monster of doubt », qui s'est insinué dans l'esprit de la persona adulte, à présent âgée de quarante-deux ans, quant à la paternité du père. La mémoire se brouille, les souvenirs du père déguisé en Père Noël reviennent, dont des souvenirs sensuels (« Those times I mussed his curly black hair/and touched his ten tar-fingers/and swallowed down his whiskey breath »).

Ensuite, ces archives révèlent un dédoublement lié au trauma de Sexton, qui avait lieu principalement lors d'épisodes de transe dans sa thérapie. Il n'est pas anodin que le nom Elizabeth, le « double » de Sexton, ait été trouvé précisément au moment où celle-ci cherchait à s'effacer (« (...) thinking about suicide and trying to forget herself, and she had begun to be afraid that someone would notice her and ask her name<sup>355</sup>. »). D'ailleurs, c'est à travers les initiales E. H., correspondant à Elizabeth Harvey, la mère de son père, gravées au dos d'une montre dont elle a hérité, que ce nom d'emprunt va lui être révélé. Autrement dit, les initiales sont le reliquat de l'effacement d'un nom, d'une identité maternelle qui n'est pas rien puisqu'il s'agit de la propre mère du père, comme si le complexe œdipien se rejouait sans cesse, se passait de génération en génération, à travers cet objet symbolisant à la fois le temps et l'héritage familial. L'effacement est la condition favorisant le dédoublement : de la même manière que dans les poèmes où Ms. Dog apparaît, il y a toujours une dualité avec la persona d'Anne qui s'efface au profit de la première, Anne Sexton s'efface au profit d'Elizabeth (« Nana knew I was not Anne »). Ces documents nous renseignent également sur la présence d'un « frère imaginaire » (« the brother that died ») existant dans l'esprit de Sexton, qui correspond à la description de la figure du frère que la poète fait dans « The Papa and Mama Dance », poème qui décrit l'inceste fraternel par imitation de l'acte sexuel entre le père et la mère. Que le frère soit réel ou non dans le poème de Sexton, le thème du double apparaît au sein même de la relation fraternelle. Ce poème fonctionne même par paires (pères ?), la paire frère/sœur d'un côté et père/mère de l'autre, comme si l'unité ne pouvait plus fonctionner

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 55.

seule et qu'il fallait qu'elle se dédouble, condition ultime pour que le souvenir se fige. Amfreville nous renseigne sur le dédoublement dans le contexte du trauma :

Dans un univers où la réalité sans cesse fluctue et se dérobe, nous sommes bel et bien en présence d'un dédoublement, non pas au seul sens où les deux personnages seraient des reflets partiels l'un de l'autre comme nous y a habitués la littérature romantique, mais au sens radical entrevu par Otto Rank et théorisé par Freud, notamment dans « L'inquiétante étrangeté » et « Quelques types de caractère », précédemment cités. Fragmentation du même qui relève de l'ambivalence, explosion d'un moi unique en plusieurs atomes dans le but, comme l'envisage Ferenczi, de diviser l'intolérable souffrance de l'être (...) <sup>356</sup>.

D'une certaine façon, la « fragmentation du même » évoquée ici par Amfreville s'incarne dans la mémoire fragmentée de la persona de « The Death of the Fathers ». Dans le fragment « 3. The Boat », une nouvelle allusion au père en tant que « dog » (« Father/(he calls himself "old sea dog") », en sus du « blind dog » précédemment cité, rappelle d'ailleurs le nom de la persona Ms. Dog évoquée dans les chapitres précédents. Ce troisième fragment apporte un élément nouveau, la présence de la mère partie en mer à bord d'un bateau avec le père et la persona enfant, âgée de sept ans. Cette balade en mer, portée par des métaphores sexuelles à peine voilées (« Father is going faster./I am wet. », « We are daring the sea./We have parted it./We are scissors ».), s'avère mortelle pour les trois protagonistes. Notons que c'est l'une des seules fois où la transgression du tabou se révèle punie par une mort violente. « Diviser l'intolérable souffrance de l'être » à travers la multiplication des personae est un trait récurrent chez Sexton. Ainsi, il n'y a plus une personne qui ouvre la mer, évidente référence à Moïse, mais trois : son père, sa mère et elle-même. La parole de la persona se fait donc prophétique et annonce le fragment suivant, « 4. Santa », qui, à travers la symbolique du travestissement et de la tromperie que les adultes perpétuent de génération en génération depuis l'apparition de la figure du Père Noël, décrit une autre mort symbolique du père :

The white beard you fooled me with  
and the hair like Moses,  
the thick crimped wool  
that used to buzz me on the neck,  
is dead.

On trouve une autre référence à Moïse, cette fois directement nommé et comparé au père. La comparaison signifie l'échec du père en tant que guide, mais aussi par le biais de la ressemblance graphique entre Moses et Mother l'échec de la mère. Ce poème met en scène

---

<sup>356</sup> Marc Amfreville, *op. cit.*, p. 78.

l'inceste et le parricide, dont la prohibition est selon Freud dans *Totem et tabou* le fondement de toute culture ; aussi la transgression des tabous est-elle totale. Le poème s'achève, enfin, après une lecture presque insoutenable, sur les vers « Father,/we are two birds on fire. » renvoyant directement au deuxième fragment et à la danse maritale qu'il contient. À nouveau, la répétition vient signifier le trauma. Il ne s'agit toutefois pas, une fois n'est pas coutume, d'une répétition du même mais bien d'une répétition avec variation, puisqu'à travers l'espace du poème on est passé d'une comparaison, précisément d'une *simile* en langue anglaise avec « We moved like two birds on fire » à une métaphore « we are two birds on fire » signifiée par la disparition de « like ». Il ne s'agit plus de ressembler à ces oiseaux en feu mais de les incarner. Quelle est la symbolique de cette métaphore animale ? Pour le savoir, il faut la rattacher au dernier vers de « 2. How We Danced », où l'hypéronyme « birds » est remplacé par l'hyponyme « swans ».

Mother was a belle and danced with twenty men.  
 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  
 like a great god and we bent together  
 like two lonely swans.

Le couple incestueux rejoue devant nos yeux l'accouplement par le viol de Zeus et de Lédà. À la « mémoire communicationnelle » qui constitue le *je* poétique vient se greffer une « mémoire culturelle », pour reprendre les termes de Jan Assmann<sup>357</sup>, l'égyptologue allemand qui a théorisé au cours de ses recherches ces deux types de mémoire collective. La première se rapporte au passé récent tandis que la seconde se réfère à un passé mythique. Pour raconter l'évènement traumatique, la persona invoque le souvenir d'un autre évènement traumatique, qui pourrait être la lecture préalable du récit mythologique contant la façon dont Zeus/Jupiter se métamorphosa en cygne pour abuser de Lédà.

La valeur des signes dans les derniers vers du fragment de Sexton tient dans la superposition des mémoires communicationnelle et culturelle ainsi que dans la puissance métaphorique des symboles qu'elle utilise. Le souvenir d'un passé relativement récent de la persona couplé au souvenir du mythe offre une autre lecture à la fois de la scène narrée par la persona et du récit mythologique de Lédà et Zeus. Le dieu suprême apparaît comme incestueux tandis que le père de la persona, par le biais de la métonymie, se glisse sous les traits de Zeus représenté par la périphrase « like a great god », la comparaison ne s'appliquant

---

<sup>357</sup> Cf. Jan Assmann, *La mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris : éditions Aubier, Collection « Historique », 2010.

pas directement au père mais à son sexe. Réduire Zeus au phallus d'un simple mortel comporte évidemment une dimension transgressive ; mais surtout, la puissance virile induite par cette comparaison apparaît comme un danger, symbolisé par un autre animal : le serpent. Deux symboles phalliques associés au père se juxtaposent, le serpent (« serpent ») et le dieu suprême (« great god »). À la symbolique grecque s'ajoute la symbolique chrétienne. L'auteur utilise en effet le mot « serpent » et non « snake », qui est le mot anglais courant pour désigner un serpent. Or, le mot « serpent » représente un des noms de Satan dans la Bible (Gen. 3, Rév. 20). C'est également un terme littéraire qui désigne « a large snake », selon *The Oxford Dictionary*, ou dans une acception plus figurée « a sly or treacherous person, especially one who exploits a position of trust in order to betray it. » Ces trois acceptions peuvent s'appliquer au « serpent » ici. Le terme est répété dans deux vers consécutifs, avec l'article défini les deux fois, ce qui suppose une référence culturelle connue des lecteurs, telle une référence biblique où le père serait comparé à Satan. Cela pourrait également sous-entendre que ce n'est pas la première fois que la persona métaphorise le sexe du père de cette façon. Si l'on entend « the serpent » au sens figuré, la comparaison à une personne qui se sert de sa position de confiance pour trahir une autre peut être appliquée au père pratiquant l'inceste sur sa fille. Enfin, le sens littéral et littéraire « a large snake » peut désigner la forme même du sexe du père, d'autant que c'est le rapprochement physique du père et de la fille qui occasionne l'apparition du serpent dans le poème. En outre, la seule forme phallique n'est pas ce qu'il y a de plus obscène, il faut aussi composer avec le caractère mouvant du reptile qui reproduit l'érection du père. Le sexe masculin, qui traditionnellement est représenté par le plein, la présence, en contraste avec le sexe féminin figuré par la béance, l'absence, va jusqu'à faire disparaître la parole du père à travers ce « instead » significatif. La parole du père, censée représenter l'autorité, est remplacée par son phallus. Cette fois, le contraste ne porte pas sur une dichotomie masculin/féminin mais sur un trop-plein évident du sexe masculin opposé au vide laissé par le langage. Le père qui ne trouve pas les mots pour parler à sa fille comble son impossibilité à communiquer par une ostentation de son désir sexuel. En outre, l'accumulation de symboles phalliques ne montre pas tant le trop-plein que le trop-absent, le symbole vaginal jamais montré ni évoqué si ce n'est par son absence. Le silence du père rappelle le silence qui existe autour du tabou et fait écho à celui de la persona puis de la poète qui met des mots sur le tabou sans jamais le nommer directement.

La mère est présente mais en retrait, isolée, à l'instar de sa position sur le bateau dans le troisième fragment. Elle est celle qui n'arrive pas à faire la paire/père. Elle est celle qui

danse avec vingt hommes, mais pas avec son mari. Elle est la putain remplacée par la fille à la robe bleue virginale. Les symboles, inconscients ou non, sont bien présents, évoquant un trauma profond que l'on peut relier aux mythes féminins que j'évoquais dans mon deuxième chapitre.

Il est fascinant de constater le poids des mots dans l'espace du trauma. On retrouve en effet le verbe « pressed against me » du poème, qui métaphorise l'érection du père, point où culmine le désir incestueux, dans le souvenir que rapporte Sexton a plusieurs reprises au cours de sa thérapie :

A.S.: Father comes in drunk; wakes me up, saying "I just wanted to see where you were – your sister [Jane] is out letting someone feel her."

And he says it again. Sits on the bed, takes a bottle out of his pocket and drinks. I asked where Mommy was: gone to bed and locked the door. He says, "Do you like me?"

Dr.: What side of the bed is he sitting on?

A.S.: [Points with finger] He asks if anybody ever felt me. I don't know what he means. I lay down and cuddle with Nana. I know that this isn't good, I shouldn't.

Dr.: Shouldn't what?

A.S.: He is holding me. He says to press up against him, sort of wriggles and asks if I like it. And it feels good. (...) <sup>358</sup>

Le mouvement décrit (« wriggles »), assimilable à celui du serpent qui se tortille, et la similitude presque parfaite entre les expressions « press up against him » et « the serpent pressed against me » suggèrent que la construction du poème est déjà présente dans la mémoire enfouie de la poète. Ceci révèle également que le tabou n'a pas seulement lieu dans l'espace du texte, mais qu'il a au contraire pour origine la mémoire de l'autrice, ce qui signifierait que l'autocensure est d'abord inconsciente. La métaphore, la périphrase et l'euphémisme sont déjà des automatismes inhérents au trauma, et ne sont donc pas uniquement liés à la construction narrative ou poétique.

Attardons-nous à présent sur le chiffre deux, celui de la paire mais aussi du dédoublement, puisque nous avons affaire dans le poème à deux cygnes alors que dans le mythe originel seul Zeus prend la forme de cet oiseau, Leda conservant sa forme humaine. Cette multiplication laisse supposer une identification de la persona, soit au père, soit au dieu – très certainement par glissement métonymique à ces deux figures. On pourrait également imaginer, à travers l'étude de l'intertexte avec le poème de Yeats « Leda and the Swan » publié dans le recueil *The Tower* en 1928, une identification au poète irlandais en termes de

---

<sup>358</sup> Diane Wood Middlebrook, *op. cit.*, p. 56.

figure d'autorité. Il est possible que Sexton se soit inspirée de ce poème, dont la dimension transgressive est apportée non par l'inceste comme chez la poète mais par le viol de Lédà par le dieu-cygne. S'il n'est toutefois pas certain, et c'est peut-être l'aspect le plus transgressif du poème de Yeats, que Lédà ne consente pas à l'union (« How can those terrified vague fingers push/The feathered glory from her loosening thighs?/And how can body, laid in that white rush,/But feel the strange heart beating where it lies<sup>359</sup>? »), il en va de même dans le poème de Sexton, où père et fille, tou-te-s deux assimilé-e-s au cygne, se courbent à l'unisson dans un même mouvement, nous laissant imaginer l'accouplement incestueux, qui ne dédouble plus mais unifie. Paradoxalement, nous entrons dans les souvenirs et pensées intimes du *je* poétique et pourtant nous en savons moins sur son propre désir incestueux que sur celui du père, comme si le désir féminin n'était pas suffisant pour être évoqué en lui-même, la persona devant s'identifier au cygne et donc à la puissance sexuelle de Zeus pour signifier son désir sexuel. Notons toutefois que, dans son poème « Snapshots Of A Daughter-In-Law », Adrienne Rich choisit à l'inverse d'effacer le masculin en transformant le cygne masculin en cygne féminin : « Simply by completely restructuring Leda and the Swan, eliminating the former rapist/Zeus/father she rearranged the relation of the female to what impregnates us. The Swan, she said, was another woman. In this outrageous act, she opened the world of Western mythology (...)»<sup>360</sup>. »

On pourrait également évoquer le poème « The Death Baby » (*The Death Notebooks*, TCP, p. 354) de Sexton, lequel est constitué également de six fragments issus de la mémoire d'un *je* poétique, où l'on retrouve le père et le symbole phallique, cette fois sous la forme d'un fouet :

Like the gaze of small children  
you know all about me.  
You have worn my underwear.  
You have read my newspaper.  
You have seen my father whip me.  
You have seen me stroke my father's whip<sup>361</sup>.

Dans ce dernier fragment intitulé « 6. Baby », le mot « Death » est d'abord lancé comme une apostrophe, puis la Mort est personnifiée sous les traits d'un bébé à l'apparence d'un ange. Celui-ci a un regard quasi divin puisqu'il pénètre la persona au point de tout savoir d'elle, ce qui évoque l'impression d'être vu-e et jugé-e par un regard omniprésent, souvent

<sup>359</sup> W. B. Yeats, *Selected Poems*, London: JM Dent Everyman's Poetry, 1997, pp. 55-56.

<sup>360</sup> Judy Grahn, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Ink Books, 1985, p. 85.

<sup>361</sup> Anne Sexton, TCP, p. 358.



Dieu ou un parent défunt ou encore un personnage imaginaire – ce regard rappelle également le regard omniscient de l'autrice. Quoiqu'il en soit, le regard innocent du nourrisson contraste avec la violence de l'image qui lui est donnée à voir, celle du père battant la persona à l'aide d'un fouet, qui s'apparente à une métaphore sexuelle à la lecture du vers suivant. La dimension phallique et patriarcale de l'objet, qui symbolise l'autorité et la punition depuis des siècles, additionnée aux caresses de l'objet par la persona suggère une réciprocité toute relative des rapports et du désir entre le père et la fille dans l'acte sexuel incestueux, réciprocité accentuée par le parallélisme structurel des deux derniers vers. Le regard infantile ne distingue pas les deux personnages dans leurs actes, les deux actions sont mises au même plan alors que la première est aussi violente que la seconde est non-violente, et que le rapport de soumission est évident. Le fouet, comme le serpent, symbolise la puissance, la force physique, le danger mortel, la figure paternelle. Cette omniprésence des symboles phalliques et paternels nous renvoie par contraste à l'*omniabsence* des symboles « vulviques » et maternels. Le poème « Rapunzel » de Sexton va nous amener à nous demander comment représenter une absence linguistique et symbolique, celle de l'inceste mère/fille.

**c) « A complete absence of meaning and seeing » : l'inceste mère/fille et l'homosexualité féminine ou le double tabou invisible**

La transgression du tabou incestueux dans les poèmes de Sexton coïncide avec l'acte transgressif d'écrire le tabou. Mais le niveau de transgression est-il proportionnel au degré de tabou du sujet évoqué ? Autrement dit, Sexton a-t-elle une démarche davantage transgressive lorsqu'elle aborde un sujet certes tabou mais relativement visible comme l'inceste père/fille que lorsqu'elle évoque un sujet invisible comme c'est le cas de l'inceste mère/fille ? Celui-ci est invisible parce qu'il n'existe pas de référent, pas de complexe d'Œdipe ou de complexe d'Électre (ou d'Œdipe inversé), pas de mythe ni de modèle contemporain qui le donne à voir. Lorsque Françoise Héritier écrit que « l'inceste fondamental, si fondamental qu'il ne peut être dit que de façon approchée dans les textes comme dans les comportements, est l'inceste mère/fille<sup>362</sup> », elle ne parle pas à proprement dit de l'acte sexuel incestueux entre la mère et la fille mais d'une relation triangulaire dont le point culminant, l'objet désiré, est l'homme, dans une version incestueuse du désir mimétique théorisé par René Girard. L'inceste du deuxième type se produit alors, dans le cas de l'inceste mère/fille, dans le partage ou l'échange du même partenaire sexuel masculin entre la mère et la fille. L'inceste mère/fille ne se réaliserait donc qu'indirectement et à travers un partenaire sexuel masculin. En réalité, l'inceste mère/fille est invisible non pas parce qu'il n'existe pas, mais parce qu'il émane de la sexualité féminine qui est elle-même invisibilisée, sous-représentée, vivant dans l'ombre de son pendant masculin. Lorsque la sexualité féminine est représentée, c'est toujours d'abord *par rapport* à la sexualité masculine, comme si elle en dépendait. Aussi la sexualité féminine manque-t-elle de symboles. Il y a bien le calice, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, mais la matrice représente la fécondité et non la sexualité féminine *per se*. On parle constamment de symbole phallique, mais on ne parle pas de symbole vulvaire. N'en parlons-nous pas parce que nous ne les voyons pas ou ne les voyons-nous pas parce que nous n'en parlons pas ? Quoi qu'il en soit, représenter le sexe féminin par et pour lui-même est encore un terrain d'exploration pour les poètes, terrain déjà défriché par des poètes comme Anne Sexton ou Adrienne Rich.

---

<sup>362</sup> Françoise Héritier, *Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris : Odile Jacob, 1994, p. 353.

Dans *Transformations*<sup>363</sup>, Sexton déchiffre un double tabou en toile de fond dans le conte de Rapunzel : celui de l'inceste mère/fille et celui de l'homosexualité féminine. Ces deux sujets souffrent plus généralement de l'invisibilité de la sexualité féminine. Ils ne sont pas réellement tabous parce que ce sont des interdits communément non acceptés par la société, mais parce qu'ils sont précisément niés-effacés-gommés par la société. Ainsi, dans *Gender Trouble*, Judith Butler revient sur les travaux de la psychanalyste Luce Irigaray qui reprend le concept de « phallogocentrisme » inventé par Jacques Derrida, issu du mot-valise composé de phallogocentrisme et de logocentrisme et fondé sur l'idée que la société repose sur un langage centré sur la symbolique phallique. Selon Irigaray, nous dit Judith Butler, « la possibilité d'un autre langage ou d'une autre économie du signifiant est la seule opportunité que nous avons de « nous soustraire » à la « marque » du genre qui, en ce qui concerne le féminin, n'est rien d'autre qu'un effacement phallogocentrique du sexe féminin<sup>364</sup> ». C'est donc bien en réinventant le langage, en commençant par transformer les signifiants, que le sexe féminin pourra enfin être visible. Plus le sexe féminin trouvera sa place dans le langage, plus il la gagnera dans la société. En attendant, celui-ci demeure une « absence et une opacité linguistiques », comme l'explique Butler :

Women are the “sex” which is not “one”. Within a language pervasively masculinist, a phallogocentric language, women constitute the unrepresentable. In other words, women represent the sex that cannot be thought, a linguistic absence and opacity. Within a language that rests on univocal signification, the female sex constitutes the unconstrainable and undesignatable. In this sense, women are the sex which is not “one”, but multiple. In opposition to Beauvoir, for whom women are designated as the Other, Irigaray argues that both the subject and the Other are masculine mainstays of a closed phallogocentric signifying economy that achieves its totalizing goal through the exclusion of the feminine altogether. For Beauvoir, women are the negative of men, the lack against which masculine identity differentiates itself; for Irigaray, that particular dialectic constitutes a system that excludes an entirely different economy of signification<sup>365</sup>.

Butler s'oppose à l'autrice du *Deuxième Sexe* qui selon elle représente le sexe féminin dans une complémentarité avec le sexe masculin, complémentarité dans laquelle le féminin représenterait le négatif tandis que le masculin représenterait le positif. Cette définition se

---

<sup>363</sup> J'utiliserai l'édition First Mariner Books (2001) du recueil *Transformations* tout au long de mon analyse du poème « Rapunzel », notamment parce que cette édition contient les illustrations de Barbara Swan, contrairement à *The Complete Poems*.

<sup>364</sup> « For Irigaray, the possibility of another language or signifying economy is the only chance at “escaping” the “mark” of gender which, for the feminine, is nothing but the phallogocentric erasure of the female sex. » (Je traduis), Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge, Collection « Routledge Classics », 2006 (première parution : 1990), p. 36.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 13.

construit en effet dans le langage phallogocentrique, qui voudrait faire de celui qui possède le phallus le symbole de la domination d'un sexe sur l'autre, d'un *premier sexe*, le sexe *fort*. Au contraire, Butler lui préfère la théorie d'Irigaray engageant un féminisme davantage « vulvogocentrique », si je puis me permettre ce néologisme qui tend à pallier une insuffisance linguistique dans un langage qui nous impose une omniprésence de symboles phalliques et une *omniabsence* de symboles vulvaires. Ainsi, dans « Rapunzel » (*Transformations*, p. 35), en l'absence de référent pour décrire l'acte incestueux mais aussi l'acte sexuel entre la figure maternelle et la fille, Sexton a inventé une sorte de mot composé périphrastique « mother-me-do », à la fois jeu de mots et jeu sexuel évoquant un mouvement répétitif qui n'est pas sans rappeler le « Fort-Da », ce jeu observé par Freud où l'enfant lance une bobine de fil puis la ramène à lui avec l'idée sous-jacente de l'éternel retour de la mère. Ainsi, la périphrase fait apparaître la figure maternelle avec le mot « mother », qui implique nécessairement une relation incestueuse, qu'elle soit symbolique ou non. Cette périphrase à la sémantique bancale donne une impression d'inquiétante étrangeté, « mother » étant utilisé comme un verbe, « do » probablement comme un auxiliaire itératif impliquant la répétition à la fois des gestes et de l'acte en lui-même (« All day »). On peut le voir également comme un puzzle dont on pourrait inverser les pièces en un « do-me-mother » plus transparent et davantage obscène. En outre, le verbe « play » annonce une mise en scène de l'acte, à l'image de l'inceste fraternel aperçu dans le poème « The Papa and Mama Dance » où le frère et la sœur rejouent par mimétie la relation sexuelle des parents. Cette idée de mise en scène mimétique tend à confirmer la thèse de Judith Butler qui, en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue Gayle Rubin, affirme que derrière le tabou incestueux se cache le tabou de l'homosexualité :

Hence, the incest taboo not only forbids sexual union between members of the same kinship line, but involves a taboo against homosexuality as well. Rubin writes :

The incest taboo presupposes a prior, less articulate taboo on homosexuality. A prohibition against *some* heterosexual unions assumes a taboo against *nonheterosexual* unions. Gender is not only an identification with one sex; it also entails that sexual desire be directed toward the other sex. The sexual division of labor is implicated in both aspects of gender—male and female it creates them, and it creates them heterosexual<sup>366</sup>.

---

<sup>366</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 99. Les italiques sont dans le texte. Voir les travaux de Gayle Rubin sur les femmes comme monnaie d'échange : Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex » in Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975.

Rubin décrit une sorte d'inception du tabou dans le tabou ainsi qu'un rapport de visibilité et d'invisibilité dans celui-ci. Autrement dit, comme le trauma, un tabou en cache toujours un autre. Ainsi, le tabou ne constituerait pas une entité mais une pluralité de strates plus ou moins visibles, chacune contenant un interdit. L'inceste mère/fille est un tabou composé de plusieurs tabous : la sexualité féminine d'une part, l'homosexualité d'autre part, et enfin l'homosexualité féminine. D'ailleurs, lorsque j'ai abordé l'inceste père/fille précédemment, je n'ai pas précisé qu'il s'agissait d'un inceste hétérosexuel, puisque l'inceste est un interdit qui repose intrinsèquement sur l'hétérosexualité. Notons toutefois que Judith Butler affirme plus tôt dans *Gender Trouble* que le phallogocentrisme conduirait en réalité à une société patriarcale fondée sur des liens homoérotiques entre hommes, ce qu'Irigaray appelle « l'hommo-sexualité ». Ainsi, la relation homoérotique s'instaurerait autour de « l'échange et la distribution hétérosexuel·le·s des femmes<sup>367</sup> ». À y regarder de plus près, la trame narrative de Rapunzel repose elle-même sur la femme comme monnaie d'échange : Rapunzel (Raiponce en français) est en effet échangée par ses parents dès sa naissance contre des raiponces provenant du jardin de Mother Gothel. Celle-ci est donc une mère de substitution pour Rapunzel, l'inceste mère/fille se jouant ici avant tout à travers les rôles attribués par la société et non les liens du sang. D'ailleurs, dans la version originale des Frères Grimm<sup>368</sup>, la vieille dame s'appelle Frau Gothel, soit Dame Gothel, et non Mère Gothel comme dans la version de Sexton, qui a choisi de donner à voir le lien maternel entre Rapunzel et Gothel, ce qui a toute son importance quant à la réalisation du tabou incestueux. Ce « Mother » contient d'ailleurs le mot « other », soit l'autre mère. Sexton joue également avec l'effet de miroir, puisque le signifiant « Mother » se donne à voir comme un reflet de « Gothel » avec lequel il partage deux phonèmes ainsi que les lettres o-t-h-e et une majuscule initiale. Oxymore ou pléonasme, les deux signifiants se renvoient l'un à l'autre, puisqu'une recherche onomastique nous apprend que le nom propre Gothel contient la notion de barbarie, qui épouse ou s'oppose à la figure maternelle<sup>369</sup>. Gothel incarne le personnage ambigu de la sorcière qui symbolise,

<sup>367</sup> « the heterosexual exchange and distribution of women. » (Je traduis.) *Ibid.*, p. 55.

<sup>368</sup> Si Sexton s'inspire très probablement du conte des frères Grimm dans *Transformations*, notons toutefois que ceux-ci adaptèrent eux-mêmes le « Rapunzel » de Friedrich Schultz en 1790, lui-même une traduction largement inspirée d'un conte français, « Persinette », écrit par Charlotte-Rose de Caumont de La Force et publié en 1698 (cf. Charlotte Rose de Caumont de la Force, *Persinette, the Maiden in the Tower: The Classic French 'Rapunzel' Fairytale*, traduit par Rachel Louise Lawrence, Somerset: Blackdown Publications, 2014).

<sup>369</sup> « The Goths were one of the races of barbarian invaders of the Roman Empire, and historically the name "Goths" has normally been restricted to this particular race; but in general literature, as a result of taking either the most conspicuous or the typical for the general, the name has also been used as a synonym for the barbarians generally. », E. S. De Beer, « Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture. », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 143. En ligne. Consulté le 4 janvier 2017. <[www.jstor.org/stable/750465](http://www.jstor.org/stable/750465)>.

selon la dialectique de Bettelheim, à la fois la bonne mère, celle qui prend soin de Rapunzel à la place de ses parents, et la mauvaise mère (ou la « méchante marâtre<sup>370</sup> »), celle qui l'enferme égoïstement dans la tour. Le personnage de Rapunzel est quant à lui réduit à un statut d'objet sexuel, puisque chaque fois qu'elle permet à une personne de se hisser en haut de la tour grâce à sa longue chevelure, qu'il s'agisse de la sorcière ou du prince, la seule chose qu'elle donne à ses visiteurs est son corps, la relation sexuelle étant sa seule monnaie d'échange. Le thème du corps comme monnaie d'échange est présent dès le début du récit raconté par Sexton :

Because Rapunzel was a beautiful girl  
Mother Gothel treasured her beyond all things.  
As she grew older Mother Gothel thought:  
None but I will ever see her or touch her<sup>371</sup>.

La beauté de Rapunzel est mise en avant comme une valeur marchande et un bien (« treasured her beyond all things »). Ainsi, son corps n'aurait aucune valeur si Rapunzel n'était pas belle. La femme devient alors prisonnière, la tour n'étant qu'une métaphore symbolisant la véritable prison que sont devenu·e·s son corps et sa beauté à mesure qu'elle grandissait et se dirigeait un peu plus vers le statut d'objet qui l'attendait, objet que personne d'autre que la sorcière, qui l'avait originellement achetée, n'avait le droit de voir ou de toucher.

En réalité, le récit du conte constitue à peine les deux tiers du poème de Sexton, le premier tiers étant consacré à une synthèse des relations affectives entre deux femmes, dans une sorte de préambule de soixante vers s'ouvrant ainsi :

A woman  
who loves a woman  
is forever young.  
The mentor  
and the student  
feed off each other.  
Many a girl  
had an old aunt  
who locked her in her study  
to keep the boys away.  
They would play rummy  
or lie on the couch  
and touch and touch.  
Old breast against young breast...<sup>372</sup>

---

<sup>370</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *op. cit.*, pp. 105-116.

<sup>371</sup> Anne Sexton, *Transformations*, p. 40.

<sup>372</sup> Anne Sexton, *Transformations*, p. 35.

Dans l'ordre, Sexton aborde donc d'abord le tabou de l'homosexualité féminine, puis celui de la relation de prédation (position d'autorité et d'ascendance, grande différence d'âge), et enfin celui de la relation incestueuse. Comme souvent dans le contexte de l'écriture ou de la réécriture de contes, il est difficile de déceler le discours ironique ou même le degré d'ironie de l'auteur ou l'autrice. Les premiers vers « A woman/who loves a woman/is forever young » inscrit l'homosexualité féminine dans une sorte d'idéalisation reliée au vieux mythe de la pierre philosophale et de la jeunesse éternelle, ce qui distingue d'emblée la relation homosexuelle de la relation hétérosexuelle et installe ainsi entre les deux une différence. Ensuite vient le schéma maintes fois rompu dans l'exercice littéraire de l'innocente jeune femme corrompue par une figure d'autorité, ici le mentor. La référence à « the mentor and the student » reprend en effet un schéma type de la relation lesbienne dans la littérature, énoncé par Emma Donoghue dans son ouvrage *Inseparable: Desire Between Women in Literature*<sup>373</sup> : « Similarly, a boarding school for girls is the setting for the unequivocally hostile *Regiment of Women* (1917), the best-selling first novel by « Clemence Dane » (Winifred Ashton) that established the stereotype of the predatory lesbian teacher. » À nouveau, une économie de l'échange se retrouve dans cette relation : la femme plus âgée « se nourrit » de la jeunesse de sa cadette tandis que celle-ci obtient le savoir et la sagesse, attributs de la professeure. Enfin, la dernière relation explorée par Sexton ne relève plus simplement de l'homosexualité féminine mais de l'inceste entre une figure d'autorité maternelle, la vieille tante (« old aunt »), et la jeune fille, relation qui selon l'âge de celle-ci relève également de la pédophilie. La relation sexuelle est représentée par métonymie à travers l'objet du sein, plus particulièrement à travers le frottement entre le « vieux sein » et le « jeune sein ». On remarquera le singulier du mot « breast » qui par conséquent ne représente pas une réalité anatomique mais un symbole qu'il est difficile de ne pas relier au sein maternel tout en actant que cela renverrait donc la femme à son rôle nourricier et non à sa sexualité. Cependant, dans un poème de son recueil précédent, « The Breast » (*Love Poems, TCP*, p. 175), Sexton renvoie le sein à la fois à son symbole maternel et nourricier (« Jugful of milk! ») et à son rôle sexuel et érotique (« I am alive when your fingers are », « here is the excitement the nipple learns »). Notons que cela se passe dans le contexte de relations homosexuelles : « Ignorant of men I lay next to my sisters ». Sexton évoque avec le mot « sisters » l'homoérotisme, lequel est très souvent assimilé au lien masculin fraternel, comme en témoigne l'apparition récente du mot-valise *bromance* composé des mots *brother* et

---

<sup>373</sup> Emma Donoghue, *Inseparable: Desire Between Women in Literature*, Jersey City: Cleis Press, 2011, p. 122.

*romance*, qui n'a pas d'équivalent féminin. Sexton renvoie peut-être à l'image de Sappho entourée de ses muses sur l'île de Lesbos, réinjectant ainsi du féminin dans l'homoérotisme et réinstallant un lien de sororité presque perdu. S'il est difficile de savoir si Sexton a voulu présenter la relation sexuelle féminine comme déviante et infantile, il est néanmoins crucial de remarquer que celle-ci a tenu à décomposer les différentes strates de cet inceste mère/fille, rompant ainsi le sort de la représentation de l'inceste comme un spectre dont la lumière blanche visible mais opaque nous empêche de voir les rayons multicolores représentant les différents tabous.

Sexton représente l'homosexualité à travers l'objet du miroir, puisant ainsi dans l'héritage de Freud, qui percevait l'homosexualité essentiellement comme déviante, narcissique et infantile, comme une phase devant être dépassée. L'autre est d'abord une copie de soi (« come touch a copy of you »), puis le couple est représenté comme « deux oiseaux se lavant dans le même miroir » (« we are two birds/washing in the same mirror »), le texte donnant donc à voir l'objet du miroir, symbole ultime du narcissisme. À nouveau, Sexton a recours à l'anthropomorphisme pour symboliser le couple incestueux, les deux oiseaux rappelant le père et la fille dans « The Death of the Fathers ». L'intertexte entre les deux poèmes est évident puisqu'on y retrouve l'idée de bain de purification en sus du couple d'oiseaux (« We moved like angels washing themselves/We moved like two birds on fire »). Le miroir est également rendu visible par l'image, puisque l'illustration du poème par Barbara Swan fait apparaître deux femmes s'enlaçant, les deux visages accolés dans une symétrie parfaite, comme si l'une était le reflet de l'autre, les deux visages étant similaires à ceci près que l'un est jeune et l'autre vieux<sup>374</sup>. C'est donc une copie déformée que le miroir donne à voir. Ce dessin renvoie à une autre illustration présente dans *Transformations*, celle de « Snow White and the Seven Dwarfs » montrant deux mains tenant chacune un miroir où l'on voit le reflet de la femme plus âgée contemplant le reflet de sa cadette, qui baisse les yeux<sup>375</sup>. Aussi la mise en abyme du regard révèle-t-elle paradoxalement une incapacité de regarder *en soi*, ce qui est l'un des symptômes du narcissisme.

L'apport freudien se retrouve également dans l'abondance de symboles phalliques lorsque Rapunzel découvre le prince. La protagoniste, qui n'avait jamais vu un homme de sa vie, tente alors de trouver des objets de comparaison en puisant dans une réserve de symboles

---

<sup>374</sup> Cf. Anne Sexton, *Transformations*, pp. 36-37.

<sup>375</sup> Cf. *Ibid.*, p. 4.



phalliques (« with muscles on his arms/like a bag of snakes », « with his dancing stick<sup>376</sup> ») chers au psychanalyste. Notons que la plupart de ces comparaisons ont pour référent soit la nature, puisque Rapunzel est coupée du monde des humains, soit le corps féminin, puisque ses seuls référents humains sont Mother Gothel et elle-même. On observe ainsi un double référent dans la métaphore « moss on his legs », qui fait référence à la fois à la nature puisque la mousse végétale est ce qui ressemble le plus aux poils humains aux yeux de la protagoniste, mais aussi à la métaphore déjà utilisée dans le poème pour désigner le sexe féminin : « They are as tender as bog moss ». Le poème de Sexton a donc ceci de subversif qu'il renverse les codes, le sexe masculin étant pour une fois représenté par rapport au sexe féminin, et non l'inverse. En outre, on retrouve l'héritage freudien dans l'omniprésence assumée de l'inconscient sexuel dans le texte, alors que dans la version des Frères Grimm la sexualité est à peine évoquée, l'inceste seulement sous-entendu par la jalousie malsaine de la mère adoptive et l'hésitation de Rapunzel entre l'amour du prince et celui de Gothel. Paradoxalement, le seul personnage qui ne commet pas l'inceste en porte les stigmates. Le prince est en effet destinataire de la comparaison à Œdipe (« as blind as Œdipus he wandered for years<sup>377</sup> »). Presque comme Œdipe qui se creva les yeux volontairement pour ne plus voir ses crimes, le prince se jeta du haut de la tour après avoir appris que la sorcière avait banni Rapunzel et se creva les yeux dans sa chute (« He was blinded by thorns that pricked him like tacks »), dans une parodie du mythe œdipien relevant du grotesque. S'il ne porte pas le poids de l'inceste, il porte néanmoins celui de la culpabilité car ce sont bien les visites du prince qui ont précipité la disparition de la jeune femme, comme s'il avait finalement troublé l'harmonie des deux femmes. La conclusion est en effet pour le moins ambiguë :

They lived happily as you might expect  
 proving that mother-me-do  
 can be outgrown,  
 just as the fish on Friday,  
 just as a tricycle.  
 The world, some say,  
 is made up of couples.  
 A rose must have a stem.

On retrouve en effet les théories dominantes des pères de la psychanalyse, de la vision du couple nécessairement hétérosexuel puisque alimenté par la complémentarité du féminin et du masculin, rappelant la théorie jungienne de l'*animus* et l'*anima*, à la déviance homosexuelle relevant de la sexualité infantile et censée être dépassée (« outgrown ») selon Freud. En sus

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>377</sup> *Ibid.*

d'un énième symbole phallique, la tige (« stem »), le couple semble se définir uniquement dans cette complémentarité entre une femme (« a rose ») et un homme (« a stem »), excluant ainsi toutes autres combinaisons possibles. Une ironie mordante point dans ce semblant d'intériorisation du discours patriarcal dominant. D'ailleurs, la dernière strophe du poème se focalise sur le personnage de Mother Gothel qui, après la réunion du prince et de Rapunzel, doit faire le deuil de son amour perdu :

As for Mother Gothel,  
her heart shrank to the size of a pin,  
never again to say: Hold me, my young dear,  
hold me,  
and only as she dreamt of the yellow hair,  
did moonlight sift into her mouth.

Cette conclusion peut être comprise dans les deux sens : Mother Gothel est malheureuse car elle n'a jamais pu dépasser sa sexualité infantile, ainsi la perte de son amour est sa pénitence ; Mother Gothel se meurt d'avoir perdu celle qu'elle aimait : l'amour et le deuil amoureux homosexuels ne sont en réalité guère différents des mêmes sentiments hétérosexuels. Le poème se ferme sur la bouche de Mother Gothel, qui ne peut plus invoquer les mots du transport amoureux et par là même prononcer le tabou lesbien. Rapunzel ne lui apparaît plus désormais qu'en rêve qui vient éclairer le soleil noir de sa mélancolie<sup>378</sup>.

Selon Butler, Julia Kristeva voyait dans l'homosexualité féminine l'« émergence de la psychose dans la culture<sup>379</sup> ». Ainsi, Kristeva relie l'inceste mère/fille à une « absence complète de signification et de vision<sup>380</sup> » dans *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art* :

The homosexual-maternal facet is a whirl of words, a complete absence of meaning and seeing; it is feeling, displacement, rhythm, sound, flashes, and fantasied clinging to the maternal body as a screen against the plunge... for woman, a paradise lost but seemingly at hand<sup>381</sup>.

Judith Butler en conclut que pour Kristeva « l'homosexualité assumée ne peut être une activité viable dans notre culture, car elle constituerait une transgression du tabou de l'inceste

---

<sup>378</sup> Je fais allusion à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, sur le deuil impossible de l'objet aimé et perdu.

<sup>379</sup> « female homosexuality is the emergence of psychosis into culture » (je traduis.) In Judith Butler, *op. cit.*, p. 115.

<sup>380</sup> « a complete absence of meaning and seeing » (je traduis.) In Julia Kristeva, *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980, pp. 239-240.

<sup>381</sup> *Ibid.*

sans aucun intermédiaire<sup>382</sup> », c'est-à-dire que l'homosexualité féminine constituerait en soi une forme d'inceste. Ainsi, Butler démontre comment, selon la pensée de Kristeva, le langage poétique qui transgresse le tabou incestueux mère/fille « devient particulièrement menaçant lorsqu'il est employé par une femme<sup>383</sup> » précisément parce qu'il conteste à la fois le tabou de l'inceste et le tabou de l'homosexualité féminine. L'homosexualité féminine est perçue par Kristeva comme un déplacement de l'attachement à la mère à un autre objet féminin et non comme une sexualité à part entière, contrairement à l'hétérosexualité qui est pourtant tout autant lié dans la psychanalyse au lien incestueux et à l'attachement à l'un des deux parents. L'inceste mère/fille et l'homosexualité féminine sous-jacente bouleversent l'ordre établi de l'hétérosexualité, seule garante d'un moi cohérent pour une femme, en d'autres termes sa seule chance d'avoir une présence complète et de ne pas errer dans une « absence de sens et de vision », ce que conteste évidemment Butler, mais également Sexton en transgressant ce double tabou.

Le voile posé sur le tabou incestueux notamment par le biais de la métaphore nous rappelle le caractère à la fois transparent et opaque du poème : nous ne serons jamais complètement certain·e·s que le tabou incestueux est effectivement évoqué ou que les souvenirs du trauma sont réels. Dans *Imagining Incest*, Gale Swiontkowski distingue ainsi avec prudence la vie et l'œuvre de l'autrice : « Sexton, that is, chose to open up the nuances of the incest motif in poetry and not to nail down any particular historical events. The result is a subjective exploration of psychic realities – not of actual experiences, but of personal, emotional reverberations from social experiences<sup>384</sup>. » Pourtant, comme si de la frontière entre la fiction et la réalité sourdait le trauma, comme si le trauma pouvait se contaminer simplement à travers le langage, celui-ci passe de l'œuvre d'Anne Sexton à sa fille Linda Gray Sexton, qui raconte dans ses mémoires intitulés *Half in Love: Surviving the Legacy of*

---

<sup>382</sup> « For Kristeva, then, overt homosexuality cannot be a culturally sustainable activity, for it would constitute a breaking of the incest taboo in an unmediated way. » (Je traduis.) Judith Butler, *ibid.*

<sup>383</sup> « Consider that for Kristeva poetic language breaks the incest taboo and, as such, verges always on psychosis. As a return to the maternal body and a concomitant deindividuation of the ego, poetic language becomes especially threatening when uttered by women. The poetic then contests not only the incest taboo, but the taboo against homosexuality as well. Poetic language is thus, for women, both displaced maternal dependency and, because that dependency is libidinal, displaced homosexuality. For Kristeva, the unmediated cathexis of female heterosexual desire leads unequivocally to psychosis. Hence, one can satisfy this drive only through a series of displacement (...) for women, heterosexuality and coherent selfhood are indissolubly linked. », *ibid.*, p. 117. (Je traduis.)

<sup>384</sup> Gale Swiontkowski, *op. cit.*, p. 10.

*Suicide* comment sa mère venait s'allonger contre elle dans son lit et s'adonnait à des attouchements de sa petite enfance jusqu'à son départ pour l'université<sup>385</sup>.

L'analyse de ces quelques poèmes permet néanmoins de comprendre comment Sexton use de la métaphore et des symboles phalliques afin de montrer l'inceste et l'obscène tout en contournant le tabou. Plus généralement, la façon dont l'auteur ou l'autrice aborde le tabou incestueux nous renseigne sur l'état du refoulement de la société à laquelle il ou elle appartient. Dans « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes<sup>386</sup> », le psychanalyste autrichien Otto Rank remarque que plus une œuvre littéraire voile son contenu sexuel (il prend Hamlet comme parangon du refoulement et de la sublimation), plus celle-ci a de chances d'entrer dans la postérité<sup>387</sup>. Otto Rank nuance ensuite ses propos en précisant que la représentation du sexe, et particulièrement de l'inceste, tend à être de moins en moins voilée dans la littérature moderne, ce qu'il justifie d'un point de vue psychanalytique par le lien entre le progrès du refoulement et la domination du conscient. Autrement dit plus le refoulement des thèmes incestueux est important dans une société, moins les œuvres littéraires qui traiteront du sujet seront opaques. Le degré de transparence de l'œuvre est donc directement lié au degré de tabou du thème abordé dans son contexte social, d'un point de vue psychanalytique mais aussi moral. Du voile à l'(auto)censure, le tabou témoigne-t-il d'une crise du langage ?

---

<sup>385</sup> « And so, it hadn't been Joy who had been left to withstand the assault of my mother's emotional and physical intimacies and intrusions, from my birth to my departure for college. », Linda Gray Sexton, *Half in Love: Surviving the Legacy of Suicide*, Berkeley: Counterpoint, 2011, p. 97. Dans un autre extrait, Linda Gray Sexton relate comment un événement ultérieur, celui de son viol par son compagnon de l'époque, lui a fait revivre le trauma incestueux avec sa mère. Son témoignage démontre que le trauma n'est pas rejoué par la similitude de l'acte en lui-même mais bien de la réaction de la victime qui se tait et se laisse faire, le symbole de la bouche close renvoyant à l'image du tabou : « Instinctively, I knew that what had just happened was a disastrous repeat of those times from my childhood when my mother had come to my bed and I'd silently let her use me, turning my head to the side and crying, sealing my mouth shut—locking all the anger into the house of my body and then swallowing the key. », *ibid.*, p. 258.

<sup>386</sup> Otto Rank, « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes », extraits traduits, *Psychanalyse* 2/2010 (n° 18), p. 115-132.

<sup>387</sup> « (...) les produits littéraires à contenu sexuel non voilé, se renouvelant de génération en génération, disparaissent rapidement de la scène, tandis que – comme nous avons essayé de le démontrer – ce sont spécialement les œuvres qui doivent leur création à un précieux travail de refoulement et de sublimation (*Hamlet*) qui à travers les siècles resteront jeunes et riches d'effets, justement parce qu'elles correspondent de mieux en mieux à l'effet du progrès du refoulement, quand leurs créateurs devançaient – et de loin – leur époque. Cela étant dit, nous ne contestons pas qu'en effet la littérature moderne tend dans une large mesure vers une représentation non voilée de thèmes sexuels, particulièrement de thèmes incestueux, ce que nous contestons d'autant moins que nous pensons pouvoir éclairer et comprendre cet état de fait à partir du point de vue psychanalytique. », *ibid.*, p. 132.

### 3.2. « Daddy » ou le langage traumatisé

Le poème de Plath, « Daddy » (*Ariel*, CP, pp. 222-224), a été particulièrement commenté, sous différents axes de lecture. Ce qui a particulièrement attiré l'attention des critiques, et qui a cristallisé bon nombre d'entre elles, c'est la référence à la Shoah, aux camps de concentration, à Auschwitz. On lui reprochait principalement de se servir de la Shoah pour régler ses comptes avec son père, en d'autres termes de s'approprier un malheur certes collectif mais qui ne lui appartenait pas. Lorsque Sylvia Plath écrit « Daddy » le 12 octobre 1962, presque vingt années s'étaient écoulées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans les années qui suivirent la fin de la guerre, la Shoah était un sujet dont on ne parlait pas ou peu, symptôme du trauma. Peu d'écrits sur le sujet affleurent à l'époque, principalement parce qu'on ne savait pas si l'on pouvait écrire sur la Shoah, le modal « pouvoir » ayant une valeur à la fois épistémique et déontique : avait-on le droit d'en parler ? Si oui, comment pouvait-on le faire ? Ces questions sont toujours d'actualité<sup>388</sup>. Dans *Le langage et la mort* (1999), Giorgio Agamben tente d'y apporter une réponse : « Dire qu'Auschwitz est indicible ou incompréhensible, cela revient à *euphemein*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu ; cela signifie donc, malgré les bonnes intentions, contribuer à sa gloire<sup>389</sup> ». Ainsi, ne pas en parler reviendrait à le sanctifier en en faisant quelque chose de sacré ; mais dans le même temps, parler ou écrire sur Auschwitz est souvent considéré comme obscène. Encore une fois, le trauma va de pair avec l'incapacité de dire, souvent compensée par le recours à l'euphémisme. Pourquoi cherche-t-on à transgresser le tabou à travers le langage et que cela signifie-t-il dans le contexte de la poésie ? Les poètes doivent-elles choisir entre le langage sacré et l'obscénité langagière ?

---

<sup>388</sup> « If the ubiquity of taboos and their influence on social structures is generally accepted with regard to the past, which a narcissistic and supposedly enlightened present all too often views with condescension if not outright derision, what is remarkable is the fact that taboos not only continue to exist but that they can actually be said to be flourishing. A brief reference to the recent debates on political correctness, to shibboleths in relation to the terrorist attacks of 9/11, or to the ongoing question of how to deal with topics such as the Holocaust should suffice to make this point clear. », Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>389</sup> Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Paris : Payot Rivages, 1999, pp. 39-40.

## a) L'écart langagier

Au-delà des aspects biographiques souvent débattus par les critiques, ceux-là même qui ont échoué pour la plupart à saisir l'enjeu du poème, « Daddy » témoigne d'une crise du langage qui s'ancre bien dans son époque. D'un point de vue historique, le XX<sup>e</sup> siècle a connu deux grandes guerres ; d'un point de vue intellectuel, il a été témoin de l'essor de la psychanalyse, celle-ci apparaissant comme une réponse bienvenue au trauma lié à ces deux guerres. La conscience historique et politique de Sylvia Plath se développa à la fin de sa vie, comme elle le confia à Peter Orr dans un entretien du 30 octobre 1962 pour le British Council<sup>390</sup>. Interrogée sur les références aux camps de concentration et à *Mein Kampf* dans « Daddy », qui selon Peter Orr n'auraient pas autant de sens pour les Américains que pour les Européens, Sylvia Plath répondit :

Well now, you are talking to me as a general American. In particular, my background is, may I say, German and Austrian. On one side I am a first generation American, on one side I'm second generation American, and so my concern with concentration camps and so on is uniquely intense. And then, again, I'm rather a political person as well, so I suppose that's what part of it comes from<sup>391</sup>.

Il ne faut pas oublier que Plath émigra en Angleterre en décembre 1959, se rapprochant par là même d'un continent européen encore traumatisé par la Seconde Guerre mondiale. Cet entretien, l'un des rares conservés, qui eut lieu quatre mois avant sa mort, met en lumière

---

<sup>390</sup> « I am not a historian, but I find myself being more and more fascinated by history and now I find myself reading more and more about history. I am very interested in Napoleon, at the present: I'm very interested in battles, in wars, in Gallipoli, the First World War and so on, and I think that as I age I am becoming more and more historical. I certainly wasn't at all in my early twenties. », Peter Orr (éd.), *The Poet Speaks – Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966. Elle écrit également dans un essai intitulé « Context », commandé par le *London Magazine* à l'automne 1961 et publié en février 1962 : « The issues of our time which preoccupy me at the moment are the incalculable genetic effects of fallout and a documentary article on the terrifying, mad, omnipotent marriage of big business and the military in America—'Juggernaut, The Warfare State', by Fred J. Cook in a recent *Nation*. Does this influence the kind of poetry I write? Yes, but in a sidelong fashion. I am not gifted with the tongue of Jeremiah, though I may be sleepless enough before my vision of the apocalypse. My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighboring graveyard. Not about the testaments of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon. », Sylvia Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*, London: Faber and Faber, 1977, p. 92.

<sup>391</sup> Sylvia Plath, *A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr*, 1962. En ligne. Consulté le 12 décembre 2011. <[http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M\\_R/PLATH/orrinterview.htm](http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M_R/PLATH/orrinterview.htm)>.

l'engagement politique et poétique de l'autrice et prend le contre-pied de nombreux critiques qui ont vu dans *Ariel* son recueil le plus « confessionnel ». Comme si elle avait pressenti que l'écriture du poème « Daddy », qu'elle avait écrit moins de trois semaines avant cet entretien, lui serait reprochée précisément parce que les critiques y verraient un narcissisme outrageux, Plath devança ses détracteurs :

I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathise with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. I believe it should be *relevant*, and relevant to the larger things, the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on<sup>392</sup>.

Cependant, de nombreux critiques, dont Irving Howe, le poète irlandais Seamus Heaney ou encore George Steiner ne manquèrent pas de lui reprocher précisément l'inverse : pour eux, Plath avait l'impertinence de dire que son expérience personnelle était quelque chose de plus grand que les camps de concentration. Je me contenterai de citer quelques unes des critiques les plus virulentes, comme celle d'Irving Howe dans « The Plath Celebration: A Partial Dissent » : « There is something monstrous, utterly disproportionate, when tangled emotions about one's father are deliberately compared with the historical fate of the European Jews; something sad, if the comparison is made spontaneously.<sup>393</sup> » Le choix du terme « monstrous » (« monstrueux ») en dit long sur le caractère délicat du sujet, même à la fin du vingtième siècle. Le mot « monstrueux » signifie à la fois « ce qui est caractéristique du monstre » et « ce qui s'écarte des normes habituelles, qui est contraire à l'ordre naturel des choses », les mots « normes », « ordre naturel » supposant un jugement moral et très subjectif. Par extension, on a tendance à utiliser cet adjectif afin de qualifier ce qui est laid ou tout comportement qui nous apparaît comme inhumain ; c'est donc en définitive ce qu'on doit cacher. Cependant, c'est oublier que le mot « monstre » partage la même étymologie que « montrer », du latin *monstrare*, ce qui laisse à penser que ce que reproche réellement Irving Howe à Sylvia Plath, ce n'est pas tant d'avoir transgressé l'ordre naturel des choses dans son poème mais d'avoir montré quelque chose qu'elle n'avait pas le droit de montrer. D'une certaine façon, Irving Howe confère au poème une censure morale. En outre, Irving Howe

---

<sup>392</sup> *Ibid.* Les italiques sont de l'autrice.

<sup>393</sup> « The Plath Celebration: A Partial Dissent » in Harold Bloom (éd.), *Sylvia Plath: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House, 1989, p. 11.

contredit ses propos puisque celui-ci ajoute dans le même essai : « in none of the essays devoted to praising Sylvia Plath have I found a coherent statement as to the nature, let alone the value, of her vision<sup>394</sup>. », alors même qu'une autre étymologie rapproche le mot latin « monstrum » de *monere*, qui signifie avertir, ce qui place presque la poète dans une position d'oracle. Mettre en doute le caractère visionnaire de la poète en qualifiant sa démarche poétique de monstrueuse n'est sans doute pas l'argument le plus pertinent, mais il nous renseigne en revanche sur la volonté de certains critiques de décredibiliser l'autrice, ce qui revient à la réduire au silence.

Dans un essai écrit la même année, *The Government of The Tongue* (1989), le poète et critique irlandais Seamus Heaney, déplore également le manque de distance de Plath, substituant au « tangled emotions » de Howe un « so entangled in biographical circumstances » :

A poem like 'Daddy,' however brilliant a *tour de force* it can be acknowledged to be, and however its violence and vindictiveness can be understood or excused in light of the poet's parental and marital relations, remains, nevertheless, so entangled in biographical circumstances, and rampages so permissively in the history of other people's sorrows that it simply overdraws its rights to our sympathy<sup>395</sup>.

Encore une fois, la démarche poétique de Plath est perçue comme indécente. On l'accuse principalement de s'être approprié la Shoah à des fins autobiographiques. Notons que le terme « Shoah », généralement appelé *Holocaust* en anglais, n'est pas prononcé par ces critiques, ces derniers lui préférant les périphrases « the historical fate of the European Jews » ou encore « the history of other people's sorrows », lesquelles leur permettent de tourner autour du mot « Shoah » (*Holocaust*<sup>396</sup>) sans l'employer directement, mais également de tenir la poète à distance du sort de ces gens qui n'est pas le sien. Or, comme le rappelle Marc Amfreville, tout désir d'écrire est à la fois littéraire et intime. « Littéraire », nous dit-il, « parce que tout procède d'une lecture en particulier. Intime, parce que dans sa signification même, dans ses implications sensibles et éthiques, une réflexion critique sur le trauma ne peut commencer que

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>395</sup> Seamus Heaney, « The indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath » in *The Government of the Tongue*, London: Faber and Faber, 1989, p. 165.

<sup>396</sup> Notons qu'il existe un écart entre les termes Shoah et *Holocaust*. Le premier est un mot hébreu signifiant « catastrophe », utilisé dans les années 60 pour faire référence à l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale et popularisé en Europe par le film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1984). Le second, principalement utilisé aux États-Unis, est problématique et contesté en Europe car il fait référence au sacrifice religieux dans la Bible. Néanmoins, plusieurs auteurs américains ont commencé à l'utiliser après les procès de Nuremberg ; il fut notamment popularisé dans les pays anglo-saxons après la diffusion de la mini-série américaine *Holocaust* (1978).



par une pensée de l'écart<sup>397</sup>. » Les critiques cités ci-dessus n'ont pas perçu dans le poème cette pensée de l'écart, au contraire ils y ont vu une pensée « emmêlée » (« (en)tangled »). En outre, l'utilisation d'une expression telle que « rampages so permissively in the history of other people's sorrows » sous-entend qu'il existe un interdit tacite, de l'ordre de la morale, à ne pas parler de la Shoah tant qu'on n'en a pas été directement victime. Or, Amfreville citant Primo Levi rappelle « qu'un témoin de la Shoah ne peut être que second puisque les morts ne peuvent pas témoigner<sup>398</sup> ». Selon lui, la Shoah fait partie intégrante de notre trauma collectif :

Tout le monde, en vie aujourd'hui, est toujours au plus – et très souvent moins – à cinq personnes de distance d'une victime de la Shoah. L'histoire nous est commune, elle est devenue le fonds collectif de notre humanité, ce qui ne veut pas dire, et loin s'en faut, que nous en éprouvons au même degré la brûlure<sup>399</sup>.

Malgré cette histoire commune qui nous rapproche à plus ou moins de distance d'une victime de la Shoah, Amfreville concède ensuite que la Shoah est bien un sujet tabou, une sorte d'interdit littéraire, sauf exception qui ne fait que confirmer la règle. En prenant l'exemple du roman *Fugitive Pieces* d'Anne Michaels, il fait surtout l'éloge d'un certain type de récit « pudique » (« [...] Cette réticence-là, cette pudeur a réussi à vaincre toutes mes préventions contre tant d'autres fictions de la Shoah<sup>400</sup>. ») et dans lequel il n'y a pas d'identification à une victime directe mais à un témoin second :

Tout se passe comme si, en quelques phrases, Anne Michaels avait su vaincre la défiance éthique que l'on peut éprouver à l'égard de la mise en fiction – avec ce que pareille tentative comporte toujours de ludique, même au plus sérieux de son intention – d'une entreprise d'anéantissement, au sens propre du mot, *incomparable*. Si la douleur de Jakob peut, sans offense à la mémoire, devenir littérature, c'est parce que c'est celle, non pas d'une victime directe, à laquelle il y aurait blasphème à s'identifier, mais d'un témoin second. Ici encore, on pourrait discuter de l'écart, mais dès lors qu'on peut en discuter, écart il y a, au contraire d'une obscène coïncidence imaginaire avec un sort qui interdit toute homologation, toute analogie<sup>401</sup>.

À mon sens, ce passage contredit la théorie évoquée plus tôt dans l'ouvrage énonçant que la Shoah est un trauma appartenant à l'histoire collective, et donc à tout le monde et à personne à la fois. D'abord, ce n'est pas parce que la Shoah est une entreprise d'anéantissement qui n'a pas d'équivalent dans l'histoire moderne et contemporaine qu'elle est intrinsèquement

---

<sup>397</sup> Marc Amfreville, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>401</sup> *Ibid.* Les italiques sont de l'auteur.

« *incomparable* ». Interdire de comparer, c'est déjà poser les bornes d'un tabou. Ensuite, le mot « blasphème », emprunté au lexique religieux comme « une parole, un discours outrageant à l'égard de la divinité, de la religion, de tout ce qui est considéré comme sacré<sup>402</sup> », témoigne d'une volonté d'opposer le sacré au profane, ce qui signifie en soi poser un tabou<sup>403</sup>. Enfin, les mots « obscène » et « interdit » achèvent l'entreprise de construction de bornes et de tabous qui emprisonnent la littérature dans des règles morales et personnelles qui, quoiqu'elles soient justifiées, s'apparentent à de la censure.

La persona de « Daddy » s'identifie-t-elle à une victime de la Shoah ? Dans le poème, l'identification passe d'abord par le langage, l'identité est langage : « I began to talk like a Jew » dit la persona, puis « I think I may well be a Jew ». Que signifie *parler comme une Juive* ? À quelle langue fait-elle référence ? L'hébreu, l'allemand, le yiddish, une autre langue ? Tout ce que l'on sait, c'est que la persona s'identifie d'abord à une langue avant de s'identifier à une Juive victime de la Shoah. Parce que je parle *comme une Juive*, alors il se peut que je sois juive, et non l'inverse. Le mot « Jew », qui revient à quatre reprises dans une même strophe, ramène à chaque occurrence le son /u:/ mais aussi la majuscule, héritée des racines germaniques de l'anglais. Cette répétition du mot « Jew » porte la trace de la menace, comme si celle-ci voulait conjurer un mot à la fois répété dans la rhétorique nazie et ses éléments de langage et tu dans la mesure où dire qu'on était juif mettait en danger de mort. Cette identification langagière signale un écart langagier : je peux m'identifier à une langue et à une culture sans être né·e et élevé·e dans ladite langue et ladite culture.

L'écart langagier dans « Daddy » se donne également à voir dans l'écart entre la brutalité décrite et le ton presque enfantin du poème. A. R. Jones, dans son essai « On Daddy », analyse ainsi le rythme du poème comme fondé sur le modèle de la comptine :

The rhythm of a poem such as 'Daddy' has its basis in nursery rhyme, and in this respect may be compared with the rhythms used by the witches in *Macbeth* or, more recently, by T.S. Eliot in *Sweeney Agonistes*—a dramatic fragment surprisingly close to Sylvia's poem in feeling and theme. The rhythmic patterns are extremely simple, almost incantatory, repeated and giving a very steady return. The first line, for example, 'You do not do, you do not do', with its echoes of the witches winding up their sinister spell, 'I'll do, I'll do, and I'll do' or T.S. Eliot's repetition of 'How do you do. How do you do' denies the affirmation of the marriage service which is later introduced into the poem, 'And I said I do, I do', and suggests a charm against some brooding but largely undefined curse. As in nursery rhyme, the force, almost compulsive, of the

<sup>402</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 15 décembre 2016. <<http://www.cnrtl.fr/definition/blasphème>>.

<sup>403</sup> Cf. définition de Freud : « Pour nous, le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré; de l'autre, celle d'inquiétant, de *dangereux*, d'*interdit*, d'*impur*. », Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 20-21.

rhythmical pattern of the poem gives a sense of certainty, psychologically a sense of security, to a world of otherwise remarkably haphazard and threatening events. [...]

The effectiveness of 'Daddy' can largely be accounted for by Sylvia Plath's success in associating the world of the poem with this structure of the nursery rhyme world, a world of carefully contained terror in which rhythm and tone are precariously weighed against content to produce a hardly achieved balance of tensions<sup>404</sup>.

Pour aller plus loin dans l'intertextualité, on peut d'ailleurs voir des similitudes entre les rimes et le rythme de certaines strophes de « Daddy » et de « The Bed Book », histoire que Plath avait écrite pour ses enfants en 1959 et qui fut publiée à titre posthume en 1976. Pour exemple, les rimes des strophes suivantes issues de « The Bed Book » rappellent l'abondance de la rime en /u:/ dans « Daddy » ainsi que le rythme de certains vers courts constitués de nombreux monosyllabes, certains contenant des onomatopées (« Achoo », « Ach ») :

Over the hollyhocks  
(Toodle-oo !)  
Over the owls'  
To-whit-to-whoo

Over the moon  
To Timbuktoo  
With springiers springs  
Than a kangaroo<sup>405</sup>

L'omniprésence du phonème /u:/ est d'autant plus évidente lorsqu'on entend Plath lire « Daddy » dans l'un de ses rares enregistrements<sup>406</sup>. En adoptant le rythme et les rimes de la comptine, la persona adulte (trente ans) nous renvoie surtout à la persona enfant, dont le trauma lié à la mort du père est évoqué à la douzième strophe (« I was ten when they buried you. »). La répétition incantatoire du terme « Daddy » fait écho à cette persona, à l'opposé du sobre et distant « Father » dans « The Death of the Fathers » de Sexton, alors que les deux poètes adoptent un point de vue de persona adulte donnant voix à une persona enfant dans ces deux poèmes. Dans *Imagining Incest*, Gale Swiontkowski s'attarde sur le mot « Daddy » dont elle rapproche l'emploi de Plath dans « Daddy » et de Sexton dans « "Daddy" Warbucks », publié dans un recueil posthume, *45 Mercy Street*, en 1976 :

---

<sup>404</sup> Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, pp. 233-234.

<sup>405</sup> Sylvia Plath, « The Bed Book », *The It-Doesn't-Matter Suit and Other Stories*, London: Faber and Faber, 2014, p. 83.

<sup>406</sup> Il s'agit d'une lecture radiophonique pour la BBC datant du 30 octobre 1962. Je me suis servie d'un enregistrement que m'a envoyé Peter Steinberg, mais elle est également disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=6hHjctqSBwM>>.

The term “Daddy”, which both Sexton and Plath use as the label for their symbol of patriarchal power, merits some thought in itself. “Daddy”, like “Dad” or “Father,” connotes status and entitlement on the part of the father. But “Daddy,” as opposed to “Father,” also connotes affection and need on the part of the daughter, in that she addresses him in the diminutive, as if hoping to please him with her familiar subservience and thus win the favor she is seeking or to tame him with this informal title. “Daddy” also, however, presupposes both recognition and entitlement in the daughter, who can address the father with this relatively familiar title. Thus, in this term we see the two conflicting aspects of the daughter’s Oedipal dilemma [...]: her necessity of deferring to patriarchal authority, and her necessity of denying the fact that she is compelled to defer by her position in the patriarchal structure, in order not to see her position as victim. She resolves this paradox by learning to take her father’s desires for her own, resulting in an extended infantile emotional relationship with her father and later his surrogates<sup>407</sup>.

S’il est tentant de rapprocher les deux poèmes, d’autant plus que Sexton en sus d’utiliser abondamment le mot « Daddy » fait également référence à la Shoah (« “Daddy,” I died, swallowing the Nazi-Jap animal. », *TCP*, p. 544), une différence notable entre les deux poèmes tient aux guillemets entourant chaque occurrence du mot « Daddy » dans le poème de Sexton. La marque typographique des guillemets induit à mon sens au contraire une distance entre la persona et le père, qu’il n’y a pas dans le poème de Plath. En outre, le poème de Sexton pourrait être un hommage semi-cryptique à Sylvia Plath (l’inscription *In Memoriam* pourrait tout à fait être dirigée vers Plath et non vers le père de Sexton), qui ne serait pas le premier puisque Sexton avait déjà écrit l’élégie « Sylvia’s Death » dans *Live or Die*, publié en 1966. Quoi qu’il en soit, ce « Daddy » est bien un reliquat de l’imaginaire enfantin qui nous donne de précieux indices sur la présence du trauma et annonce l’émergence d’une langue traumatisée.

---

<sup>407</sup> Gale Swiontkowski, *op. cit.*, p. 27.

## b) Contamination et dissolution de la langue

Dans « Daddy », Plath aborde la Shoah et pense l'écart à travers le prisme du langage. Le trauma de la Shoah et de la Seconde Guerre mondiale se reflète dans le langage même. Il est d'abord contaminé par la langue allemande (« Ach, du ») avec cette prononciation que la phonétique appelle d'ailleurs le « ch dur », qui se forme au fond de la gorge dans une sorte de râle animal. Il faut bien sûr chercher au-delà des règles linguistiques des raisons socio-linguistiques pour expliquer l'âpreté de la langue allemande dans l'inconscient collectif. Le linguiste et sémiologue Jürgen Trabant explique dans l'article « De la langue allemande : un avenir lourd du passé » comment, pour des raisons principalement historiques, la langue allemande souffre d'un trauma linguistique dont elle ne parvient pas à guérir :

À la grande différence de l'histoire de la France, l'histoire de l'Allemagne est caractérisée par le fait que c'est la langue (écrite, de culture, de littérature, de communication interdialectale) qui constituait l'unité de l' « Allemagne », c'est-à-dire des pays germanophones ou de la « Teuthonia » avant l'existence d'un état allemand : l'unité linguistique précédait de beaucoup l'unité politique. On peut dire que, à partir des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, les germanophones, parlant des dialectes différents et vivant dans une multitude de structures étatiques différentes, avaient une *koinè* écrite qui vouloit (*sic*) ces différences dialectales et même la grande division linguistique entre le bas-allemand (*niederdeutsch*) et le haut-allemand (*oberdeutsch*). « Deutschland ». C'était pendant des siècles une entité linguistique et pas une structure politique qui ne sera créée qu'en 1871. [...] Quand, au XIX<sup>e</sup> siècle, une grande partie des pays germanophones, unis linguistiquement et culturellement depuis des siècles, devinrent un état, ce fut le début d'une catastrophe pour la langue allemande. Car, dans les soixante-quinze ans de son existence, de 1871 jusqu'à 1945, cet État détruisit l'Europe et commit les plus atroces crimes de l'histoire humaine et affaiblit, ce faisant, d'une manière dramatique la position de la langue allemande dans le monde et dans son propre domaine, ainsi que l'unité linguistique des pays germanophones. Les représentations de l'allemand aujourd'hui dépendent profondément du traumatisme qu'infligea le Grand crime des Allemands aux communautés de langue allemande, quelle que soit leur nationalité – allemande, suisse, autrichienne, française, belge ou luxembourgeoise. C'est, bien sûr, pour les Allemands un traumatisme auto-infligé, et donc peut-être le plus difficile à porter. Le Grand crime ne fut pas seulement un meurtre mais aussi un suicide. C. Hagège a parlé du « génocide étrangement suicidaire » des Allemands (1994 : 69). Pour exagérer seulement un peu – et bien sûr avec tout le respect pour les vraies victimes des Allemands – on peut dire que la langue allemande est une victime du nazisme, sa grande victime culturelle ou, formulé différemment : plus que toute autre création culturelle de ce peuple, la langue allemande porte le fardeau de la mémoire du Crime. Tout locuteur de l'allemand (qui avant la guerre était fier de parler la

« langue de Goethe ») est plus ou moins conscient du fait que c'est dans cette langue qu'on hurlait les plus horribles ordres de l'histoire, c'est-à-dire que la langue de Goethe était devenue langue d'Hitler et d'Auschwitz<sup>408</sup>.

Ainsi, le linguiste parle d'une langue allemande traumatisée (il utilise le terme « traumatisme » à deux reprises), elle-même victime du nazisme, portant « le fardeau de la mémoire du Crime », ce qui signifie qu'elle est à la fois victime et coupable. À la périphrase « la langue de Goethe » succède une autre périphrase, « la langue d'Hitler et d'Auschwitz » ; à la littérature et le beau se substitue l'horreur absolue du nazisme, qui va jusqu'à contaminer la langue allemande. Avant même de contaminer la langue poétique de « Daddy », la langue allemande, la « German tongue » évoquée directement dans le poème, était déjà elle-même contaminée. Au-delà de la présence de différents mots et noms propres allemands dans le texte (« Ach », « du », « Ich », « Dachau », « Auschwitz », « Belsen », « Luftwaffe », « Panzer », « Meinkampf »), la contamination se fait par le mélange des deux langues, par exemple lorsque le lexique allemand et la grammaire anglaise se confondent pour composer un nom hybride « a Meinkampf look », où les deux mots du livre *Mein Kampf* ont été soudés pour devenir un adjectif qui fait sens en anglais et non en allemand. Évidemment, la langue anglaise étant elle-même une langue germanique, les deux langues possèdent déjà une relation de « cousins germains », dans laquelle on serait tenté de voir un rapport originellement incestueux. Cependant, la Seconde Guerre mondiale, sans oublier l'ampleur de l'empire colonial britannique, va participer au basculement de la langue anglaise dans ce que Jünger Trabant appelle « l'anglais global » pour signifier son hégémonie. Ainsi, c'est l'anglais qui à présent contamine, entre autres, la langue allemande :

Après le règne nazi, les scientifiques allemands se dépêchèrent de publier en anglais. C'était d'un côté – comme dans les autres pays – une conséquence de l'énorme poids politique, économique et culturel des États-Unis qui rendit la langue anglaise quasiment exclusive dans les sciences naturelles. Mais la docilité des scientifiques allemands, la vitesse avec laquelle ils se convertirent à l'anglais, l'absence totale d'opposition ou de regret face à ce changement de langue, l'absence donc de *language loyalty*, étaient (en dehors de l'indifférence traditionnelle des sciences naturelles face à la langue) certainement dues au sentiment de honte et à la perte de l'estime pour leur (propre) langue : écrire en anglais, parler anglais dans les congrès internationaux c'était une manière de se faire ré-admettre dans la communauté internationale et de se distancier de la communauté nationale coupable. On ne pouvait pas attendre d'un monde

---

<sup>408</sup> Jürgen Trabant, « De la langue allemande : un avenir lourd du passé », *Le français aujourd'hui*, 1/2007 (n° 156), pp. 69-78. En ligne. Consulté le 16 décembre 2016. <<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-1-page-69.htm>>.

brutalement attaqué par les Allemands qu'il parle, écrive ou comprenne encore leur langue<sup>409</sup>.

Cette difficulté à parler l'allemand après la Seconde Guerre mondiale est particulièrement évoquée de la quatrième à la septième strophe de « Daddy ». Dans la quatrième strophe, la persona fait référence à l'un des camps de concentration, probablement Auschwitz, en parlant de « la ville polonaise » (« the Polish town ») en précisant que « le nom de la ville est commun » (« But the name of the town is common ») sans pour autant parvenir à le dire ou à le prononcer : « I never could talk to you./The tongue stuck in my jaw./It stuck in a barb wire snare. » Le mot « langue » (« tongue ») fait écho à « the German tongue » mentionnée au début de la quatrième strophe et rappelle la double acception du terme, pouvant à la fois faire référence à un langage commun et à l'organe individuel que possèdent aussi bien l'animal que l'être humain, précisément l'un des organes de la phonation qui permet à ce dernier de parler. Le mot « langue » est employé de manière métonymique à la place de « langage », plus souvent utilisé en anglais pour définir la langue d'un pays. Cependant, « langue » est le mot utilisé pour désigner la langue maternelle (« mother tongue »), ce qui pourrait être un indice sur le lien affectif qui rattache la persona à la langue allemande. L'image de la langue coincée à la fois dans la mâchoire de la persona et dans le fil barbelé qui symbolise les camps de concentration, avec la répétition du même verbe « stuck », évoque le traumatisme collectif et individuel que la langue a subi. Le bégaiement de la persona signifié dans les vers suivants « Ich, ich, ich, ich,/I could hardly speak », avec ce *ich* qui trébuche sur lui-même, témoigne à la fois de l'hésitation à utiliser une langue qui porte les stigmates de la culpabilité allemande mais aussi de la difficulté phonique de ce « /ch/ doux » qui ne ressemble à aucun autre son, à aucune autre langue. La persona peut enfin s'exprimer lorsqu'elle passe de l'allemand à l'anglais, du *ich* au *I*, ce qui témoigne de ses difficultés à s'identifier à une langue avec laquelle elle entretient un rapport conflictuel, entre le désir de dissolution et la passion, comme Trabant le décrit très justement à la fin de son article :

À ce scénario s'oppose cependant, chez certains, une « passion » pour la langue allemande, qui fait penser à la passion pour la langue française qu'avait J. Derrida. Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, J. Derrida a écrit la célèbre phrase « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne ».

Toute identification primaire avec sa langue première, le français, lui fut rendue impossible par un événement traumatisant, le sort des Juifs d'Algérie à qui on avait arraché la langue maternelle, française, sous le régime de Vichy. Mais c'est exactement ce traumatisme-là qui a généré la « passion » de J. Derrida pour la langue française, amour et souffrance en même temps.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*

Quelques Allemands – pour des raisons historiques évidemment complètement différentes – ont vécu – et vivent encore – un autre traumatisme linguistique : cette langue qui est la mienne est aussi la langue des Grands Assassins. Je ne veux donc pas qu'elle soit la mienne. Je tente alors de me l'arracher, je veux me la rendre étrangère. Mais en me l'arrachant, elle m'appartient toujours et je l'aime toujours, peut-être même davantage, douloureusement. Aliénée, étrangère, elle est toujours la mienne, je n'en ai pas d'autre<sup>410</sup>.

L'expression « (s')arracher la langue » employée à trois reprises par Trabant révèle la violence du trauma et rappelle l'image de la langue de la persona prise dans les fils barbelés. Elle met également en lumière la dissolution dans son sens premier, à savoir la « séparation des parties d'un corps » selon le Littré. L'analogie avec Derrida est d'autant plus pertinente que ses travaux de philosophe ont principalement tourné autour de la langue et de l'écriture, particulièrement autour de la pensée de la différence. Selon Jacques Derrida, la différence est à la fois une pensée de l'écart et du détour, de l'*espacement* et de la *temporisation*<sup>411</sup>, pour reprendre ses termes ; ainsi, c'est une pensée qui s'applique également à l'écriture du tabou. Si le terme *différance* s'applique essentiellement à pallier le manque d'un substantif permettant de rendre la polysémie du verbe *différer*<sup>412</sup> à travers la différence graphique, cette même différence graphique, qui, comme l'indique Derrida, s'écrit ou se lit mais ne s'entend pas, fait apparaître cette fois une ressemblance graphique avec le mot « souffrance ». Trabant fait un lien direct entre le trauma de la langue et celui de l'écrivain qui se traduit par une relation passionnelle à la langue : au lieu d'un usage usuel de la langue, l'écrivain va la penser, l'écrire, la raturer, la remanier, la parler, dans une relation presque organique à celle-ci. Latente dans le texte, la relation passionnelle de Plath à la langue allemande est plus flagrante à l'écoute dans l'enregistrement de la BBC du 30 octobre 1962 où l'on entend la poète accentuer les mots allemands. Ces mots sont souvent précédés d'un temps de pause, comme en suspens. La prononciation allemande quasi parfaite de Plath mais aussi l'exagération sur le /ch/ dur (« Ach », « Dachau »), comme si celle-ci éprouvait une souffrance et en même temps un plaisir dans la prolongation de ce son guttural, rappelle l'effet paradoxal du traumatisme énoncé par Trabant.

---

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> « Les deux valeurs apparemment différentes de la différence se nouent dans la théorie freudienne : le différer comme discernabilité, distinction, écart, diastème, *espacement*, et le différer comme détour, délai, réserve, *temporisation*. », Jacques Derrida, *La Différance*, conférence prononcée à la Société française de Philosophie, le 27 janvier 1968, in *Théorie d'ensemble*, Collectif, Paris : Seuil, 1968, p. 57.

<sup>412</sup> « Or, le mot différence avec un *e* n'a jamais pu renvoyer ni au différer comme temporisation ni au différend comme *polemos*. C'est cette déperdition de sens que devrait compenser – économiquement – le mot différence (avec un *a*). Celui-ci peut renvoyer à la fois à toute la configuration de ses significations, il est immédiatement et irréductiblement polysémique et cela ne sera pas indifférent à l'économie du discours que j'essaie de tenir. », *ibid.*, p. 46.



Le poème met également en scène la dissolution des liens qui rattachaient les signifiants à une langue qui leur était propre en mentionnant d'autres langues contaminées par l'allemand à travers des mots de diverses origines récupérés par les Nazis et souvent détournés de leur sens originel, comme l'illustre dans le poème le « swastika » (la croix gammée en français), terme emprunté au sanskrit « svastika », dérivé de *su* (« bien ») et de *asti* (« il est »), soit littéralement « qui conduit au bien-être ». Ce mot ainsi que le symbole religieux qu'il désigne, très répandu en Inde et plus généralement en Asie, ont été repris par les Nazis qui en ont fait leur symbole. On pourrait prendre également l'exemple du mot « Aryan » qui vient du mot *Arien* désignant un habitant de l'Arie, ancienne province d'Asie, dont le sens a été détourné par l'idéologie nazie pour décrire un « Allemand de race pure », notion qui n'existe déjà pas en dehors de tout signifiant et qui n'a pas davantage de lien avec le mot « Aryen<sup>413</sup> ». Ainsi, les mots et les symboles peuvent être détournés de leur signification initiale, le signe perdant alors son unité. On peut ainsi penser que le langage conserve une mémoire historique et collective du trauma, mais que ce trauma est également propre à chaque langue. Par exemple, le verbe « déporter » et le substantif « déportation » ont une forte connotation en français, alors que l'anglais utilise couramment le verbe *to deport* pour dire « expulser d'un pays » sans que cela fasse appel à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale.

La dissolution dans « Daddy » a lieu au sein même du signifiant. L'emploi du terme « gobbledygoo » dans la neuvième strophe au lieu de « gobbledygook » met en lumière la disparition de la lettre <k> comme une partie dissoute du corps-mot. Le terme « gobbledygook », qui désigne un charabia inintelligible, intervient dans une énumération de détails décrivant le père, notamment avec des mots allemands (« Luftwaffe », « Aryan », « Panzer-man »). Ces éléments provoquent l'effroi chez la persona (« I have always been scared of *you*, »), mais aussi l'incompréhension et l'ultime rupture dans la communication rendue par ce « gobbledygook ». Le « gobbledygoo » devient constitutif du père au sens où la rime en /u:/, par le truchement de l'effacement de la lettre <k>, renvoie à ce « *you* » déjà mis en exergue par les italiques dans le texte et dont l'aspect graphique s'affaissant rappelle l'expression « tomber en dissolution ». Cette disparition souligne également le pouvoir oral de la lettre, puisque la présence du <k> après le digraphe <oo> en anglais a la propriété de

---

<sup>413</sup> C'est d'ailleurs le sujet d'un documentaire fascinant de la réalisatrice allemande Mo Asumang, *Les Aryens* (2014), dans lequel celle-ci s'applique à interroger le concept d'« aryanité » en revenant à la définition du mot « Aryen » afin de déconstruire le détournement qui a été fait de ce terme, dans une (en)quête qui l'amène d'Allemagne en Iran.

changer la prononciation du phonème, qui passe d'un son court /ʊ/ à un son long /u:/. Ainsi, l'effacement graphique du <k> allonge la prononciation du digraphe et prolonge l'écho du « you » mais aussi de « blue » et de « You » dans les deux derniers vers de cette strophe ; autrement dit, l'autrice fait apparaître la présence par l'absence. Ce point se vérifie dans l'économie du poème, dans la mesure où l'absence du père est conjurée par son omniprésence dans l'espace du texte.

La dissolution de la langue se donne à voir jusque dans la grammaire avec le vers « And the language obscene » dans lequel il manque le verbe copule, cette colonne vertébrale censée faire tenir la phrase et dont l'absence met en lumière le corps-phrase dissolu. Dans les sixième et septième strophes, la persona part du souvenir du père, traverse le souvenir collectif de la Seconde Guerre mondiale et des camps de concentration, puis décompose à nouveau le souvenir du père qui se confond avec le mari à la fin du poème, dans un *stream of consciousness* woolfien où l'écriture se veut cyclique.

I thought every German was you.  
And the language obscene

An engine, an engine  
Chuffing me off like a Jew.  
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.  
I began to talk like a Jew.  
I think I may well be a Jew.

Le vers « And the language obscene » marque l'association d'idées que l'on a vue précédemment entre le père et la langue allemande. Avec cette comparaison, la persona attribue un caractère violent à la langue, qui rappelle la violence du père. La langue allemande est le père, par glissement métonymique c'est donc le père qui est obscène. En outre, la métrique de ce vers le rend d'autant plus entêtant que lu avec « An engine,/an engine » il emprunte à l'héritage classique la forme de l'alexandrin, en sus de ses rimes finales et internes. Le langage paraît néanmoins toujours instable, mélangeant l'imprécis avec l'hypéronyme « engine » répété deux fois et le précis avec l'hyponyme « chuff », terme onomatopéique imitant le bruit du train. L'anapeste met l'accent sur les deux mots « language » et « obscene », cette dernière syllabe allongée par le /i:/ insistant sur l'impression de suspens puisque le vers, isolé par sa position finale dans la strophe, enjambe un espace typographique jusqu'à la strophe suivante et les rimes interne et finale avec « engine ». La notion de mouvement induite par l'enjambement annonce peut-être la comparaison entre la langue allemande et un train nazi emmenant la persona dans des camps de concentration ; l'espace

vide entre les deux vers pourrait également symboliser le silence du tabou. Enfin, l'absence de verbe dans ce vers marque aussi une absence de temporalité et une indétermination sémantique, comme si l'obscénité langagière était finalement pensée sur un axe paradigmatique qui admettrait tout type de relation entre les mots « language » et « obscene », aussi bien « is » ou « was » que « seems » ou « isn't ». Cette indétermination en cache une autre, celle du choix de l'adjectif. Les brouillons de Plath montrent en effet qu'après le mot « obscene », Plath avait originellement écrit « incestuous », avant de le barrer. Que ce choix nous dit-il sur l'écriture du tabou chez Plath ? Était-elle guidée par la pudeur jusqu'à l'autocensure ? Le tabou est-il une puissance d'opacité qui recouvre le langage ?

c) « **And the language obscene-incestuous** » : la rature comme trace de la pudeur

Originellement, le mot obscène, du latin *obscenus*, signifie « de mauvais augure, sinistre », « indécent », « sale, dégoûtant, hideux, immonde. ». Son pluriel neutre *obscena* désigne les excréments<sup>414</sup>. L'obscène est « [ce] qui offense ouvertement la pudeur », selon le Littré, « dans le domaine de la sexualité<sup>415</sup> » ajoute le CNRTL. Le lien étroit entre l'art et l'obscène est toujours présent : on dit souvent d'une œuvre d'art jugée immorale ou impudique, pas forcément d'un point de vue sexuel d'ailleurs, qu'elle est obscène, bien que le dictionnaire précité affirme que le mot « pornographique » tend à remplacer progressivement le mot « obscène » dans le contexte de la critique d'une œuvre d'art<sup>416</sup>. Mais que peut signifier le mot « obscène » lorsqu'il vient qualifier la langue, en l'occurrence dans notre cas la langue allemande ?

Le poème « Daddy », on l'a vu, a lui-même été jugé comme une œuvre obscène par certains critiques qui y ont vu une comparaison impudique de Plath à une victime de la Shoah. Il est d'autant plus intéressant de s'interroger sur la notion de pudeur que dans la version finale du poème le terme « obscene » a finalement dans une certaine mesure remplacé « incestuous ». Dans les brouillons de Plath, « obscene » est ainsi suivi du mot raturé « ~~incestuous~~ »<sup>417</sup>. Or, à l'origine, le mot « incestueux », du latin *incestuosus*, signifie

---

<sup>414</sup> Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=obsce>>.

<sup>415</sup> Le CNRTL. En ligne. Consulté le 20 juillet 2015. <<http://www.cnrtl.fr/definition/obscène>>.

<sup>416</sup> Il suffit en effet d'effectuer quelques recherches dans les périodiques du siècle dernier pour s'apercevoir que des associations entre la pornographie et l'obscénité étaient déjà présentes dans les critiques de revues littéraires, comme celle-ci datant de 1934, dans la catégorie « Romans mauvais, dangereux ou inutiles pour la généralité des lecteurs » : « M. Marcel Aymé, l'auteur de *La Jument verte*, l'un des livres les plus infâmes qui aient paru cette année, collaborateur à l'un des plus orduriers des journaux pornographiques, vient de publier *Le Nain*. [...] Il est volontiers obscène et quelque fois sacrilège. Il ramène toute chose à une sexualité plus ou moins refoulée. Ce sont presque uniquement leurs sens qui meuvent ses personnages, et quand le fond même de l'histoire n'est pas mauvais, les détails sont presque toujours dictés, au moins en partie, par cette éternelle obsession. Encore une force qui se perd, encore un écrivain qui mésuse tristement de ses dons. », Charles Bourdon, « Les Romans », in *Revue des lectures*, 15 septembre 1934, p. 1180. En ligne. Consulté le 13 décembre 2016. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57421564>>. L'auteur de cette critique présentant Marcel Aymé comme le collaborateur d'un journal qu'il juge « pornographique », il va de soi que son nouvel ouvrage ne pouvait qu'être lui aussi « obscène » et « sacrilège ». Notons que ce dernier terme désigne la profanation de tout ce qui est sacré, ce qui nous ramène à la définition du tabou. Cette critique est intéressante dans la mesure où elle nous renseigne sur le poids moral qui pèse sur tout ce qui relève de la sexualité et plus généralement des tabous de notre société. Évidemment, dans ce contexte, la censure n'est jamais bien loin.

<sup>417</sup> Cf. annexe 3.

« impudique<sup>418</sup>. » Qu'il s'agisse là d'un acte d'autocensure ou simplement d'un ajustement prosodique, le texte porte la trace de la rature et de la substitution, en sus de celle du trauma incestueux. Ce recouvrement d'un mot par un autre ne révèle-t-il pas justement un accès de pudeur, à l'opposé de l'obscénité ? « Cacher ce sein que je ne saurais voir » : n'est-ce pas là l'injonction même de la pudeur, de dissimuler ce qui y porte atteinte ? Il est vrai que, tout comme le masque, la pudeur est intrinsèquement liée à ce qui est profond, comme le souligne Nietzsche dans le fragment 40 de *Par-delà le bien et le mal* :

Tout ce qui est profond aime le masque. [...] La pudeur est inventive. Ce ne sont pas les pires choses dont on a le plus honte ! Un masque cache souvent autre chose que de la perfidie. Il y a tant de bonté dans la ruse ! J'imaginerais facilement un homme qui, ayant à cacher quelque chose de précieux et de délicat, roulerait à travers la vie, gros et rond, tel un fût de vin solidement cerclé. Sa subtile pudeur exige qu'il en soit ainsi. Pour un homme doué d'une pudeur profonde, les destinées et les crises délicates choisissent des voies où presque personne n'a jamais passé, des voies que doivent même ignorer ses plus intimes confidents. Il se cache d'eux lorsque sa vie est en danger et aussi lorsqu'il a reconquis sa sécurité. Un tel homme caché qui, par instinct, a besoin, de la parole pour se taire et pour taire, inépuisable dans les moyens de voiler sa pensée, demande que ce soit un masque qui emplisse, à sa place, le cœur et l'esprit de ses amis, et il s'entend à encourager ce mirage. En admettant pourtant qu'il veuille être sincère, il s'apercevra un jour que, malgré tout, ce n'est qu'un masque que l'on connaît de lui et qu'il est bon qu'il en soit ainsi. Tout esprit profond a besoin d'un masque. Je dirai plus encore : autour de tout esprit profond grandit et se développe sans cesse un masque, grâce à l'interprétation toujours fautive, c'est-à-dire *plate*, de chacune de ses paroles, de chacune de ses démarches, du moindre signe de vie qu'il donne<sup>419</sup>.

Cet éloge de la pudeur relie directement celle-ci à la profondeur et au masque ; ce qui de fait signifie que l'impudeur est au contraire synonyme de superficialité et de transparence. Car en effet la pudeur voile ce que l'impudeur dévoile, qu'il s'agisse du corps ou de la pensée. « Tout esprit profond a besoin d'un masque » nous dit Nietzsche. Le masque nietzschéen nous renvoie à une dimension théâtrale. Le ou la poète porte un double masque : celui de la persona d'un côté, celui de sa propre pudeur de l'autre. Or, la critique a souvent reproché à Plath, tout comme à Sexton, de ne porter aucun masque. On peut donc se demander si certains critiques, en suggérant que les deux poètes manquaient de pudeur, n'insinuaient pas en réalité qu'elles manquaient de profondeur.

---

<sup>418</sup> Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=inceste>>.

<sup>419</sup> Frédéric Nietzsche, *Par delà le bien et le mal, Prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 10, Paris : Mercure de France, 1913, pp. 75-76.

Telle une marque témoignant de sa pudeur, « Daddy » porte la trace de la rature, qui est à la fois une trace écrite et *désécrite*. Cette rature nous renvoie au brouillon de Plath et à la genèse du poème, mais également à la genèse du trauma, celui de l'inceste. La rature vient apporter la trace de l'enfouissement du trauma incestueux. Dans *Écrits en souffrance*, essai portant sur l'étude du trauma dans plusieurs nouvelles et romans américain·e·s, Marc Amfreville remarque que l'inceste en est un élément commun :

Roman d'une irréparable faille, comme la nouvelle de Poe disait une invisible fissure, *The Deep North* confirme l'intuition de la place centrale qu'occupe l'inceste dans la représentation du trauma. Présent en filigrane dans tous les textes que nous avons étudiés jusqu'alors, [...] l'inceste a partie liée avec le trauma et sa représentation. Sans doute sa logique transgressive de brouillage des limites, plus encore que son potentiel d'enfouissement et de surgissement contrastés et successifs, explique-t-elle en partie cette quasi-omniprésence<sup>420</sup>.

Ainsi, l'auteur parle de « place centrale », de « quasi-omniprésence » « en filigrane » de l'inceste dans la représentation du trauma. Arrêtons-nous sur le mot « filigrane ». Par extension, la locution « en filigrane » désigne ce qui est en arrière-plan, soit ce qui se donne à voir sans être directement écrit ou dit, une présence qui est d'abord absence, uniquement visible par transparence. Toutefois, si l'on revient à la définition première du mot « filigrane », le Littré nous dit qu'il s'agit d'un terme d'orfèvrerie, composé des mots « grains et filets », et, dans une deuxième acception, de « lettres, lignes ou figures fixées sur la forme à fabriquer le papier et dont la marque paraît sur la feuille<sup>421</sup>. » Le filigrane porte donc la trace de la marque visible avant d'être un arrière-plan invisible. La présence en filigrane de l'inceste est donc toujours d'abord porteuse de la trace bien qu'elle désigne l'absence de trace *visible*.

Dans une certaine mesure, on pourrait dire que le brouillon de « Daddy » porte la trace visible de l'inceste tandis que le poème finalement publié en porte lui la trace invisible, *en filigrane*. Si l'on regarde de plus près le trait de la rature, celui-ci recouvre presque entièrement le suffixe *-uous* tandis qu'il barre légèrement le mot « incest », qui non seulement est visible sans effort mais en plus apparaît intact du point de vue de son unité sémantique. Ses brouillons étant soigneusement triés, rangés et datés par Plath, et donc probablement voués à être vus et lus, on peut tout à fait supposer que la poète laissa sciemment la trace de ce mot trop obscène pour figurer dans la version finale. Or, comme le fait remarquer le philosophe Éric Fiat, la pudeur est une vertu qui ne peut s'annoncer sans

---

<sup>420</sup> Marc Amfreville, *op. cit.*, p. 117.

<sup>421</sup> Le Littré. En ligne. Consulté le 22 décembre 2016. <<http://www.littre.org/definition/filigrane>>.

immédiatement ne plus en être une<sup>422</sup>. Certes, la poète ne proclame pas à proprement dit sa pudeur, mais le fait même d'en laisser une trace visible, et par là-même une preuve, tenderait à annuler l'aspect pudique de sa démarche. Le semi-voile posé sur le mot « incestueux » ne permet pas de le cacher alors qu'elle aurait pu le recouvrir entièrement, laissant à la place une partie opaque et l'autre transparente, précisément bien assez pour que l'on devine le mot. Mais si la pudeur ne peut s'exprimer, en quoi diffère-t-elle de l'autocensure ?

Se pose alors la question du regard d'autrui, car en effet « l'homme ne rougit de rien quand il est seul », nous rappelle Sade, ce qui renvoie également à Sartre qui, dans *L'Être et le néant*, symbolise la honte par le fait d'être surpris en train de regarder par le trou de la serrure et non par le fait d'épier à travers ce même orifice. Ainsi, la honte ne provient jamais d'un regard posé sur soi-même, mais du reflet de celui d'autrui sur soi. L'autocensure de Plath porte peut-être la trace de la honte, non pas du mot tabou qu'elle a employé, mais de ce que les autres pourraient en penser. Est-ce pour cette raison qu'elle l'a recouvert dans le texte par le mot « obscene », plus général et plus opaque ? Est-ce par souci de la censure des maisons d'éditions, des critiques de l'époque, ou plus largement du regard des autres ? La philosophe Adèle Van Reeth, co-auteurice de *La Pudeur*, situe la pudeur comme la « [j]uste mesure entre l'obscénité et la honte<sup>423</sup> ». La pudeur représenterait donc un équilibre raisonnable entre ces deux extrêmes que sont l'obscénité et la honte. L'obscénité étant définie ici comme le contraire de la honte, le choix du « mot-recouvrant » n'est-il pas tout à fait ironique ? Certes, Jankélévitch nous rétorquerait que l'ironie n'est « qu'un des visages de la pudeur<sup>424</sup> ». Un geste pudique pourrait ainsi se dissimuler derrière l'obscène.

Sylvia Plath n'avait pourtant pas tout à fait caché l'aspect incestueux du poème, c'est même tout le contraire puisque, dans une note destinée à être lue dans une émission radiophonique, Plath décrit la persona de « Daddy » comme souffrant du complexe d'Électre<sup>425</sup>. Le complexe d'Électre, renommé par Carl Jung d'après la théorie freudienne de « complexe d'Œdipe inversé », désigne le deuil impossible de la fille, Électre, après la mort

---

<sup>422</sup> « La pudeur ne peut pas se proclamer. Celui qui proclame qu'il est pudique, immédiatement se révèle impudique. Méfions-nous de ce que Jankélévitch appelait « une réserve qui s'annonce à grands cris ! » », Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *La Pudeur*, Paris : co-édition Plon/France Culture, Collection « Questions de caractère », 2016.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>424</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 165.

<sup>425</sup> « Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other—she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it. » in M. L. Rosenthal, *The New Poets*, New York: Oxford University Press, 1967. pp. 81-82.

de son père Agamemnon, ainsi que le désir de vengeance qui l'habite envers Clytemnestre, la mère meurtrière. Le complexe d'Électre repose autant sur l'amour de la fille pour le père que sur la haine qu'elle éprouve pour la mère. Or, dans « Daddy », la mère est quasi absente, comme si la persona la mettait volontairement « hors scène » pour prendre sa place dans une substitution incestueuse, qui se prolonge dans l'union maritale avec un homme qu'elle a façonné d'après le patron du père<sup>426</sup>. L'inceste se joue hors scène avec le mythe en toile de fond, comme un trauma à la fois personnel et collectif. D'ailleurs, dans un poème précédent intitulé « Electra on Azalea Path » (*CP*, 1959, p. 116), Plath fait référence à Électre dès le titre. Le personnage d'Électre se confond avec la persona tandis qu'elle se rend sur la tombe du dieu-père. Le style proche de l'élégie est toutefois bien différent de celui de « Daddy », dont la forme qui s'apparente à la comptine est empreinte d'une violence que seule le langage peut contenir.

« Daddy » porte la trace visible et indélébile de « l'écrit-rature », qui prend racine dans l'esprit de l'autrice avant même d'être écrit et qui continue de se lire en filigrane même s'il n'est pas écrit. Ce que j'appelle écrit-rature se fonde sur la pensée de Derrida, selon qui la trace de l'écriture est déjà présente avant qu'elle soit à proprement dit trace, c'est-à-dire couchée sur le papier. Car avant l'écriture il y a la pensée de ce qu'on va écrire, qui laisse déjà une trace dans la mémoire. Derrida parle d'archi-écriture pour rendre compte de ce cadre spatio-temporel dans lequel l'auteur ou l'autrice se projette déjà dans l'écriture tout en se tournant vers une expérience passée peut-être déjà inscrite dans son inconscient, créant ainsi une différance au sens derridien :

La pratique de la langue ou du code supposant un jeu de formes, sans substance déterminée et invariable, supposant aussi dans la pratique de ce jeu une rétention et une protention des différences, un espacement et une temporisation, un jeu de traces, il faut bien que ce soit une sorte d'écriture avant la lettre, une archi-écriture sans origine présente, sans archie<sup>427</sup>.

On imagine donc un processus d'édition et de révision mentales déjà en cours avant même que le texte ne porte la trace écrite. Ainsi, toute écriture serait toujours d'abord une écriture de la trace mentale, avant d'être une trace écrite. L'autocensure relèverait donc du truisme, dans la mesure où tout écrit passe d'abord par ce filtre. En un sens, le poème a même été construit autour du mot « incestueux », dans la mesure où l'inceste est omniprésent alors que l'obscène

---

<sup>426</sup> « I made a model of you, / A man in black with a Meinkampf look / And a love of the rack and the screw. / And I said I do, I do. » (§ 13-14).

<sup>427</sup> Jacques Derrida, *La Différance*, conférence prononcée à la Société française de Philosophie, le 27 janvier 1968, in *Théorie d'ensemble*, Collectif, Paris : Seuil, 1968, p. 54.



n'évoque rien, si ce n'est la pudeur de l'autrice. L'obscène est ce qui reste à montrer quand plus rien n'est caché. C'est la transparence absolue, l'impudeur totale. Mais le signifiant « obscene » n'est peut-être qu'un trompe-l'œil, un pied-de-nez ironique à ceux qui verraient dans « Daddy » un poème impudique. Évidemment, « incestuous » n'aurait pas rimé avec « engine » et aurait dérangé la métrique du vers. Mais c'est le premier mot que la poète a décidé de changer, et non le second, lequel ne comprenait pas la même puissance évocatrice en termes de tabou. Cela met en lumière la puissance du signifié, et en même temps son impuissance, dans la mesure où la présence du mot « incestuous » en sus d'« obscene » n'aurait finalement pas donné une lecture et une analyse très différentes de celles qui ont été faites. Il serait tentant de conclure, en comparant mon analyse des poèmes de Sexton et celui de Plath, que le mot tabou n'a jamais besoin d'être prononcé pour être omniprésent. L'écriture trouve d'autres biais pour montrer le trauma. Le trauma devance le tabou ; le langage comme l'écriture peuvent nous en délivrer.

En outre, « the language obscene » peut se lire comme l'obscénité langagière, qui a lieu lorsque le langage ne se met plus en scène, et par là-même peut contenir des mots tabous, des mots sacrés et profanes. L'obscénité langagière évoquée par Plath n'est pas sans rappeler celle mise directement en scène par Sexton dans le poème « Is It True? » (*TCP*, p. 446), lorsque cette dernière mélange le sacré (« hieroglyphics », « priest ») et le profane, pour ne pas dire les excréments (« bowel movement », « shit »). On revient donc à l'étymologie du mot « obscène » dans son pluriel *obscena*. Car la trace est aussi celle laissée par le corps, les excréments, la souillure, la salissure. Que faire de la trace de la souillure dans le texte ? Les poètes doivent-ils en faire un tabou, la censurer, ou au contraire la montrer au risque de voir leur œuvre qualifiée d'obscène ? Enfin, les notions de pudeur et d'obscénité posent évidemment la question du corps. Si « la pudeur, c'est l'esprit qui rougit du corps<sup>428</sup> », d'après la formulation délicate du philosophe Éric Fiat, alors se pose la question que l'on pourrait trouver dans tout bon roman policier : que faire du corps<sup>429</sup> ?

---

<sup>428</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *op. cit.*, p. 33.

<sup>429</sup> L'un des poèmes de Plath, « The Detective » (*CP*, p. 208), pose d'ailleurs la même question : « A body into a pipe. No one is dead./There is no body in the house at all. »

## Chapitre 4. Du textile au texte : (re)(dé)couvrir le corps

Couture et tissage sont des isotopies prégnantes dans la poésie de Plath et de Sexton. Il faut dire que le texte est une matière qui se prête tout particulièrement à cette métaphore. Coupes, découpes, ourlets, revers, retouches, reprises : l'écrivain·e manipule le texte comme le tailleur travaille le tissu. Ainsi, pour Delphine Horvilleur, « Tout récit est couture, champ où les fils d'une histoire s'entrecroisent<sup>430</sup> » :

La langue française fait dériver les mots « texte » et « textile » d'une même étymologie. Texte, textile, tissu... tous ces mots partagent une racine indo-européenne, dont hérite le latin *textus* qui exprime l'action de construire, de fabriquer des ouvrages faits de matériaux entrecroisés. Ce lien entre texte et tissu se retrouve d'ailleurs dans nombre d'expressions françaises : la « trame » définit autant l'intrigue d'un récit que l'outil du tisserand, une intrigue est parfois « cousue de fil blanc ». Ce rapprochement lexical existe dans bien d'autres langues. Ainsi, l'anglais « plot » désigne-t-il tout autant « une intrigue » qu'une pelote où les fils se croisent<sup>431</sup>. [...]

Chaque génération vient, en principe, poursuivre le travail de couture dont elle hérite, en ajoutant des points, qui étoffent la lecture du texte originel et en assurent la « reprise » et la transmission. [...]

Marcel Proust ne procédait pas autrement quand, dans *Le Temps retrouvé*, il définissait ainsi son entreprise littéraire : « épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirai mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe<sup>432</sup>. »

Si le texte est un tissu, quel corps habille-t-il ? Car l'usage premier du vêtement est bien celui-ci : habiller un corps, qu'il s'agisse, selon le vêtement, de le couvrir ou simplement de le parer. Corps et corpus des personnages, des personae, de l'écrivain·e., le corps lui-même est observable « sous toutes ses coutures », mais qu'y a-t-il sous les coutures ? Un examen minutieux consiste-t-il à voir au-delà des coutures et donc de ce qui relie les pièces entre elles ? Ou consiste-t-il à voir à travers les frontières du visible ? Pour le savoir, il faudrait pouvoir se représenter le corps d'une façon précise, or il n'y a pas *un* corps mais *des* corps,

---

<sup>430</sup> Delphine Horvilleur, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, p. 45.

<sup>431</sup> En réalité, le mot *plot* n'est guère utilisé en anglais pour désigner la pelote. Cependant, si l'on remonte à l'origine du mot *plot*, on retrouve le mot « complot », qui viendrait lui-même de « compeloter », au sens de rouler des fils jusqu'à en faire une pelote.

<sup>432</sup> *Ibid.*, pp. 43-45.

d'où vient qu'il est si difficile de le définir, comme le révèle Barbara Brooks dans *Feminist Perspectives on the Body* :

(...) 'the body' is not the way you would immediately designate yourself, nor is it possible to come up with a picture of what 'the body' is, since that single term strives to encompass all the multiple ways human material is formed and arranged not only within space but also through time. As Moira Gatens says, 'I have never encountered an image of a *human* body. Images of human bodies are images of either men's bodies or women's bodies' (Gatens 1990: 82). Note, too, that 'human' is the qualifier unspoken but implicit, defining the boundary between 'the body' and the rest of the material world: a boundary which, as we shall see, is not as clear cut as it might seem. (When a researcher in the physical sciences asked me what I was working on and I replied 'the body', she asked, 'but *what* body?'<sup>433</sup>)

La définition du corps nous échappe car nous avons nous-mêmes du mal à nous définir en tant que corps humain. Moira Gatens dit juste : toute représentation mentale que l'on se fait du corps est d'abord sexuée. Mais que faire alors du corps androgyne ? Depuis 1990, celui-ci apparaît de plus en plus dans l'espace public et par conséquent dans les débats publics, ce qui me fait dire qu'il sera de plus en plus « représentable », à mesure qu'il sera représenté. Ce chapitre ne s'appliquera pas à opposer le corps féminin au corps masculin mais plutôt à examiner la représentation du corps dans les poèmes de Plath et de Sexton à travers le prisme de l'opposition entre le corps couvert et le corps découvert. Cette opposition ne manquera pas de faire apparaître le corps féminin comme un objet politique, notamment dû au contexte social et politique dans lequel évoluaient Sexton et Plath, où il était aussi facile quand on était une femme de se faire interner<sup>434</sup> qu'il était difficile d'avorter<sup>435</sup>. L'œuvre littéraire d'Anne Sexton et celle de Sylvia Plath sont de ce point de vue une lutte contre l'effacement de la femme, lutte qui commence par l'écriture de son corps, vêtu ou nu, et de sa sexualité, sujets qui demeurent relativement tabous encore aujourd'hui, souvent sous le prétexte de la pudeur. Je parlerai également du corps vulnérable, qui, à l'image du tissu et du texte est un corps, une

---

<sup>433</sup> Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999, pp. 1-2. L'autrice cite Moira Gatens, « Corporeal Representations in/and the Body Politic » in R. Diprose et R. Ferrall, *Cartographies*, St Leonards: Allen and Unwin, 1990.

<sup>434</sup> Dans *Women and Madness*, Phyllis Chesler traite de la facilité avec laquelle les femmes pouvaient, encore dans ces années-là, être internées contre leur volonté : « Suddenly, unexpectedly, a perfectly sane woman might find herself being arrested by a sheriff; removed from her bed at dawn, or "legally kidnapped" on the streets, in broad daylight. Or: her father or husband might ask her to accompany him to see a friend to help him with a legal matter. Unsuspecting, the woman might find herself before a judge or a physician, who certified her "insane" on her husband's say-so. Why did this happen? Battering, drunken husbands had their wives psychiatrically imprisoned in order to live or marry with other women. » In Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, pp. 61-62.

<sup>435</sup> Roe v. Wade, décision par laquelle la Cour Suprême légalisa l'avortement aux États-Unis, date de 1973, soit dix ans après la mort de Sylvia Plath et un an avant la mort d'Anne Sexton.

peau que le chirurgien ou la chirurgienne coupe, recoud, « charcute » comme on dit familièrement, comme si tout à coup on ne distinguait plus le corps humain de la viande animale. Le corps vulnérable est aussi celui du trauma au sens médical du terme : percer, creuser un trou dans le corps. C'est également un corps qui fait l'expérience de la mise à nu et de l'impudeur.

## 4.1. Mettre le(s) voile(s) sur le corps

Dans ce titre apparaissent deux notions majeures : mettre le voile sur le corps dans l'intention de le cacher, et l'expression « mettre les voiles » dans le sens de disparaître. L'objet du voile est lui-même ambivalent, tantôt transparent, tantôt opaque. Au sens propre, lorsqu'il désigne une chose, le voile est une « pièce d'étoffe qui recouvre, protège ou masque<sup>436</sup> », selon le CNRTL. Lorsqu'il désigne une personne, il est une « pièce d'étoffe légère et transparente dont les femmes se couvrent la tête, le visage et parfois une partie du corps, soit de façon habituelle, soit à l'occasion de certains événements ou de certaines cérémonies<sup>437</sup>. » Le CNRTL précise encore que dans le domaine de la religion, il désigne une « pièce d'étoffe légère mais opaque que portent en public les femmes musulmanes et les Touaregs et qui leur cache le bas du visage à partir des yeux » ou une « pièce d'étoffe que les religieuses [catholiques] et les novices portent sur la tête et dont elles se couvrent parfois le visage. » L'expression « prendre le voile » signifie ainsi entrer en religion. Enfin, le sens figuré retenant principalement l'aspect opaque du voile, celui-ci représente métaphoriquement « tout ce qui cache, dissimule, altère la réalité ».

Le corps humain, en particulier celui de la femme, vit sous l'injonction à la pudeur : il ne doit pas trop se montrer pour ne pas être obscène. En latin, *pudere* signifie avoir honte. C'est le sentiment de honte qui est en réalité imposé au corps, et c'est à partir de cette « puissance de honte<sup>438</sup> » que se crée la pudeur dans l'esprit. La honte précède la pudeur, et non l'inverse. Dans certaines cultures et certaines religions, les femmes doivent se vêtir de manière « pudique » et leurs cheveux doivent être dissimulés sous un voile ou une perruque. Il y a d'ailleurs une notion de mise en scène, notamment avec l'objet de la perruque, accessoire associé au théâtre. Notons que la perruque est également un accessoire historiquement lié au pouvoir, si l'on pense à la perruque du roi ou à celle de « l'homme de loi ». Pourtant, entre la pudeur et le pouvoir, les stéréotypes genrés se dressent comme un obstacle.

---

<sup>436</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 3 février 2017. <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/voile>>.

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> « En effet, la pudeur est un sentiment essentiellement dynamique, parce qu'elle me semble être une sorte de honte possible, ou une puissance de honte. », Éric Fiat in Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *La Pudeur*, Paris : co-édition Plon/France Culture, Collection « Questions de caractère », 2016, p. 40.

Dans *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, Delphine Horvilleur joue sur les signifiants en associant la « femme publique » à la « femme publique » pour souligner le fait que la représentation du corps féminin dans l'espace public est toujours renvoyée par métonymie à son corps et à ses organes sexuels. L'effacement de la femme passe par l'exclusion de son corps de l'espace public. Évidemment, le thème de la sphère privée et de la sphère publique est étroitement lié à la littérature féminine et/ou féministe, dont la littérature anglaise des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles abonde d'exemples, de Frances Burney à Jane Austen. Il me paraît crucial de faire remarquer que l'espace public, qu'il s'agisse de l'espace rural ou urbain, qu'il appartienne au milieu bourgeois ou prolétaire, au passé ou au présent, demeure quoi qu'il en soit plus hostile aux femmes qu'aux hommes. Dissimuler ou simplement vêtir le corps signifie-t-il l'exclure de la sphère publique ? Cette question est au cœur de deux poèmes de Plath, « Purdah » et « Ariel ». J'aborderai également la frontière parfois poreuse entre le corps privé et le corps public de l'écrivain·e à travers son corpus, notamment sa paracœuvre, pour tenter de répondre à la question : doit-on violer l'intimité de l'écrivain·e pour mieux le ou la dévoiler ? Enfin, je m'intéresserai au corps vulnérable, celui de l'hôpital, soit le lieu même de l'impudeur et de l'objectivation, corps que je présente comme un dé-corps, en m'appuyant sur deux poèmes ayant l'hôpital pour toile de fond, « Tulips » de Plath et « Woman with Girdle » de Sexton.

## a) Cachez ce corps que je ne voudrais voir

Le voile est un objet politique, comme l'histoire ainsi que l'actualité le démontrent. Dès 1962, Plath traite de l'objet du voile recouvrant la femme dans le poème « Purdah » (CP, p. 242). En prenant pour sujet une tradition religieuse, la poète s'interroge également sur le rôle des religions dans la représentation de la femme et de son corps. Si l'on remonte à l'étymologie du mot *purdah*, celui-ci signifie « écran », « voile » en persan, selon le *Merriam Webster's Encyclopedia of World Religions*, qui en donne la définition historique suivante :

[...] practice that was inaugurated by Muslims and later adopted by various Hindus, especially in India, which involves the seclusion of women from public observation by means of concealing clothing (including the veil) and by the use of high-walled enclosures, screens, and curtains within the home. The practice of purdah is said to have originated in the Persian culture and to have been acquired by the Muslims during the Arab conquest of what is now Iraq in the 7<sup>th</sup> century CE. Muslim domination of northern India influenced the practice of HINDUISM, and purdah became usual among the Hindu upper classes of Northern India. Purdah has largely disappeared in Hindu practice, though the seclusion and veiling of women is practiced to a greater or lesser degree in many ISLAMIC countries. *See also HIJAB*<sup>439</sup>.

Paradoxalement, cette ségrégation est rendue visible par un vêtement recouvrant la totalité du corps et du visage de la femme et donc le rendant invisible. Non seulement le corps est entièrement recouvert, mais il en va de même des fenêtres de la maison et de toute autre possible ouverture sur l'extérieur. Le rideau fermé est ce qui empêche de voir à l'extérieur mais également ce qui ne permet pas de voir à l'intérieur de la maison. Que cache-t-on dans une maison, si ce n'est son propre corps, alors mis sur le même plan que les objets de valeur conservés au coffre-fort à l'abri des voleur·se·s ? La peur du voyeur·se serait-elle donc la même que la peur du voleur·se ? Le voyeur·se n'est-il-elle pas celui·celle qui « viole » l'intime ? N'y a-t-il pas finalement, pour passer de *violer* à *voiler*, que deux lettres à intervertir ?

Dans *Feminist Perspectives on the Body*, Barbara Brook évoque quelques études datant des années 1970 sur la femme occidentale et le regard, dans lesquelles les auteurs et autrices théorisent le « regard masculin » (*male gaze*) et même le « voyeur masculin » (*male*

---

<sup>439</sup> Wendy Doniger, *Merriam Webster's Encyclopedia of World Religions*, 1999, p. 890. Les capitales sont dans le texte.

voyeur). Selon eux, seul le regard masculin existerait ; le regard féminin, notamment celui porté sur son propre corps, ne serait qu'un reflet du regard masculin, et par là même une sorte de second regard masculin. La femme ne verrait son corps qu'à travers le prisme du désir masculin, et donc hétérosexuel :

Sight has been perhaps the most frequently interrogated of the senses for feminists. To see implies a separation of the viewer from the viewed, and this of course has relevance to the discussion of alienation touched on above. For, if it is possible to say 'I can see myself', what constitutes the boundary between the viewer and the viewed? In the 1970s, writers such as John Berger (1972) and Laura Mulvey (1975), within the field of visual arts, instituted a highly influential discussion of the position of western woman as the object of the male gaze. That is, they suggested that the act of looking was gendered masculine: male viewers were characteristically voyeurs of female bodies. (This was, as critics pointed out, an implicitly heterosexist analysis and firmly based within twentieth-century western culture.) Berger argues that when women look at themselves in the mirror, they are not looking for themselves but as the monitors of heterosexual desirability. Mulvey explores the idea of the male voyeur in terms of cinema, arguing that the viewing position of the Hollywood cinema audience is always masculine<sup>440</sup>.

Si Brook pointe du doigt l'hétérocentrisme et le sexisme de ces théories, il est néanmoins important de les avoir en tête dans la mesure où elles faisaient autorité à l'époque de Plath et surtout de Sexton. L'évolution dans la poésie de Sexton, qui devient de plus en plus féministe et engagée de recueil en recueil, ne peut d'ailleurs être uniquement imputable à une évolution dans son écriture ; elle a également pour corollaire l'évolution de la société qui l'entoure, et l'on ne peut ignorer que Sexton prit la deuxième vague féministe de plein fouet alors que Plath mourut juste avant qu'elle ne sourde.

Le poème « Purdah » prouve que la conscience féministe de Plath était pourtant déjà bien réelle. Dans ce poème, le *je* poétique est une femme qui s'apprête à se marier et dont le corps et le visage sont entièrement voilés dans la pratique du purdah. La toile de fond du mariage n'est pas anodine : elle renvoie au voile de la mariée de la femme occidentale, tradition que l'on retrouve également au moment de l'enterrement et du deuil. En outre, elle renvoie à un autre voile, plus caché : l'hymen, du grec *humên* désignant « soit une membrane, soit le chant entonné au cours du banquet de mariage en Grèce antique<sup>441</sup> », fruit de tous les fantasmes depuis le développement de l'Église chrétienne au Moyen-Âge<sup>442</sup>. D'ailleurs,

---

<sup>440</sup> Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999, pp. 34-35.

<sup>441</sup> Pauline Mortas, « Défloration : la preuve par l'hymen », *Revue L'Histoire*, n°433, mars 2017, p. 72-77.

<sup>442</sup> « C'est avec l'influence du développement de l'Église chrétienne, qui fait de la virginité de Marie un dogme dès le concile de Chalcédoine (451), que les traités médicaux médiévaux écrits entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle commencent à décrire l'existence, dans le vagin, de veines se rompant lors de la défloration. Le dominicain



Pauline Mortas relie la pudeur du discours médical à la métaphore du voile pour désigner l'hymen :

Le discours médical impose-t-il l'idée d'une virginité féminine avant tout définie par la présence de l'hymen ? Prenons le cas des manuels d'amour conjugal comme *La Petite Bible des jeunes époux* (1885) ou *Le Lendemain du mariage. Étude d'hygiène* (1884), ouvrages médico-littéraires qui prolifèrent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On pourrait s'attendre à y trouver, à mi-chemin entre vulgarisation médicale et éducation sexuelle, des détails concrets sur la manière dont se déroule la défloration. Mais ceux-ci, à la fois pour préserver la pudeur de leurs lectrices et sans doute pour se prémunir contre d'éventuelles accusations d'immoralité, adoptent un style lyrique et métaphorique, qui fait l'impasse sur les aspects physiques de la sexualité.

Notons toutefois que la référence, assez courante, au « *voile de l'inconnu* » ou au « *voile tendu devant l'innocence virginale* » déchiré par le mari lors de la nuit de noces semble renvoyer de manière assez explicite à l'hymen qui se romprait lors du premier rapport sexuel<sup>443</sup>.

Tout rituel, tout passage d'un état à un autre, est une occasion de recouvrir le corps féminin d'un voile – ou de le rompre. Dans le rituel du mariage, le symbole du voile coïncide avec un autre symbole, celui du nom. En effet, le nom du mari vient, tel un voile opaque, recouvrir celui de la femme au moment du mariage, ce qui relève du concept de « femme couverte » que Betty Friedan relate dans *The Feminine Mystique* : « The concept known as 'femme couverte' (covered woman), written into the law, suspended the 'very being or legal existence of a woman' upon marriage. 'To a married woman, her new self is her superior, her companion, her master.'<sup>444</sup> » Ainsi, explique-t-elle, certaines femmes, par revendication féministe, choisirent de garder leur propre nom dans un geste plus que symbolique, « de crainte que devenir une femme mariée ne signifie mourir en tant que personne<sup>445</sup>. »

Dans « Purdah », la femme est présentée avec ironie comme un bien de valeur. Le poème s'ouvre sur le mot « Jade– » suivi d'un trait de ponctuation donnant à voir la séparation. Celle-ci est double : il y a d'un côté la séparation entre l'extérieur et l'intérieur que représente le drap recouvrant le corps, et de l'autre la séparation entre l'homme et la femme évoquée par la référence à Adam dans la deuxième strophe. La femme-jade, réifiée en pierre précieuse, est alors représentée à deux reprises comme le « côté » d'Adam (« Stone of the side,/The agonized/Side of green Adam, I »), dans une référence évidente à Ève, et non la

---

Savonarole généralise l'usage du terme hymen pour désigner une « *membrane [...] qui se trouve rompue lors de la défloration* ». À l'époque moderne, les anatomistes se divisent sur la question de l'hymen [...] Aujourd'hui, il est reconnu que cette membrane n'existe pas chez toutes les femmes, et que sa présence ne peut être assimilée à une preuve de virginité, de même que son absence ne prouve pas la défloration. », *Ibid.* Les italiques sont de l'autrice.

<sup>443</sup> *Ibid.* Les italiques sont de l'autrice.

<sup>444</sup> Betty Friedan, *op. cit.*, p. 69.

<sup>445</sup> « (...) in more than symbolic fear that to become a wife was to die as a person. » (Je traduis.) *Ibid.*, pp. 68-69.

côte, comme on a l'habitude de voir Ève représentée. D'ailleurs, ce passage annonce le poème « Getting There » (*CP*, p. 247), où il est question également du « côté » d'Adam et d'une persona à l'agonie (« It is Adam's side./This earth I rise from, and I in agony. ») Dans ce poème, le trajet du *je* poétique est d'ailleurs entravé par le corps d'une femme (« The place I am getting to, why are there these obstacles –/The body of this woman, »). Cela pourrait révéler une connaissance approfondie de la Bible de la part de la poète. En effet, Delphine Horvilleur suggère qu'une traduction erronée pourrait être responsable de ce mythe de la côte d'Adam : « Le mot hébraïque utilisé dans la Genèse et traduit par « côte » dans la plupart des éditions bibliques est *Tzela*. Or, ce mot, utilisé ailleurs dans la Bible, y est toujours traduit par « côté » et non « côte »<sup>446</sup> ». L'analyse qui suit est particulièrement intéressante :

Dieu a donc plongé le premier Adam dans le sommeil pour réparer le côté féminin — et non la côte du masculin. La différence de traduction peut sembler anodine mais elle a de lourdes répercussions. Dans un cas, la femme « côte » est un objet construit, un os, c'est-à-dire une construction partielle sculptée hors du corps d'un homme complet. Elle est un bout de son être, élément de soutien qui prend vie mais reste, par son origine, dépendante du corps premier, masculin. Dans un autre cas, la femme « côté » est une césure d'un être originel androgyne dorénavant coupé en deux<sup>447</sup>.

Non seulement cette traduction fait apparaître le premier homme et la première femme sur un pied d'égalité et non comme un premier et deuxième sexe, mais elle met de surcroît en lumière une représentation du corps comme un tissu qu'on aurait coupé en deux. C'est précisément à ce moment-là que le *je* intervient, à la fois à côté d'Adam par sa position à la fin du quatrième vers, et séparé de lui typologiquement par la virgule. Plath a tissé son poème à l'aide de vers courts, parfois monosyllabiques, souvent ponctués de points d'exclamation et de tirets qui permettent à la fois la construction de phrases nominales incantatoires proches de l'épithrasme et l'effet d'aposiopèse, notamment dans les deux dernières strophes. Le premier vers de la onzième strophe, « Absence, I », nous donne à voir *je suis l'absence*, comme si l'absence de verbe venait signifier l'impossibilité du *je* à articuler un discours. Ces effets continus d'absence, d'interruption, ainsi que de répétition invoquent l'urgence et l'enfermement dans lequel·le·s se trouve la persona. Le poème n'est pas raconté du point de vue du corps de la persona mais du point de vue de son enfermement. Avant de signifier l'emprisonnement du corps tout entier, les premières strophes se focalisent sur la vue obstruée de la persona, insistant sur l'opposition visibilité/invisibilité à travers l'oxymore « My

---

<sup>446</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>447</sup> *Ibid.*

visibilities hide ». Ainsi, les images de la nature sont déformées par le voile : la lune est d'une pâleur cancéreuse (« with her cancerous pallors »), les arbres deviennent des « petits polypes broussailleux » (« Little bushy polyps ») et des « petits filets » (« Little nets »), comme si, consciente de la vulnérabilité de son propre corps, elle ne voyait plus ces éléments qu'à travers les symptômes de la maladie. Puis son regard et sa parole, comme différés, sont médiatisés par le vêtement qui la recouvre :

I breathe, and the mouth

Veil stirs its curtain  
My eye  
Veil is

A concatenation of rainbows

Ainsi, le corps ne fait plus corps qu'à travers le vêtement. La bouche devient le « voile de la bouche » (« mouth veil »), l'œil devient le « voile de l'œil » (« eye veil »). La métaphore « mouth veil » peut également désigner de façon plus générale et par métonymie l'(auto)censure de l'artiste, dont l'injonction à la pudeur ne se réduit pas à ce qu'il ou elle porte mais à ce qu'il ou elle dit. Dans l'accumulation de diphtongues « My eye veil », on entend *I veil*, ce qui, dans un poème qui fait l'économie de verbes, donne à entendre *I am the veil*, je suis le voile. En outre, les espaces entre les strophes et les enjambements renforcent l'idée de diffère(a)nce, qui s'apparente au trauma vécu par la persona. La métaphore du rideau fermé sur les yeux rappelle le rideau qui se ferme sur la fenêtre de la maison dans laquelle la femme est également enfermée, tel une mise en abyme de la prison, à l'image des poupées russes. D'ailleurs, dans l'avant-dernière strophe, le *je* poétique compare son corps à une petite poupée recouverte de bijoux, enveloppe dont elle prédit qu'elle se libérera : « I shall unloose/From the small jeweled/Doll he guards like a heart– ». Cette comparaison, qui vient compléter un champ lexical de la valeur et du précieux (« Jade– », « So valuable! », « Priceless », « crystals », « guards »), utilisé non sans ironie tout au long du poème, insiste sur la valeur marchande du corps féminin. Ainsi, c'est précisément parce que le corps féminin est vu comme un bien précieux qu'il est caché sous un drap. Ce vêtement qui entrave sa liberté de mouvement jusqu'à l'anéantir, comme l'antithèse des vers « I/revolve in my/Sheath of impossibilities » en témoigne, ne diffère en rien du coffre-fort renfermant argent et bijoux. D'autres religions appellent à cet enfermement du corps féminin :

Ben Sira, un auteur juif du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, écrit : « Une fille est un trésor qui empêche son père de dormir la nuit. Mieux vaut la cacher dans une pièce sans fenêtre. » La femme est un bien précieux à cacher pour son propre bien, celui de sa famille et de la société. La présence intérieure (et de préférence « sans fenêtre » sur l'extérieur) au service d'un homme est le rôle qu'on lui assigne alors : « Les femmes doivent être les esclaves de leurs maris, une servitude imposée non pas violemment mais en promouvant une obéissance en toute chose », écrit ainsi Philon. La femme est placée dans un statut de dépendance à l'égard d'un tiers. Elle est un « zéro », au sens de « moins que un », un individu sans autonomie, qui n'est intègre que sous l'autorité du père ou de l'époux auquel elle est soumise.

A contrario, la femme insoumise porte, dans la littérature rabbinique, des noms très révélateurs. Elle est parfois appelée *yatzanit*, littéralement « celle qui sort à l'extérieur », l'extravertie, la dévergondée. Ailleurs, elle est qualifiée de *moufkeret*. L'adjectif, qui à l'origine définit une terre abandonnée, en friche et sans propriétaire, sert aussi à qualifier une femme qui n'est pas sous l'emprise et le contrôle d'un homme. Par extension, il définit une prostituée. Sans maître ni propriétaire sa dignité est menacée, et avec elle, la paix sociale<sup>448</sup>.

Si la femme est le plus souvent représentée de manière dichotomique, c'est toujours avant tout en rapport avec son corps. De *La Maman et la Putain* (1973), le film de Jean Eustache, à la Vierge et la prostituée de la Bible, c'est le rapport de la femme à son corps et à sa sexualité qui va décider de son « statut » de Madone ou de putain, donné par un regard masculin qui ne voit guère de juste milieu entre l'idée qu'il se fait de la « femme respectable » et la « dévergondée ». Il va de soi que cette dichotomie va de pair avec l'opposition intérieur/extérieur que Horvilleur décrit. Garder la femme à l'intérieur de la maison ou d'un vêtement, c'est paradoxalement la posséder tout en la faisant disparaître. Ainsi, le corps féminin de la persona s'efface au profit du corps masculin : dans les sixième et septième strophes, c'est à travers la lueur reflétée par le corps-jade que l'objet du miroir, à l'arrivée du futur marié, devient pluriel. L'homme devient alors le « Seigneur des miroirs » (« Lord of the mirrors ») régnant sur ses terres, ses propriétés : « It is himself he guides/In among these silk/Screens, these rustling appurtenances. ». On retrouve dans « screens » (« écrans ») l'étymologie du mot « purdah » ; ces écrans représentent plusieurs obstacles à la vue. En outre, le mot « appurtenances » laisse entendre à la fois les phonèmes /pɜː/ de *purdah* et le mot « appartenir », dont il est l'origine – « I am his », dit-elle plus loin. La polysémie du mot *appurtenances*, signifiant à la fois des objets accessoires et, d'un point de vue juridique, des propriétés, dépendances d'une personne, donne à voir l'état de servitude et de propriété du corps féminin, qui n'est qu'un objet de transaction financière, et nous renvoie à la dot. Le

---

<sup>448</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, pp. 30-31.

mariage repose sur la tradition de la dot, qui disparaît progressivement, notamment dans les pays occidentaux, mais qui existe encore et particulièrement dans le cadre du mariage musulman, où la femme reçoit une somme d'argent du mari<sup>449</sup>. Qu'elle soit épouse ou prostituée, le corps de la femme s'achète, comme le rappelle Sexton dans « Buying the Whore » (*TCP*, p. 581), où la violence du langage coïncide avec celle des images (« You are a roast beef I have purchased/and I stuff you with my very own onion. » ou encore « You are a glass that I have paid to shatter/and I swallow the pieces down with my spit. »).

Dans « Purdah », l'effacement du corps féminin ne passe pas seulement par le voile mais par la voix. La persona du poème est à la fois privée de sa liberté de mouvements – « I/Revolve in my/Sheath of impossibilities », où l'on entend également le mot *sheet*, le drap qui recouvre – et privée de parole. L'injonction à l'intériorité va jusqu'à rendre la femme muette. En se taisant, elle disparaît de l'espace public :

Priceless and quiet  
Among these parakeets, macaws !  
O chatterers

Attendants of the eyelash!  
I shall unloose  
One feather, like the peacock.

Attendants of the lip!  
I shall unloose  
One note

Shattering  
The chandelier  
Of air that all day flies

Its crystals  
A million ignorants.

La répétition du vers prophétique « I shall unloose » témoigne de l'urgence du corps de la persona de se délivrer à la fois du vêtement qui la recouvre et du « mouth veil » qui la baïllonne. Ceux qui détiennent la parole sont comparés à des perroquets (« parakeets », « macaws »), dont la fonction communément admise n'est pas de produire un langage mais de

---

<sup>449</sup> Différentes sortes de dot existent : le système anglo-saxon reposait sur une transaction financière qui indemnisait la famille de la mariée, ce qui donna naissance à des termes comme *bridewealth* ou *brideprice*, tandis que dans le système français c'était la femme qui apportait un patrimoine en se mariant, ce que Florence Laroche-Guisserot nomme dans son article « une machine à déshériter les femmes », cf. Florence Laroche-Guisserot, « Pratiques de la dot en France au XIXe siècle ». In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43<sup>e</sup> année, N. 6, 1988. p. 1435. En ligne. Consulté le 22 février 2017. <[www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1988\\_num\\_43\\_6\\_283565](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1988_num_43_6_283565)>.

répéter ce qu'ils entendent. Ainsi, les paroles proférées par « ceux qui bavardent » (« chatterers »), et l'on notera l'ironie car le bavardage est en général une qualité associée aux femmes, ne sont guère produites par la pensée ou la réflexion ; l'allusion au paon (« peacock ») corrobore la critique acerbe : la parole des hommes est futile et vaniteuse. On passe d'ailleurs de « chatterers » à « shattering » : la puissance vocale est du côté de celle qui paradoxalement en est privée, et qui, lorsqu'elle le pourra, *détruira* un chandelier d'une seule note, annonçant sa prochaine métamorphose en « shriek » (cri perçant). Dans l'avant-dernière strophe, la persona se rêve en insoumise, éclatant cette coque voilée dont elle est vêtue pour apparaître enfin, devenir visible dans la dernière strophe : « The lioness,/The shriek in the bath,/The cloak of holes ». Notons qu'aucune de ces métaphores ne fait état d'un corps humain. En outre, la dernière métaphore fait apparaître un double paradoxe, d'une part parce que la persona retourne à son état de textile (« cloak of holes »), d'autre part parce que cette couverture, vêtement de la dissimulation par excellence, ne peut vraisemblablement pas voiler le corps complètement puisqu'il est constitué de trous. Enfin, la métamorphose en lionne insiste sur la dimension anthropomorphe du poème, entamée avec les hommes-perroquets et les hommes-paons, largement dominés par la lionne dans le royaume animal, et renvoie également au poème « Ariel » (*CP*, p. 239), écrit seulement deux jours auparavant, le 27 octobre 1962.

Ces deux poèmes représentant la femme sous l'aspect du corps anthropomorphe de la lionne (*lioness*) présentent deux facettes de « l'archétype de la Femme Sauvage » énoncé par Clarissa Pinkola Estés dans *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype* (1992).

L'archétype de la Femme Sauvage est le fondement de cette couche qui émane de la psyché instinctuelle. Même si elle prend différentes formes dans nos rêves et nos expériences créatrices, elle n'appartient pas à la strate de la mère, de la vierge, de la femme médiale, elle n'est pas non plus l'enfant intérieur. Ni la reine, l'amazone, la voyante. Elle est ce qu'elle est et elle le reste, quels que soient les noms qu'on lui donne, noms anciens ou noms nouveaux, *La Que Sabe*, Celle qui Sait, la Femme Sauvage, *La Loba*.

En tant qu'archétype, la Femme Sauvage est une force ineffable et inimitable, riche d'idées, d'images, de particularités qu'elle offre à l'humanité. L'archétype est partout présent et pourtant on ne peut le voir, au sens habituel du terme. Ce qu'il révèle de lui dans l'obscurité n'est pas nécessairement visible en pleine lumière.<sup>450</sup>

---

<sup>450</sup> Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage (Women Who Run With the Wolves, Myths and Stories of the Wild Woman Archetype)*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1996 (première parution : 1992), pp. 52-53.

Ainsi, l'autrice refuse toute catégorisation de la Femme Sauvage. La Femme Sauvage est multiple et se terre, tapie dans l'ombre, ou s'avance en pleine lumière. Clarissa Pinkola Estés définit l'archétype de la Femme Sauvage à travers le prisme de l'opacité et de la transparence, que l'on pourrait appliquer aux personae de « Purdah » et d'« Ariel », l'une dissimulée sous son habit opaque, l'autre nue voyageant à dos de cheval comme si elle n'avait rien à cacher au monde extérieur. D'ailleurs, « Ariel » s'ouvre sur le vers « Stasis in darkness. » : la stase est associée à l'obscurité. Le mot *stasis* a principalement deux acceptions : en médecine, ce mot signifie « a slowing or stoppage of the normal flow of a bodily fluid or semifluid » ; il désigne plus généralement un état ou une période de stagnation, « a state or period of stability during which little or no evolutionary change in a lineage occurs ». Ce mot a donc une double portée dans le poème. Il renvoie d'un côté au fluide corporel sécrété par le corps – le verbe « sécréter » et le mot « secret » partagent la même origine latine *secretum*, lieu même de l'obscurité<sup>451</sup> – et de l'autre à un état sans évolution correspondant à la période précédant les mouvements de libération de la femme. En outre, l'obscurité renvoie inévitablement à l'allégorie de la caverne, à l'ignorance volontaire des êtres humains. Cependant, cet état d'inertie ne dure pas, et le corps se met en mouvement dès le deuxième vers.

Si la persona est recouverte et emprisonnée dans « Purdah », présentant un corps qui n'est pas *un* au sens de non égal à celui du mari dont elle est la subalterne, la persona d'« Ariel » est au contraire une multitude de corps féminins dénudés et libres, en mouvement, formant une sororité (« sister »), de Lady Godiva à Vénus (« And now I/Foam to wheat, a glitter of seas. »). Le *je* poétique d'Ariel est une allégorie du mythe de Godiva, elle-même allégorie de l'Amazone. Comme dans la légende médiévale, la persona voyage à dos de cheval, nue :

Something else

Hauls me through air–  
Thighs, hair;  
Flakes from my heels.

White  
Godiva, I unpeel–  
Dead hands, dead stringencies

---

<sup>451</sup> Cf. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934, p. 1411.

Ariel est l'esprit de l'air dans *The Tempest*, que convoque Plath dans ce passage. Or, l'esprit, le fantôme est la figure même du paradoxe, à la fois présent et absent, recouvert d'un drap et transparent, un esprit sans corps, à l'image de la persona qui semble progressivement se défaire de sa peau, d'une couverture extérieure dissimulant l'essence de son être. La peau des talons de la « White Godiva » s'écaille (« Flakes from my heels ») ; celle des mains est comparée à une peau morte qui tombe. Que retient-on de ce mythe en dehors de la légende qui veut qu'au XI<sup>e</sup> siècle Lady Godiva, femme du Comte Leofric de Mercie, traversa la ville de Coventry entièrement nue afin de protester contre les impôts élevés que son propre mari prélevait sur ses habitant·e·s ? On se souvient du personnage de Peeping Tom, seul spectateur de Godiva – les habitants avaient eu pour ordre de rentrer chez eux et de fermer les fenêtres afin de ne surtout pas voir son corps nu. Ce personnage, symbole du regard masculin voyeur, est devenu si populaire qu'il est couramment utilisé en anglais pour désigner un voyeur. D'autres hommes, ne pouvant supporter l'idée de la nudité de Godiva, décidèrent de la recouvrir, comme le fit Roger de Vandœuvre au début du XIII<sup>e</sup> siècle dans les *Flores historiarum* : « [...] il est toutefois précisé que sa longue chevelure, qu'elle avait préalablement défaits, lui tombait sur tout le corps, ne laissant que ses blanches cuisses découvertes. Car, comme il était déjà dit dans la *Clef d'amors*, chaque femme possède quelque chose que la décence lui interdit de jamais découvrir<sup>452</sup>. » Pourquoi le corps féminin est-il tantôt couvert, tantôt découvert, jugé à partir de là comme pudique ou impudique ? La pudeur est-elle donc une vertu exclusivement féminine ?

Dans *La Pudeur*, Adèle Van Reeth fait remarquer à son interlocuteur, Éric Fiat, qu'il a évoqué uniquement des exemples féminins pour parler de pudeur et de coquetterie. Celui-ci rétorque que ce mauvais usage du mot « pudeur » remonte sans doute à la traduction du mot *virtus*, qui fut « traduit par courage quand il concernait les hommes, et par pudeur quand il concernait les femmes<sup>453</sup>. » Ainsi, à travers un glissement sémantique du terme latin originel résultant d'une projection des perceptions genrées, le courage, vertu principalement liée à la sphère publique, a été associé au masculin, tandis que la pudeur, plutôt liée à la sphère privée, a été associée au féminin, en adéquation d'ailleurs avec le genre de ces deux substantifs. Éric Fiat, conscient de la présence des représentations genrées dans son inconscient, précise bien qu'« il y a à l'évidence un courage féminin et une pudeur masculine<sup>454</sup> », et qu'il ne croit pas

<sup>452</sup> Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, traduit en français par Véronique Bodin, Paris : Les éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 265.

<sup>453</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *La Pudeur*, Paris : co-édition Plon/France Culture, Collection « Questions de caractère », 2016, p. 17.

<sup>454</sup> *Ibid.*



que « la pudeur soit une vertu particulièrement féminine<sup>455</sup> ». « La pudeur, c'est cette gêne émouvante que l'homme éprouve lorsqu'il réalise qu'il est à la fois un esprit et un corps. La pudeur, c'est l'esprit qui rougit du corps<sup>456</sup> », nous dit-il plus loin. Ainsi, la pudeur est intimement liée au corps et essentiellement commandée par l'esprit. La pudeur n'est pas le résultat d'une injonction faite par d'autres. Par conséquent, il est incorrect de parler de pudeur ou même de « mode pudique » lorsqu'une femme se couvre par injonction religieuse et/ou patriarcale. Pour Delphine Horvilleur, c'est même au contraire un recours à l'obscénité :

Ces dernières années, les discours les plus virulents en faveur d'une pudeur à imposer ont émané de certains porte-parole religieux, et particulièrement des défenseurs du voile islamique. Selon eux, les obscénités de la société occidentale seraient une menace telle, pour les femmes et leur dignité, qu'elles justifieraient qu'on les encourage à se couvrir.

Le propre de ces discours religieux fondamentalistes est d'affirmer que leur appel à la pudeur est au service de la femme alors qu'il vise bien souvent son effacement. Il s'agit d'éradiquer « pour son bien » la femme de l'espace public et de se débarrasser avec elle du désir qu'elle pourrait susciter.

Cette obsession de l'extinction du désir a quelque chose d'obscène, tant l'autre y est réduit à la tentation qu'il représente. En cela, la modestie<sup>457</sup> imposée par les traditions religieuses relève bien souvent du paradoxe : elle fait prendre le risque de l'obscénité, tout en se réclamant de la pudeur. Elle fait du corps de la femme tout entier un tabou, tel un sexe à cacher en permanence dans l'espace public. Chaque femme, réduite au statut d'être sans visage, c'est-à-dire sans individualité, n'a plus à exprimer que sa nature sexuée<sup>458</sup>.

Ainsi, selon l'autrice, l'obscénité ne se situe pas dans le « trop montrer » mais dans le « trop cacher », comme le démontre également Plath dans « Purdah ». La persona du marié est une allégorie de la société patriarcale couplée à l'institution religieuse, dont la femme est l'épouse involontaire.

Dans les derniers vers d'« Ariel », le corps de la persona se métamorphose, comme à la fin de « Purdah », cette fois sous forme de flèche puis de rosée :

And I  
Am the arrow,  
  
The dew that flies  
Suicidal, at one with the drive  
Into the red

---

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>457</sup> Notons que Delphine Horvilleur utilise le mot « modestie » dans un sens bien plus proche du mot anglais *modesty*, que l'on traduit en français soit par « modestie » lorsqu'il s'agit de qualité morale, soit par pudeur lorsqu'il s'agit de qualité physique « not showing off the body; decent » selon *The Oxford Dictionary*. Cette définition relie donc la modestie à la pudeur.

<sup>458</sup> Delphine Horvilleur, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris : Grasset, 2013, p. 12.

Eye, the cauldron of morning.

Je vais surtout m'intéresser à la première métaphore, celle de la flèche, car elle résonne autrement quand on la lit à l'aune d'un passage de *The Bell Jar* dans lequel le personnage d'Esther Greenwood se retrouve confrontée à l'hypocrisie de Buddy Willard, lorsqu'elle apprend que celui qui s'érige en modèle de vertu a en réalité déjà eu des relations sexuelles avec une serveuse<sup>459</sup>. Alors que la narratrice relate sa conversation avec Buddy, elle donne également à entendre un monologue intérieur dans lequel elle décrit la bigoterie de la mère de ce dernier et son obsession pour la virginité. Se moquant alors du fait que Buddy, tel un perroquet, ne cesse de répéter les propos que tient sa mère sur les relations entre un homme et une femme, Esther se souvient de ces paroles faites de stéréotypes :

He was always saying how his mother said, "What a man wants is a mate and what a woman wants is infinite security," and, "What a man is is an arrow into the future and what a woman is is the place the arrow shoots off from," until it made me tired<sup>460</sup>.

Ainsi, l'image de « an arrow into the future » pourrait tout à fait faire écho à celle de « the arrow (...) Into the red/Eye, the cauldron of morning » – *morning* signifiant souvent dans les pays anglo-saxons à la fois matin et demain, à l'instar de *Morgen* en allemand. Ces dernières strophes ont souvent été commentées comme un glissement de la persona vers la folie ; il me semble au contraire qu'elles sont un cheminement vers la lucidité, ainsi qu'une prise d'autorité de la persona : solitaire, muant comme un serpent, lionne, Godiva, Amazone, Vénus/Aphrodite, mais aussi Diane/Artémis, elle est celle qui décoche les flèches, elle n'est pas *moins* qu'un homme.

La structure même du poème « Ariel », composé de tercets très courts, parfois monosyllabiques, comportant de nombreux tirets, laisse à penser que Plath l'a composé en diptyque avec « Purdah ». Pourtant, « Purdah » n'a pas été choisi par Ted Hughes pour figurer dans la première édition d'*Ariel* alors même qu'il figurait dans la liste des poèmes que Plath avait préparée en vue de sa publication. Il figure en revanche dans le recueil posthume *Winter Trees* (1971), édité par Ted Hughes. Étant donné la qualité, la force du propos de « Purdah », et sa lecture en parallèle avec « Ariel », on peut légitimement se demander pourquoi l'avoir écarté de la première publication du recueil, ce qui m'amène à m'interroger de façon plus

---

<sup>459</sup> Remarquons le choix de Plath de donner à cette femme le métier de serveuse, considéré, par comparaison avec la profession de médecin à laquelle Buddy Willard se destine, comme « socialement inférieur ».

<sup>460</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, p. 67.

large sur le corpus en tant que corps de l'œuvre et notamment sur le corps privé et le corps public de l'écrivain·e.

## b) L'œuvre et la paracœuvre : journal d'un corp(u)s

La constitution d'un corpus, lorsque notre étude se concentre sur un ou plusieurs auteurs ou autrices, passe forcément par la lecture de l'œuvre. Puis vient généralement la lecture des ouvrages biographiques, et autobiographiques s'ils existent, afin de bien comprendre les enjeux du contexte littéraire, social et politique de l'écrivain·e. Mais que faire de sa « paracœuvre » ? J'entends par ce néologisme tout ce qui ne relève pas directement de l'œuvre de l'auteur ou de l'autrice mais qui constitue toutefois un corpus solide et scientifique utilisé par les chercheurs et les biographes, de la lettre au journal intime en passant par le carnet de notes, que Hermione Lee nomme « autres formes d'écriture de vie<sup>461</sup> ». Est-ce cependant une source vraiment fiable ? La paracœuvre est en général une réponse à la question : que faire du corps mort de l'écrivain·e ? Je ne parle pas là de son corps public, constitué du corpus de ses poèmes, romans, nouvelles, etc., je parle de son corps privé constitué de preuves relevant de son intimité. Contrairement à la paracœuvre, l'œuvre n'est pas une preuve qu'un auteur ou une autrice a existé, mais une preuve qu'un personnage ou qu'une persona a existé. J'exclus de la paracœuvre les archives de brouillons, notes sur les œuvres, etc., qui sont des outils infiniment précieux, notamment pour y trouver des preuves de censure ou d'autocensure qui viendraient ainsi prolonger l'œuvre dans un espace temporel qui autoriserait à voir ce qui a été caché. En ce sens, les brouillons sont une mine d'or : y chercher la trace de l'autocensure, c'est assurément en apprendre davantage sur son œuvre que dans ses lettres ou dans son journal intime. J'emploie le préfixe latin *para* dont découle le verbe « parer » qui entre autres acceptions signifie à la fois apprêter et peler, *couvrir* et *découvrir*, car la paracœuvre relève d'un paradoxe inhérent à l'écriture d'ordre privé, dans laquelle il faut distinguer les lettres, lesquelles ont par définition un·e ou plusieurs destinataires bien précis (une mère, un frère, une amie...), et le journal intime, qui lui n'a pas de destinataire sinon soi-même. La paracœuvre dévoile (pèle) ce que l'auteur·rice n'a pas cherché à cacher mais n'a pas non plus cherché à montrer. Le journal intime ne peut être véritablement intime au sens strict du terme que s'il n'est jamais lu. Or, on ne peut jamais écrire avec la certitude absolue qu'on ne sera

---

<sup>461</sup> « other forms of life-writing » (je traduis.) Hermione Lee, *Body Parts: Essays on Life Writing*, London: Pimlico, 2008, p. 3.

pas lu ; l'écriture, même intime, est en ce sens avant tout l'objet d'une mise en scène dans laquelle l'écrivain·e *s'apprête*.

Que faut-il entendre lorsqu'on nous dit qu'un·e artiste s'est mis·e à nu dans son œuvre, en ce qui nous concerne dans une œuvre littéraire ? Cela veut-il dire qu'il ou elle a cessé de s'apprêter ? L'expression est-elle un abus de langage ou est-elle particulièrement appropriée ? Que cela dit-il de notre représentation du corps de l'auteur ou de l'autrice ? L'imaginons-nous comme un corps abstrait appartenant au domaine public, ou comme un corps privé, physique, matériel, intime ? Pourquoi prenons-nous plaisir à le disséquer, le décortiquer, l'autopsier dans la paracœuvre ?

La question de la distinction entre l'œuvre et la paracœuvre gravite tant autour de l'œuvre de Sexton et de Plath qu'il me paraît essentiel de la poser. Pour cela, il faut réfléchir à la notion de l'intime. L'intime est par définition ce qui est si profondément ancré dans une personne ou dans une chose qu'on ne peut le pénétrer. Le CNRTL définit l'intime ainsi : « Qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique ; qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même<sup>462</sup>. » Provenant du latin *intimus*, l'intime est selon le Gaffiot « ce qui est le plus en dedans, le plus intérieur, le fond de<sup>463</sup>. » Le Littré reprend cette définition et cite comme exemple un extrait de l'*Histoire naturelle* de Buffon disant « Nous ne pénétrons jamais dans la structure intime des choses<sup>464</sup>. » Par définition, l'intime serait donc ce que ni le regard extérieur ni la connaissance ne peuvent pénétrer.

Qu'il s'agisse de Sexton ou de Plath, la publication de leurs lettres et journaux intimes a été réalisée à titre posthume. L'intimité de l'écrivain·e devient elle publique après sa mort ? Son corps physique devient-il un corps public, au sens où il appartient à tout le monde ? Les journaux intimes, lettres ou tout autre matériau personnel et/ou intime de l'écrivain·e doivent-ils·elles être considéré·e·s comme partie intégrante de l'œuvre par le·la chercheur·se au risque de confondre corpus et corps de l'écrivain·e ? Doit-il·elle le lire ? S'en servir ? Autant de questions que je me suis posées tout au long de mes recherches et que je me pose encore, car la lecture de la paracœuvre influence, ne serait-ce qu'inconsciemment, la lecture de l'œuvre. Pourtant, connaît-on mieux un·e auteur·rice après avoir lu son œuvre ou après avoir lu son journal intime, ses lettres, après avoir su combien d'amant·e·s il·elle a eu·e·s, ce qu'il·elle

---

<sup>462</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 25 janvier 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/intime>>.

<sup>463</sup> Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>>.

<sup>464</sup> Le Littré. En ligne. Consulté le 25 janvier 2017. <<http://www.littre.org/definition/intime>>.

pensait de telle ou telle personne ? Laquelle de l'œuvre ou de la parœuvre met le plus l'écrivain·e à nu ?

La publication du journal intime épais et dense de Sylvia Plath a déjà fait l'objet de deux éditions différentes, la première de Frances McCullough préfacée par Ted Hughes, *The Journals of Sylvia Plath* (1982), et la seconde de Karen Kukil, conservatrice de la collection Plath à Smith College, intitulée *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (2000). Évidemment, l'adjectif « unabridged » (« intégral ») implique que l'édition précédente était incomplète. En sus d'avoir retranscrit minutieusement chacun des manuscrits originaux de Plath alors que Hughes avait dans l'édition précédente censuré certains passages, la nouvelle édition contient les deux journaux couvrant la période d'août 1957 à novembre 1959 que Hughes avait originellement scellés jusqu'au 11 février 2013 et qu'il avait finalement descellés avant sa mort en 1998. Karen Kukil nous apprend dans sa préface que ces deux journaux se concentrent essentiellement sur sa vie professionnelle en tant qu'enseignante à Smith College et en tant qu'écrivaine à Boston mais aussi sur ses séances de thérapie personnelles avec Ruth Beuscher. Or, des zones d'ombre s'agglomèrent autour de cette relation nouée entre Sylvia Plath et Ruth Beuscher, zones d'ombre rendues d'autant plus sombres en raison du retardement significatif de la publication : elle fut autorisée en 1998, soit dix-sept ans après avoir été gelée, au lieu des trente-deux années prévues initialement. Cet acte symbolique de voiler certains journaux tout en dévoilant d'autres est une métaphore du voile posé sur l'intime : il est bien souvent davantage posé par le monde extérieur que par l'individu lui-même. Autrement dit, c'est un regard extérieur, celui de Ted Hughes, qui a jugé qu'il valait mieux censurer, détruire<sup>465</sup> ou retarder la publication de certains journaux intimes de Plath, selon lui principalement dans un souci de protéger leurs enfants :

We have tried, in the cutting of the work, to stick to a few basic principles: to include what seem to us the most important elements relating to her work, her inner life, and her valiant struggle to find herself and her voice. This leaves a great deal of material by the road: countless numbers of sketches, prospective

---

<sup>465</sup> Il s'agit selon Ted Hughes des tout derniers journaux tenus par Plath dans les derniers mois avant sa mort : « What I actually destroyed was one journal which covered maybe two or three months, the last months. And it was just sad. I just didn't want her children to see it, no. Particularly her last days. », dit Ted Hughes dans un entretien accordé à la revue *Paris Review* en 1995. Cf. Ted Hughes, « Interview with Ted Hughes », *Paris Review*, 1995. En ligne. Consulté le 20 juillet 2015. <<http://www.sylvia-plath.de/plath/thint.html>>. En réalité, Karen Kukil affirme dans sa préface que deux journaux couvrant une période de trois années, les dernières de sa vie, ont disparu : « The two bound journals that Plath wrote during the last three years of her life are not included in this publication. One of the journals 'disappeared', according to Ted Hughes in his foreword to Frances McCullough's edition of *The Journals of Sylvia Plath* (New York: Dial Press, 1982); it is still missing. The second 'maroon-backed ledger', which contained entries to within three days of Plath's suicide, was destroyed by Hughes. » in Sylvia Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, édité par Karen V. Kukil, New York: Anchor Books, 2000, p. ix.

poems and stories, lists of characters' names, detailed descriptions of rooms, places, people, and other elements related to her work. Obviously there are also lots of missing pages of ordinary commentary that seemed not particularly relevant to any of the basic concerns of the book. Because it is very early—in terms of the ages of Plath's survivors—to release such a document, there has been special concern for those who must live out their lives as characters in this drama.

N'y a-t-il pas un paradoxe dans le fait de publier les journaux intimes d'une écrivaine dans un souci de la faire connaître du public dans ce qu'elle est censée posséder de plus intime (en réalité, rien ne dit qu'un journal intime dévoile un·e écrivain·e davantage qu'un poème ou un roman) tout en ne révélant d'elle que des morceaux choisis ? Ou tout simplement, pourquoi le publier ? Peut-être pouvons-nous trouver une réponse dans l'origine latine *intimo*, qui signifie « annoncer, publier, faire connaître », acception que l'on retrouve aujourd'hui entre autres dans l'expression « intimer l'ordre », comme un mouvement de la parole allant de l'intérieur vers l'extérieur. Car il s'agit bien là de sortir des écrits de la sphère privée au sens le plus strict du terme pour les amener sur la scène publique, avec les risques d'incompréhension et de surenchère auxquels cela expose – la publication du journal intime de Plath par Ted Hughes aurait, par exemple, provoqué la publication de *Letters Home* par Aurelia Plath, mère de la poète, dans un souci de réhabiliter sa fille, au sens de montrer sa « vraie personnalité » : le corps mort de l'écrivain·e, lorsqu'il est rendu public, est surtout un corps privé d'identité, décomposé, que chaque lecteur·rice·voyeur·se pourra à loisir reconstituer.

Et pourtant, si j'utilise le mot paracœuvre, c'est qu'il y a bien un rapport à l'œuvre. Qu'est-ce qui distingue l'œuvre de la paracœuvre d'un point de vue littéraire ? « Plath is, quite simply, the diarist of our time » est-il écrit dans *The Atlanta Journal-Constitution* après la publication de *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* de Karen Kukil en 2000. Le mot *diarist* vient de *diary*, l'équivalent du journal intime en français – l'anglais utilise également le mot *journals*. Notons que ni *diary* ni *journals* ne font apparaître un adjectif signifiant « intime », ce qui peut signifier soit que l'adjectif paraît galvaudé, soit qu'il s'agirait d'un pléonasme. Les journaux intimes publiés sont presque toujours ceux d'artistes ou de personnalités historiques et/ou politiques ; le journal intime d'un·e inconnu·e n'attirerait guère la curiosité du public et aurait peu d'intérêt financier pour une maison d'édition. Anaïs Nin était une diariste auto-proclamée : elle considérait que son journal était son œuvre et elle en supervisait la publication : « Je ne suis pas un écrivain ni une artiste, je suis une diariste [...]. Le journal : mon œuvre principale. Post mortem. », dit-elle dans l'un de ses journaux. Plath était une poète et une romancière ; ce n'était pas une diariste. La critique de *The Atlanta*

*Journal-Constitution* met en lumière le paradoxe de cet objet qu'est le journal intime : pour affirmer que Plath est la plus grande diariste de notre époque, il faut considérer que les diaristes publient forcément leur journal intime, ce qui est rarement le cas ; et pourtant lorsqu'ils sont publiés ils ne sont plus seulement lus comme un journal intime mais comme un accès aux pensées profondes des auteurs et autrices. L'expression « the diarist of our time » fait manifestement référence non pas à ses qualités de diariste mais à ses qualités d'écrivaine. Dans un extrait datant de juillet 1950, alors qu'elle avait encore dix-sept ans, Plath mélange les codes de l'écriture diariste et de l'écriture romanesque :

- Some things are hard to write about. After something happens to you, you go to write it down, and either you over dramatize it or underplay it, exaggerate the wrong parts or ignore the important ones. At any rate, you never write it quite the way you want to. I've just got to put down what happened to me this afternoon. I can't tell mother; not yet, anyway. She was in my room when I came home, fussing with clothes, and she didn't even sense that something had happened. She just kept scolding and chattering on and on. So I couldn't stop her and tell her. No matter how it comes out, I have to write it.

It rained all afternoon at the farm, and I was cold and wet, my hair under a silk print kerchief, my red ski jacket over my sweatshirt. I had worked hard on beans all afternoon and picked over three bushels. Since it was five o'clock, people were leaving, and I was waiting beside the cars for my ride home. Kathy had just come up, and as she got on her bike she called, "Here comes Ilo."

I looked, and sure enough, there he was, coming up the road in his old khaki shirt with his familiar white handkerchief tied around his head. I was on conversational terms with him since that day we worked together in the strawberry field. He had given me a pen and ink sketch of the farm, drawn with detail and assurance. Now he was working on a sketch of one of the boys.

So I called, "Have you finished John's picture?"

"Oh, ya, ya," he smiled. "Come and see. Your last chance."<sup>466</sup>

Le premier paragraphe est construit comme n'importe quelle note introductive de journal intime. La diariste se décrit en train d'écrire dans une situation d'énonciation propre au journal intime : elle se cache d'un regard extérieur, celui de la mère, tout en l'insérant dans le récit pour faire peser la menace de l'œil inquisiteur. Elle suggère dès lors que son journal pourrait être lu par quelqu'un d'autre. En outre, ses propos sur la difficulté de raconter un événement de façon absolument factuelle, sans passer par l'hyperbole ou par l'euphémisme, tendent à prouver que l'entreprise diariste et l'entreprise romanesque ont plus de choses en commun qu'il n'y paraît, en sus de sous-entendre que si « on ne l'écrit jamais tout à fait comme on le voudrait » (« you never write it quite the way you want to »), c'est parce qu'on

---

<sup>466</sup> Sylvia Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, édité par Karen V. Kukil, New York: Anchor Books, 2000, fragment 9, p. 10.



pense qu'il y a des chances que quelqu'un le lise. Lorsque Plath se met à faire le récit de ce qui lui est arrivé, c'est une écriture romanesque qui apparaît, des descriptions minutieuses aux codes du dialogue. Plath est constante à la fois dans le style et dans le vocabulaire qu'elle emploie. Son journal est un objet hybride, qu'on ne peut classer ni dans son œuvre, ni dans une catégorie de support autobiographique puisque sa publication n'est pas du fait de la poète.

*A Self-Portrait in Letters* fait en quelque sorte guise de journal intime dans la paracœuvre d'Anne Sexton. Si elle tenait un journal, celui-ci n'a jamais été publié. La quatrième de couverture donne à voir deux critiques. La première, de Hayden Carruth pour le *Harper's Magazine*, compare les lettres de Sexton à de la poésie, en plus divertissant (« A book of letters livelier than most poetry »). Il loue donc les qualités littéraires de l'ouvrage. Pour Donald Hall, écrivant pour le *National Review*, il s'agit d'un prolongement de l'œuvre de la poète puisque sa poésie était elle-même une mise à nu : « An extraordinary document... Her art was always the art of self-exposure, and her selected letters continue the literature of soul-flashing. » Réduire les recueils de Sexton ainsi que *A Self-Portrait in Letters* à « [a] literature of soul-flashing », c'est évidemment passer à côté de sa poésie mais également du second degré et de l'humour dont sont empreintes ses lettres. Le *je* épistolaire de Sexton est un personnage à part entière, et la façon dont elle crée ce personnage est visible dans ses lettres à travers le ton qu'elle emploie mais également les particularités qu'elle lui donne. Par exemple, ses lettres sont constamment ponctuées de remarques sur sa mauvaise orthographe (« And this IS difficult, but not unsurmountable (how do you spell that!)<sup>467</sup> », « I never in my life would have the gall (sp?) to write Randall Jarell out of the blue (...)»<sup>468</sup> », « Perhaps my next book should be called THE TYPO...<sup>469</sup> »), alors qu'elle aurait tût fait de se corriger.

Le titre même de l'ouvrage *A Self-Portrait in Letters*, renvoyant à une catégorie d'art pictural, celle de l'autoportrait, contient un paradoxe : le propre de la lettre est d'être adressée à un·e destinataire et ne peut donc se « réfléchir ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'ellipse est un élément de rhétorique inhérent au style épistolaire, puisque l'émetteur ou l'émettrice fait régulièrement appel à la mémoire et à la connivence du ou de la destinataire. Si l'ellipse nous oblige à reconstituer mentalement des conversations ou des correspondances passées, elle oblige également les lecteurs et lectrices à imaginer, extrapoler, projeter leurs propres désirs, ce qui favorise la construction du mythe. Les deux éditrices, Linda Gray Sexton et Lois Ames, font une mise en garde similaire à celle de Ted Hughes au sujet des

---

<sup>467</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 71.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 277.

omissions : « Our space limitations, as well as our concern for the general reader, led us to delete tedious or repetitive passages, such as travelogue, business details, or laundry lists. We have also omitted certain passages which might have been construed as invasions of privacy<sup>470</sup>. » Comment une tierce personne, aussi proche soit-elle, peut-elle juger de ce qui est de l'ordre de l'intimité (« privacy ») d'autrui ? La paracœuvre, tout comme la biographie, est-elle encore représentative de la vie d'une personne si on lui soustrait le quotidien ? L'autre paradoxe de la paracœuvre est qu'elle crée une proximité entre le lecteur ou la lectrice et les poètes alors même que c'est la distance que nous avons avec ces dernières qui nous permettent de lire leurs journaux ou leurs lettres sans souffrir, contrairement à leurs proches.

La lettre est un regard sur l'intime, peut-être même davantage que le journal. Ainsi, selon Janet Malcolm, les lettres sont l'outil privilégié du biographe puisqu'elles sont le seul accès immédiat au sujet :

Time erodes feeling. Time creates indifference. Letters prove to us that we once cared. They are the fossils of feeling. This is why biographers prize them so: they are biography's only conduit to unmediated experience. Everything else the biographer touches is stale, hashed over, told and retold, dubious, unauthentic, suspect. Only when he reads a subject's letters does the biographer feel he has come fully into his presence, and only when he quotes from the letters does he share with his readers his sense of life retrieved. He allows the reader to be a voyeur with him, to eavesdrop with him, to rifle desk drawers, to take what doesn't belong to him<sup>471</sup>.

Non seulement les lettres, en tant que trace écrite, seraient un remède au temps, ou plutôt à la mémoire, mais elles abolissent la barrière temporelle d'un point de vue grammatical, au sens où « les lettres ont une immédiateté que le temps du passé ne peut pas offrir<sup>472</sup> », pour reprendre la formule de Margaret Atwood.

La lettre, qu'elle soit privée ou non, devient forcément publique lorsqu'on l'utilise comme preuve. Ainsi, en brûlant les dizaines de lettres que Plath lui avait envoyées, Ruth Beuscher a mis un voile définitif sur le degré d'intimité que la poète partageait avec elle ainsi que sur la nature de leur relation, prouvant peut-être par cet « autodafé » que la destruction de la paracœuvre est peut-être moins destructrice que sa publication<sup>473</sup>. « Letters are food<sup>474</sup> », dit

---

<sup>470</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. xvii.

<sup>471</sup> Janet Malcolm, *op. cit.*, p. 110.

<sup>472</sup> « letters have an immediacy that the past tense cannot provide » (je traduis.) *In Margaret Atwood, op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>473</sup> Seulement deux lettres de Ruth Beuscher à Sylvia Plath sont conservées dans les archives de la Plath Collection à Smith College. Elles ont été longtemps indisponibles au public. Lors de mon séjour de recherches à Smith College en 2013, j'ai pu avoir accès à ces lettres qui révèlent une intimité pour le moins troublante. Ces deux lettres, envoyées de façon très rapprochée cinq mois avant sa mort, sont, en sus d'être particulièrement

Sexton dans l'une de ses lettres. Mais de la nourriture pour qui ? Quel appétit satisfaisons-nous en lisant ces lettres ? Celui du·de la chercheur·se, celle du·de la biographe, celle du·de la voyeur·se, ou simplement celle du·de la lecteur·rice qui y voit une qualité littéraire certaine ? Hermione Lee suggère que les lecteur·rice·s de biographies et de paracœuvres sont avant tout attiré·e·s par les révélations ayant trait à l'intime : « And when we are reading other forms of life-writing...we are always drawn to moments of intimacy, revelation, or particular inwardness. Readers of biography are greedy readers, with an insatiable appetite for detail and story<sup>475</sup>. » Ce qui est certain, c'est qu'il y a bien un lien entre la publication posthume de cette paracœuvre et le corps privé de l'écrivain·e que décrit particulièrement bien Linda Gray Sexton dans son avant-propos :

Then came organizing the letters, making selections, editing them, and writing introductions to establish chronology and fill in detail. By the time *Self-Portrait* was in galleys, I no longer saw my mother as my mother; she belonged to the world, as unreal to me, as mythic, as an actress on the stage.

Perhaps putting *Self-Portrait* into galleys and then out into the world was what enabled and what motivated me at last to pull the box that held my mother's ashes from its resting place at the top of my father's closet and take it to the cemetery to arrange for burial. I was more than ready to let her go – perhaps by now, even eager<sup>476</sup>.

La découverte de l'intimité d'Anne Sexton dans ses moindres détails a permis à sa fille de recouvrir ses cendres. Ainsi, c'est après avoir lu notamment toutes les lettres de sa mère que Linda Gray Sexton a pu, de manière fort symbolique, se séparer définitivement de ce qui restait du corps incinéré d'Anne Sexton, trois ans après son suicide. C'est en offrant au public la paracœuvre de sa mère que Linda Gray Sexton a cessé de la voir comme un corps privé mais comme un corps public, un corps mythique, un corps scénique, un corps sans propriétaire si ce n'est la postérité. C'est en donnant une existence *post mortem* au corp(u)s de Sexton qu'elle a pu accepter la mort du corps physique, disant, en quelque sorte, Anne Sexton est morte, vive Anne Sexton !

---

intimes, quelque peu cryptiques. L'ellipse, omniprésente dans ces deux lettres, en est l'un des éléments de cryptage.

<sup>474</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 197. Par ailleurs, une nouvelle édition de lettres de Plath dirigée par Karen Kukil et Peter Steinberg paraîtra bientôt chez Faber (London). L'ouvrage, provisoirement intitulé *Letters*, comprendra près de 1 400 lettres étalées sur plus de 3 300 pages, qui ne manqueront pas de raviver et d'alimenter les polémiques.

<sup>475</sup> Hermione Lee, *op. cit.*, p. 3

<sup>476</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. x.

### c) Hôpital et corps vulnérable : du décor au dé-corps

Le corps vulnérable est un corps exposé aux coups, à la douleur physique, à la maladie. C'est souvent lorsqu'il est vulnérable que l'on a le plus conscience de son corps, comme si ses limites devenaient palpables à travers la douleur. Dans le poème « Cut » de Sylvia Plath, la blessure physique est performative : c'est la coupure d'un morceau de son pouce qui à la fois déclenche l'écriture du poème et l'attention de la persona sur son propre corps. La persona crée une distance entre la partie blessée de son corps et elle-même à travers une description presque comique de ce nouvel appendice (« What a thrill –/My thumb instead of an onion. », « A flap like a hat ») sur une toile de fond dramatique : le sang se mélange au morceau de chair, blanc comme la mort (« Dead white./Then that red plush. »).

Non seulement la maladie dégrade le corps, mais il le déshabille. L'hôpital est le lieu de la mise à nu et de l'impudeur par la position de force d'un corps médical qui nous l'impose, rendant le corps malade d'autant plus vulnérable. Le corps y est découvert, exposé aux yeux d'autrui. En outre, cette expérience de la honte du corps à travers le regard de l'autre qui nous est imposé accentue sa vulnérabilité, comme le remarque Adèle Van Reeth :

Lorsqu'un individu est allongé sur un lit d'hôpital – et qu'alors son nom change et qu'il devient « patient » –, son corps est plus que jamais soumis aux regards des autres. Famille, être aimés et aimants, soignants, aide-soignants, compagnons de chambre, tous défilent et se relaient autour d'un corps qui n'a d'autre choix que de se laisser observer, scruter, examiner. Cette grande vulnérabilité n'est-elle pas vécue comme une atteinte à sa pudeur<sup>477</sup> ?

L'hôpital est le lieu de nombreux poèmes de Plath, de « In Plaster » à « Three Women », et le principal décor de *The Bell Jar*. En sus de l'hôpital psychiatrique dans lequel Esther Greenwood fait plusieurs séjours, le personnage de Buddy Willard, étudiant en médecine, lui fait visiter un hôpital où les corps, des bébés aux cadavres, ne sont représentés que comme sujets d'observation. La description du recouvrement du corps d'Esther contraste alors avec les corps découverts des patients<sup>478</sup>. Le corps vulnérable est le plus souvent dénudé

---

<sup>477</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *op. cit.*, p. 111.

<sup>478</sup> « In the afternoon we went to see a baby born. First we found a linen closet in the hospital corridor where Buddy took out a white mask for me to wear and some gauze. A tall fat medical student, big as Sydney Greenstreet, lounged nearby, watching Buddy wind the gauze round and round my head until my hair was completely covered and only my eyes peered out over the white mask. », Sylvia Plath, *The Bell Jar*, p. 60.

– la photographie de la petite fille courant sous les bombes au napalm pendant la guerre du Vietnam aurait-elle eu le même impact si son corps n’avait pas été nu<sup>479</sup> ?

Certains corps sont plus vulnérables que d’autres, qu’il s’agisse d’une menace endogène ou exogène. Le corps du nourrisson, par exemple, est particulièrement vulnérable, c’est pourquoi la mortalité infantile est encore très élevée dans les pays qui n’ont pas accès aux progrès de la médecine dans ce domaine. Le corps du nourrisson est également un corps dépendant des chirurgien·ne·s obstétricien·ne·s, de la sage-femme, de ses parents, de sa nourrice ; principalement de femmes ou de professions dites féminines. D’ailleurs, le mot nourrisson signifie « enfant qu’une femme nourrit de son lait ». Cette femme est par définition une nourrice. À l’origine, le rôle de la nourrice ne se limitait pas à s’occuper de l’enfant. Dans sa conférence intitulée « L’allaitement à Rome : le nourrisson, la nourrice, des corps vulnérables<sup>480</sup> ? », Marine Bretin-Chabrol explique que dans la Rome antique, la nourrice modelait les enfants en les enserrant selon leurs sexes : moins serrés aux hanches pour les filles, très serrés pour les garçons. Ainsi, c’est la nourrice qui grâce au tissu fabriquait le corps de l’enfant. Dans la Rome antique, le corps féminin est également vulnérable : la « faiblesse du sexe féminin » (*infirmitas sexus*) est inscrite dans la loi romaine, contribuant malheureusement à sa position de faiblesse, de femme-esclave, dans le corps social et politique. Ainsi, à la fin des années 60, les femmes militaient pour avoir le droit de disposer librement de leur corps. En effet, le corps de la femme, et particulièrement sa fonction reproductive, est encore aujourd’hui un enjeu politique partout dans le monde (contraception, avortement, etc.). Barbara Brook dit du corps reproductif qu’il « résume à lui seul tous ces dilemmes auxquels le féminisme est confronté consistant dans l’injonction faite aux femmes d’exister au monde de multiples façons quand la « femme » en tant que sujet semble avoir été marquée par cette possibilité d’être mère<sup>481</sup>. » Néanmoins, il est indéniable que la grossesse et l’accouchement rendent le corps de la femme vulnérable, et nombre de femmes moururent et meurent toujours en couches. Plath et Sexton ont toutes les deux écrit sur le corps vulnérable,

---

<sup>479</sup> De façon ironique, cette photo connue sous le nom de « Napalm Girl », prise en 1972 par le photographe Nick Ut, est revenue sous le feu des projecteurs en 2016 car elle était régulièrement censurée par Facebook pour cause de nudité. La publication de la photo faisait déjà débat dans les rédactions pour les mêmes raisons à l’époque où elle fut prise. Cf. article « The Story Behind the ‘Napalm Girl’ Photo Censored by Facebook », *Time*, 9 Septembre 2016. En ligne, consulté le 10 février 2017. <<http://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/>>.

<sup>480</sup> Marine Bretin-Chabrol, « L’allaitement à Rome : le nourrisson, la nourrice, des corps vulnérables ? », Séminaire/Atelier Antiquité, Efigies Antiquité, Galerie Colbert, 6 juin 2015.

<sup>481</sup> « My reason for choosing to focus first on the reproductive body is that it encapsulates all those dilemmas for feminism of how to demand multiple ways of being-in-the-world for women when ‘woman’ as subject seems to have been always marked by that maternal possibility. » (Je traduis.) In Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999, p. 23.

d'un côté le corps malade comme objet impudique, de l'autre le corps de la femme enceinte comme objet reproductif, respectivement dans « Tulips » (*Ariel, CP*, p. 160) et « Woman with Girdle » (*TCP*, p. 70). Le décor de l'hôpital, commun aux deux poèmes, est le théâtre d'un dé-corp, d'une dépossession du corps et du sujet.

Dans *La Pudeur*, au chapitre intitulé « Le lit d'hôpital : attentat à la pudeur, ou éloge de l'halogène », Éric Fiat, professeur de philosophie morale et d'éthique médicale, utilise la métaphore de la fleur qui flétrit pour décrire le corps du·de la patient·e hospitalisé·e soumis à l'examen du regard d'autrui :

Être hospitalisé, c'est vivre sous la menace perpétuelle de cette dégénérescence de la pudeur en honte, parce que le corps peut se flétrir d'être trop regardé. Il peut certes se flétrir aussi de ne pas l'être assez ! Ce que le pudique devine parce qu'il a à la fois peur et désir du regard d'autrui. Ne pouvant vivre sans l'autre mais ne sachant comment vivre avec lui, il aimerait pouvoir séjourner dans une forme d'équilibre suspensif entre la visibilité et l'invisibilité, rester lointain même quand il est proche, proche même quand il est lointain, sauver quelque chose de son intériorité même dans l'extériorité. De sorte que, s'il craint la visibilité comme une profanation possible, il n'ignore cependant pas les dangers de la visibilité. N'être jamais regardé par les autres, n'est-ce pas risquer de perdre jusqu'à la conscience de son propre corps, [...] n'être pas regardé finit par être déhumanisant et faire perdre jusqu'à la conscience du corps propre. Nous avons donc bien besoin du regard d'autrui. Mais en même temps nous le craignons, car, pour reprendre notre formule, il est vrai que si le corps peut se flétrir de n'être pas assez regardé, il peut se flétrir de l'être trop – comme il arrive souvent quand il est « pris en charge » par la médecine, laquelle coutumièrement lui « intime l'extime »<sup>482</sup>.

Il est intéressant de relier cette métaphore aux tulipes du poème de Plath, dont la présence est vécue comme une torture par la persona. Cette présence, c'est le regard ultime posé sur le corps de la persona allongé sur son lit d'hôpital, objet d'observation et d'examen constant·e·s. C'est d'abord la vue de la persona qui se trouve perturbée par les tulipes, puisque c'est le contraste entre la couleur vive du bouquet et la blancheur de l'hôpital, qui vient troubler la quiétude des lieux dès les deux premiers vers, annonçant le trouble d'autres sens tels que l'ouïe (« Then the tulips filled it up like a loud noise »). La couleur blanche, traditionnellement associée à la paix, est également associée ici au recouvrement : la peinture blanche vient recouvrir les murs, les draps blancs recouvrent le lit et le corps de la persona, la chambre d'hôpital paraît elle-même recouverte d'un manteau de neige (« Look how white everything is, how quiet, how snowed-in. »), annonçant déjà la porosité des frontières entre l'extérieur et l'intérieur (« it is winter here. »). Dans la progression du poème, la couleur

---

<sup>482</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *op. cit.*, pp. 112-114.

rouge vient peu à peu entacher la chambre immaculée (« The tulips are too red in the first place, they hurt me. »), contraste que l'on retrouve par ailleurs dans le poème « Three Women ». Le rouge, qui plus est dans le décor de l'hôpital, évoque évidemment le sang, et par là-même rend visible la douleur de la persona. Le vers « Their redness talks to my wound, it corresponds » évoque une conversation à la fois orale (« talks ») et écrite (« corresponds ») entre ce rouge vif et sa blessure, la polysémie du mot « corresponds » renvoyant également à leurs similitudes. Le blanc évoque également la pureté des lieux, qui fonctionne en opposition avec le corps malade toujours sous la menace de la contamination. « I am a nun now, I have never been so pure », dit la persona dans le dernier vers de la quatrième strophe, mélangeant les acceptions du mot « pure » : l'allusion à la nonne fait évidemment référence à la notion religieuse de « pureté virginale » tandis que le mot *pure* ne signifie à l'origine rien d'autre que ce qui est propre. En effet, pur, du latin *purus*, désigne la qualité de ce qui est propre, non pas naturellement propre mais ce qui est propre par le truchement d'une intervention humaine, comme l'expliqua l'historien Michel Blonski lors de sa conférence intitulée « Visions romaines du propre et du sale<sup>483</sup> ». À l'origine, la notion de pureté n'est donc pas l'absence de toute trace humaine sur un corps ou dans un paysage, mais bien l'inverse. Aussi est-il nécessaire de souligner le paradoxe inhérent au fait que c'est en se dépossédant de son *propre corps* que la persona se voit comme un *corps propre*.

Dès la première strophe, la persona instaure une distance avec son propre corps. Le *je* poétique utilise l'adverbe « by myself » pour décrire sa position (« lying by myself quietly ») qui se comprend comme « toute seule » mais qui peut également se lire littéralement comme « à côté de moi-même ». L'énumération au rythme ternaire « these white walls, this bed, these hands » vient mettre sur le même plan sémantique ce que le philosophe phénoménologue Husserl appelle en allemand le *Körper* et le *Leib*. Cette distinction lexicale n'existe pas en français, ces deux mots se traduisant respectivement par corps et corps propre, le premier désignant le corps dans son extériorité objective tandis que le second est le corps vécu de l'intérieur, le corps vivant. En outre, la persona crée également une distance en utilisant le pronom démonstratif « these » plutôt que le possessif « my » : les mains de la persona deviennent un objet guère plus vivant que les murs ou le lit d'hôpital, car l'hôpital, où le corps est constamment soumis à l'examen médical, est le lieu de l'objectivation du corps :

---

<sup>483</sup> Michel Blonski, conférence « Visions romaines du propre et du sale », séminaire « Prendre les Anciens au mot : ce que l'antiquité fait à la modernité », EHESS, Salle Lombard, 96 Bd Raspail, 75006 Paris, 11 janvier 2017. Il est l'auteur de la thèse de doctorat *Se nettoyer à Rome (IIe s. av. J.-C. – IIe s. apr. J.-C.) : pratiques et enjeux*, soutenue en 2012 à Paris 4-Sorbonne.

La médecine d'aujourd'hui oblige souvent à l'examen d'un corps objectivé. Qui ne voit cependant les dangers de cette objectivation, dont le premier est précisément le drame de la dégénérescence de la pudeur en honte ?

Je dirais que nous autres hommes (*sic*) construisons notre vie sur la distinction du caché et du montré, du privé et du public, de l'intériorité et de l'extériorité, du soustrait et de l'extrait, de l'invisible et du visible, et que chacun, avant qu'il n'aille à l'hôpital, a certaine souveraineté sur le tracé de la frontière de ce qu'il veut montrer et de ce qu'il veut cacher, de ce qu'il veut garder privé et ce qu'il veut rendre public, etc. Cette frontière n'est évidemment pas déterminée uniquement subjectivement, elle est aussi déterminée socialement, parce que les codes de la pudeur varient historiquement et géographiquement<sup>484</sup>.

Ainsi, lorsque l'hôpital met le corps à nu, ce n'est pas seulement sa nudité qu'il donne à voir, c'est sa perte d'identité à travers l'impossibilité de tracer ses propres frontières, et par là même la perte de contrôle de sa pudeur. Dans le poème, la peur précède la nudité (« Scared and bare »), l'assonance venant souder les deux mots. « I am nobody » se lit comme *I am no body* ; la persona perd son corps et son identité à la fois : n'être pas un corps, c'est n'être personne.

I have given my name and my day-clothes up to the nurses  
And my history to the anesthetist and my body to surgeons.

Ces deux vers sont construits autour du zeugme, cette figure de style qui permet de coordonner des éléments différents sur le même plan syntaxique et/ou sémantique : ainsi, dans un même mouvement et du même verbe, la persona se dépouille, dans une gradation, de son nom, de ses vêtements, de son histoire et de son corps. Chaque membre du corps médical participe au dépouillement du corps de la patiente : l'infirmière prend son nom et ses vêtements, l'anesthésiste son anamnèse et le chirurgien son corps. À chaque abandon, la persona perd une partie de ce qui fait d'elle un corps vivant (*Leib*). L'expérience du dénuement est vécue comme une destruction de la personnalité, une déshumanisation. « Il est vrai que pour bien examiner son patient, le corps médical doit parfois transformer le *Leib* en *Körper* », souligne Éric Fiat. Dans « Tulips », le corps n'a en effet plus rien d'humain au moment des soins ; il est ainsi réifié en galet dans la troisième strophe : « My body is a pebble to them, they tend it as water/Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently. ». D'ailleurs, la métaphore marine annonce la conclusion du poème, où l'on retrouve le *je* poétique goûtant l'eau de mer, le corps médical, avec l'amer constat qu'il a échoué à la soigner (« The water I taste is warm and salt, like the sea,/And comes from a country far away as health. ») Le corps est menacé car autrefois *Leib* il n'est plus que *Körper* – Van Reeth

---

<sup>484</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *op. cit.*, p. 117.



souligne que « [l]a pudeur du patient est menacée par le regard, mais aussi par le toucher, car le corps hospitalisé est aussi un corps ausculté, tripoté, parfois malmené, parce qu'objectivé. Là encore, le corps humain devient « un corps », et non plus mon corps<sup>485</sup>. »

« Levinas écrit quelque part que regarder un visage, ce n'est pas regarder un objet, mais « un regard qui me regarde ». Ce regard qui m'oblige à détourner le mien<sup>486</sup> », remarque Éric Fiat. En l'occurrence, dans le poème ce sont les fleurs qui obligent la persona à détourner le regard, comme si le *Leib* de la persona s'était déplacé dans le *Körper* du bouquet de tulipes :

Nobody watched me before, now I am watched.  
The tulips turn to me, and the window behind me  
Where once a day the light slowly widens and slowly thins,  
And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow  
Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,  
And I have no face, I have wanted to efface myself.  
The vivid tulips eat my oxygen.

Dans cette septième strophe, l'objectivation du corps passe par le recours au passif (« now I am watched ») et par la menace d'un transfert du corps de la persona vers celui des tulipes. Un rapport de force s'est installé entre la persona et les tulipes, qui n'est pas sans rappeler le rapport de force entre la persona et son double de plâtre dans « In Plaster », poème qui avait déjà l'hôpital pour décor. La persona ne peut cohabiter avec ces fleurs qui lui prennent son oxygène. À mesure que la persona donne un visage à ces tulipes, qu'elle ne regarde pas comme un objet mais comme « un regard qui la regarde », son propre visage s'efface. Son reflet dans la fenêtre perd sa réalité et n'est plus qu'une ombre de papier (« a cut-paper shadow »), contrastant avec la lumière du soleil. En réalité, la fleur représente précisément l'impudeur. Lorsqu'elle s'ouvre, elle donne à voir l'intérieur d'elle-même sans rien cacher. Puis elle se flétrit, toujours devant nos yeux, sans aucune gêne ni conscience de sa propre dégénérescence. Éric Fiat compare ainsi l'être humain et la plante comme les deux extrémités de l'intime et de l'extime :

La lumière va venir développer ce qui était enveloppé, révéler ce qui était voilé, extérioriser ce qui était intérieur, comme s'il n'y avait nulle pudeur du végétal. La plante ne cache rien, ne garde rien de ses secrets. N'y a-t-il pas d'ailleurs une impudeur objective des végétaux, dans la mesure où ce qu'ils nous présentent, ce sont leurs organes sexuels en pleine lumière ? Et particulièrement les belles orchidées ? Il n'y a en somme pas d'intériorité du dahlia, parce que tout ce qui était intérieur, fatalement s'extériorise.

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>486</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

Mais l'homme, lui, n'est pas un dahlia. (...) Plus sérieusement, je dirais que l'homme est un être qui possède au moins quatre niveaux de profondeur : il y a ce qu'il montre de lui, il y a ce qu'il garde pour lui, il y a ce qu'il garde en lui, il y a enfin ce qui se garde *en* lui – pour rendre hommage à ce que dit la psychanalyse de l'inconscient. Et c'est bien parce que le passage d'un niveau de profondeur à l'autre est souvent chose problématique que l'homme est le vivant pudique<sup>487</sup>.

Ainsi, ce n'est pas tant le regard que pose les tulipes sur la persona qui la dérange que le regard qu'elle-même pose sur ces fleurs :

The tulips should be behind bars like dangerous animals;  
They are opening like the mouth of some great African cat,  
And I am aware of my heart: it opens and closes  
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.

En comparant l'ouverture des tulipes à la gueule d'un animal sauvage, c'est bien l'impudeur du monde végétal et animal que la persona mesure à l'aune de celui des humains. Pour la persona, ce qu'il y a de plus intime et de plus profond dans le corps c'est le cœur : il aura beau s'ouvrir et se refermer à la manière d'une plante, il sera toujours recouvert d'une peau qui l'empêchera de se donner à voir. Car contrairement aux plantes et aux fleurs photosensibles, « [...] l'homme est fait pour vivre dans le clair-obscur.<sup>488</sup> », ni trop dans la lumière, ni trop dans l'ombre.

Enfin, chez Plath, le corps vulnérable est un dé-corps au sens d'un corps qui se décompose. La description de la tête de la persona dans la deuxième strophe « They have propped my head between the pillow and the sheet-cuff/Like an eye between two white lids that will not shut. » a quelque chose de surréaliste, comme si à travers une esthétique du trompe-l'oeil la poète s'appliquait à déconstruire le corps pour mieux le reconstruire. Dans la mesure où la persona de « Tulips » voit dans son reflet un corps plat (« flat ») et compare la respiration légère des plantes, étouffée par ses langes blancs (« white swaddlings »), à celle d'un « bébé affreux » (« awful baby »), on peut imaginer que le poème se passe après l'accouchement. Or, le corps de la femme enceinte est un corps qui se transforme, qui se déforme et se reforme, qui se modifie à l'intérieur comme à l'extérieur, bien que le ventre protubérant soit la seule partie vraiment visible. Dans le vers où la persona contemple son reflet, les mots « myself » et « flat » peuvent se lire en miroir, de sorte qu'on voit un quasi chiasme dans « self, flat » qui interroge la relation entre le moi et le corps comme un

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 121.

prolongement de la perte d'identité entrevue dans les premières strophes : « (...) there are the questions of identity and the ways in which the body and the self relate, which are brought into question by pregnancy<sup>489</sup>. » Remarquons que Sexton dans « The Operation » (*TCP*, p. 58), utilise un autre point de vue que Plath dans « Tulips » pour décrire le corps médicalisé. Plath décrit une persona au corps vulnérable et dépossédé de son identité, à l'opposé du *je* poétique de Sexton : « On the stretcher, citizen/and boss of my own body still, I glide down the halls/and rise in the iron cage toward science and pitfalls ». Il y a dans le choix des mots une forte volonté de marquer son identité et son autorité chez Sexton : le corps est alors tantôt un pays dont la persona est citoyenne, tantôt une entreprise dont elle est la « patronne ».

En outre, dans « Woman with Girdle » issu du recueil *All My Pretty Ones* (1962), Anne Sexton montre au contraire le corps de la femme enceinte au moment où il est le plus rond, c'est-à-dire juste avant l'accouchement. Notons que le corps de la femme enceinte est peut-être celui qui est le plus marqué grammaticalement par le genre puisqu'on ne peut enlever le mot « femme » de l'équation, ce qui prouve que ce n'est pas le corps qui est \*enceint mais « la femme ». On ne dit pas non plus d'un homme transgenre qu'il est \*enceint, puisque l'adjectif est uniquement féminin. Pourtant, enceindre vient lui-même du champ lexical du vêtement puisqu'il signifie « entourer comme on entoure d'une ceinture un corps<sup>490</sup> ». Or, la ceinture est un objet qui nous serre, symbole d'emprisonnement du corps plutôt que de libération. D'ailleurs, *girdle* signifie à la fois la gaine et le corset, il désigne à la fois l'objet que la démocratisation de la lingerie imposa comme sommet de l'érotisme et de la féminité et l'objet que les femmes appartenant à une classe sociale plutôt élevée portaient traditionnellement sous leur robe afin de paraître minces et considéré par d'aucuns comme un objet de torture, une « déformation thoracique par l'usage du corset<sup>491</sup> », qui modelait le corps de la femme en l'emprisonnant, de la même façon que la nourrice dans la Rome antique modelait celui de l'enfant, corps vulnérable, et. Dans les deux cas, il s'agit d'un contrôle du corps féminin par le vêtement mais aussi par le regard masculin (*male gaze*). En outre, cet objet du corset ou de la gaine ayant pour but d'aplatir le corps, la métaphore du corset pour représenter la protubérance du corps de la femme enceinte est paradoxale.

Dans ce poème, situé précisément dans la salle d'accouchement, la persona n'est pas un *I* mais un *you*. Néanmoins, l'absence d'article devant « woman » dans le titre ainsi que le

<sup>489</sup> Barbara Brook, *op. cit.*, p. 40.

<sup>490</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 3 mars 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/enceindre>>.

<sup>491</sup> Paul Robin, *Observations sur l'usage du corset*. In *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III<sup>e</sup> Série. Tome 12, 1889. pp. 551-553. En ligne. Consulté le 4 mars 2017. <[http://www.persee.fr/doc/bmsap\\_0301-8644\\_1889\\_num\\_12\\_1\\_6627](http://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1889_num_12_1_6627)>.

présent simple utilisé par la voix narrative tout au long du poème donnent une impression de répétition de gestes et d'actions, comme s'il s'agissait d'une représentation universelle du corps maternel et de l'accouchement, expérience que seule une voix féminine pourrait décrire avec réalisme. Ce poème a d'ailleurs été commenté comme décrivant le corps de la femme de façon réaliste et non idéalisée. Cette description du corps de la femme tient cependant davantage du surréalisme que du réalisme :

Your midriff sags toward you knees;  
your breasts lie down in air,  
their nipples as uninvolved  
as warm starfish.  
You stand in your elastic case,  
Still not giving up the new-born  
and the old-born cycle.  
Moving, you roll down the garment,  
down that pink snapper and hoarder,  
as your belly, soft as pudding,  
slops into the empty space;  
down, over the surgeon's careful mark,  
down over hips, those head cushions  
and mouth cushions,  
slow motion like a rolling pin,  
over crisp hairs, that amazing field  
that hides your genius from your patron;  
over thighs, thick as young pigs,  
over knees like saucers,  
over calves, polished as leather,  
down toward the feet.  
You pause for a moment,  
tying your ankles into knots.

Dans cette décomposition du corps que fait Sexton, l'esthétique du surréalisme pictural rejoint celle de l'écriture surréaliste qui ne s'encombre pas du sens : le corps est élastique (« elastic case »), dégoulinant vers le bas, à l'image de l'horloge de Dali dans *La Persistance de la mémoire*, et pourtant les seins, dont les tétons sont comparés à des « étoiles de mer chaudes et détachées » (« as uninvolved as warm starfish »), sont suspendus dans les airs, dans un mouvement contraire au reste du corps qui s'affaisse sans fin avec ce « down » anaphorique. Le corps élastique est également une pâte que l'on aplatit à l'aide d'un rouleau à pâtisserie (« rolling pin »), un cuir d'animal que l'on travaille, « over calves, polished as leather », Sexton jouant sur la polysémie du mot *calf* (pluriel : *calves*) signifiant à la fois une partie du corps humain, le mollet, et un animal, le veau, après avoir comparé les cuisses de la femme à

des cochons « over thighs, thick as young pigs », donnant à ce corps un aspect anthropomorphe relevant du monstrueux, mais également la consistance du parchemin au sens originel du terme, la peau travaillée d'un animal, dont celle du veau. Le ventre est d'abord décrit comme s'affaissant sous son propre poids, puis comparé à un pudding dont la consistance molle rappelle celle de l'élastique. Comme la peau, particulièrement celle du ventre chez la femme enceinte, l'élastique a la faculté de se tendre et de s'élargir pour revenir à sa taille initiale. Paradoxalement, à l'origine, le mot *midriff* désignait le ventre ; obsolète après le XVIII<sup>e</sup> siècle, il est revenu à la mode précisément grâce à la mode qui emprunte ce mot pour désigner « la partie d'un vêtement féminin qui couvre le ventre<sup>492</sup> ». En 1970, par extension et par inversion, il en est venu à désigner au contraire un vêtement féminin laissant apparaître le ventre nu.

Qu'on le recouvre ou qu'on le dénude, le corps féminin est un objet économique et politique. Au cours de la description du corps dans un mouvement cinématographique ressemblant au travelling de la caméra, cette dernière s'arrête sur le sexe. L'organe féminin est décrit d'abord de façon crue et sans métaphore (« crisp hairs ») comme si l'œil devait décrire la partie visible de façon immédiate, sans passer par des images, puis de façon idéalisée et métaphorique : « that amazing field/that hides your genius from your patron ». Cette fois, c'est la partie invisible que l'œil décrit, avec force hyperbole (« amazing », « genius »). Cependant, cette partie, plus intime et donc moins visible, cache le génie de la femme précisément à l'homme (« your patron »). À qui Sexton fait-elle référence ici, en utilisant précisément un terme symbolique de la société patriarcale ? Le mot patron (*patronus*, le protecteur) dérive de *pater* et a donné notamment *patronize*, qui signifie « traiter avec condescendance ». Du mot *patron* dérive également le mot *pattern*, qui n'est autre que le modèle dans le domaine de la couture – d'ailleurs, patron est toujours d'usage en français dans cette acception. Pour l'artiste, c'est aussi le mécène, *a patron of the arts*. Enfin, c'est également le saint patron dans la religion, principalement catholique et orthodoxe. Ce mot connote donc fortement le rapport hiérarchique et d'autorité. Le patron dans le poème pourrait être nul autre que le chirurgien, en supposant donc qu'il s'agit d'un obstétricien et non d'une obstétricienne, celui qui, en traçant sa marque sur le corps de la femme (« the surgeon's careful mark »), non seulement assoit son autorité sur elle mais la possède comme en témoigne la marque du génitif. Ainsi, ce poème publié en 1962 se penche sur l'un des thèmes

---

<sup>492</sup> « portion of a woman's garment that covers the belly » (je traduis), [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com). En ligne. Consulté le 2 mars 2017. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=midriff>>.

traités très tôt par les féministes de la deuxième vague : la masculinisation de la médecine liée à l'accouchement dans les sociétés occidentales, comme Barbara Brook l'explique dans le chapitre « Reproducing bodies » de son ouvrage *Feminist Perspectives on the Body* :

An early theme of second-wave feminism is the way in which, in western medicine, the management of childbirth has been gradually medicalised by a predominantly masculine medical profession. A brief, but highly influential, contribution is that of Barbara Ehrenreich and Deirdre English (1973) which surveys women's role in the western history of birthing. Ehrenreich and English conclude that the rise, in the seventeenth century, of an organized profession dedicated to healing the sick body led to reconstruction of childbirth as a medical condition, or pathology, rather than as the part of everyday healthy living it had been. Jean Donnison's (1977) study is a more sustained investigation of the medicalisation of birthing and the masculinisation of childbirth knowledge in the post-industrial period. These, and other studies, suggest that part of the process of the professionalisation, in its early stages, entailed the destruction of the power of the women who had formerly enabled childbirth and who now became labelled at best, as superstitious and ignorant, and, at worst, as witches. In more recent times, there have been continuing differences both in philosophy and practice between the, predominantly female, midwifery profession, and the, predominantly male, profession of obstetrics.

One of the characteristic moves to power by the (male) medical profession was the development of professional technologies and training in their use: for example, the development of forceps was jealously guarded as a professional secret by its (male) inventor. Foucault identifies the introduction and use of **technologies of discipline** and **surveillance** as characteristic of the modern period. The establishment of a coordinated, accredited, medical profession which was, until the late nineteenth century, exclusively male, can be correlated, using Foucauldian theory, with the rise of the medical surveillance and categorisation of the female body as primarily reproductive. From feminist perspectives, the most pernicious effect of this surveillance is the **pathologising** of pregnancy and birth<sup>493</sup>.

Ainsi, la masculinisation de cette profession coïncide avec un changement de regard sur le corps de la femme enceinte, passant d'un corps vulnérable à un corps anormal, qu'il faut surveiller : *pathologise* signifie selon le *Merriam Webster* « to view or characterize as medically or psychologically abnormal ». L'invention de machines technologiques ont en effet permis de voir à l'intérieur de la femme enceinte, dans son intimité la plus profonde, de lui imposer un regard hautement intrusif, résultant en une transparence totale et pour certain·e·s théoricien·ne·s féministes en une perte de pouvoir et d'autorité des femmes sur leur propre corps :

---

<sup>493</sup> Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999, pp. 27-28. La mise en gras est de l'autrice.

Like Haraway and others, Duden argues that a marked shift has occurred in the discursive construction of pregnancy, with a resultant ‘transparency’ or erasure of the female pregnant body in favour of the ‘life’ of the foetus, with its resultant political implications. Like Stabile, she points to the advent of fetal photography (‘The Nilsson Effect’) and the sonagram as the significant break in perceptions of pregnancy that, by privileging sight over other senses, bring about the disempowering of the pregnant woman<sup>494</sup>.

Paradoxalement, l’effacement du corps de la femme enceinte passe par la présence d’un regard omniscient, qui n’est pas sans rappeler le regard divin. D’ailleurs, les derniers vers s’éloignent de la description du corps terrestre vers l’évocation biblique d’un corps céleste :

Now you rise,  
a city from the sea,  
born long before Alexandria was,  
straightway from God you have come  
into your redeeming skin.

L’élévation du corps n’est pas seulement une description physique de l’accouchement mais un véritable questionnement sur le corps terrestre, présenté dans les Corinthiens comme une tente<sup>495</sup>, habitation intrinsèquement précaire, que le croyant doit quitter afin de se rapprocher de Dieu. Et pourtant c’est en s’éloignant de Dieu (« straightway from God ») que la femme peut se revêtir d’une « peau rédemptrice » (« redeeming skin »). Car dans la poésie de Sexton comme dans la poésie de Plath, la peau n’est pas simplement la couche enveloppant le corps, mais un vêtement qui vient recouvrir la nudité. « Tulips » (écrit en 1961) et « Woman with Girdle » (publié en 1962) ont d’ailleurs en commun les images marines des tout derniers vers, comme si la mer, corps marin se renouvelant sans cesse avec ses flux et reflux, devait venir laver, purifier le corps pour qu’il puisse se racheter.

---

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>495</sup> « Car tandis que nous sommes dans cette tente, nous gémissons, accablés, parce que nous voulons, non pas nous dépouiller, mais nous revêtir, afin que ce qui est mortel soit englouti par la vie. Et celui qui nous a formés pour cela, c’est Dieu, qui nous a donné les arrhes de l’Esprit. » (2 Corinthiens 5:4-5).

## 4.2. Nudité et sexualité : de l'Éden à l'hédonisme

Que signifie « être nu·e » ? La nudité fait-elle seulement référence au corps découvert ? Après tout, même lorsqu'on est « dans le plus simple appareil », on est encore couvert, puisque l'appareil est par définition l' « ensemble des apprêts (en particulier la tenue, la toilette, etc.) qui contribuent à donner à une personne une apparence extérieure généralement très favorable<sup>496</sup> ». La nudité a une signification beaucoup plus profonde que la simple représentation d'un corps dépourvu de tout vêtement qui viendrait couvrir la peau. Quel rapport le corps entretient-il avec la nudité ? La question de la nudité nous renvoie à la question de la corporéité, que la poésie de Plath et de Sexton ne cesse de poser. La peau est notamment très présente dans leurs poèmes. « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots<sup>497</sup> », dit Roland Barthes dans *Les Fragments d'un discours amoureux*. Traversant la notion de langage-peau, « l'omniprésence dermique » chez les deux poètes en fait une écriture presque organique, un « peau-ème » pour reprendre l'expression de Marie Mas dans un article sur la poète Elizabeth Bishop, dans lequel elle affirme que « [p]récisément, l'écriture poétique permet au poète de pénétrer dans ce qu'elle a de plus intime sans se livrer ni se dévoiler totalement puisqu'elle se cache derrière un art, une forme, un corps-poème et un corpus<sup>498</sup>. » L'écriture de l'intime dans la poésie de Plath et de Sexton ne signifie pas seulement se dévoiler soi-même en se cachant derrière un « corps-poème », elle utilise le support originel du parchemin comme une peau qui se souvient de s'être frottée à d'autres peaux, d'autres langages. Ce n'est pas tant l'intime qui préoccupe les deux poètes que la représentation de l'intime, aussi reviennent-elles souvent aux fondements des écrits bibliques pour comprendre ce que la nudité signifie. Mais la conscience de sa propre nudité coïncide également avec une conscience de son sexe et de sa sexualité. Or, les lacunes de la représentation du sexe féminin et de la sexualité féminine obligent les autrices à écrire à partir d'un parchemin qui n'existe pas et qu'il faut donc inventer, ou alors qui est truffé d'erreurs et qu'il s'agit donc de réécrire, pour que le corps féminin ne relève pas de l'effacement mais du palimpseste.

---

<sup>496</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 25 février 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/appareil>>.

<sup>497</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel », 1977, p. 87.

<sup>498</sup> Marie Mas, « « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps*, 1/2009 (n° 6), p. 95-102. En ligne. Consulté le 27 février 2017. <<https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm>>.



## a) En tenue d'Ève, Adam a-derme

Ce que l'on a principalement retenu de la poésie de Sexton, c'est qu'elle y dévoile des tabous, particulièrement ceux liés au corps (avortement, menstruation, masturbation), de manière frontale. En cela, elle est considérée par beaucoup comme une pionnière ayant ouvert la voie à d'autres poètes, bien que Maxine Kumin ajoute que cette transparence dans l'écriture qui l'a amenée à aborder des thèmes aussi invisibles à l'époque, y compris la maladie mentale et le suicide, lui a également apporté un flot de lecteur·rice·s-voyeur·se·s.

Women poets in particular owe a debt to Anne Sexton, who broke new ground, shattered taboos, and endured a barrage of attacks along the way because of the flamboyance of her subject matter, which, twenty years later, seems far less daring. She wrote openly about menstruation, abortion, masturbation, incest, adultery, and drug addiction at a time when the proprieties embraced none of these as proper topics for poetry. Today, the remonstrances seem almost quaint. Anne delineated the problematic position of women—the neurotic reality of the time—though she was not able to cope in her own life with the personal trouble it created. If it is true that she attracted the worshipful attention of a cult group pruriently interested in her suicidal impulses, her psychotic breakdowns, her frequent hospitalizations, it must equally be acknowledged that her very frankness succored many who clung to her poems as to the Holy Grail. Time will sort out the dross among these poems and burnish the gold. Anne Sexton has earned her place in the canon<sup>499</sup>.

Que veut dire Kumin lorsqu'elle parle de la franchise de Sexton (« frankness ») ? Revendique-t-elle la poésie de Sexton comme une poésie « confessionnelle » ? Le terme « franchise » n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'entreprise de Rousseau décrite dans l'*incipit* des *Confessions* (« Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise<sup>500</sup>. ») Kumin fait spécifiquement référence au sens métaphorique du voile : ne pas voiler, c'est ne pas dissimuler la vérité. Faut-il tout montrer dans un poème, y compris la vérité ? D'ailleurs, on parle en français de manière quelque peu enfantine de « la vérité toute nue », et son équivalent anglais *naked truth* utilise le même adjectif, comme si la nudité allait

---

<sup>499</sup> Préface de Maxine Kumin in Anne Sexton, *The Complete Poems*, London: First Mariner Books edition, 1999, p. xxxiv.

<sup>500</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris : Folio, 2009, p. 9.

de pair avec la notion de vérité. Il s'agit presque d'une hypallage en réalité, la qualité de ce qui est nu ne pouvant s'appliquer qu'à un corps de chair, qu'il soit humain ou animal, et non à une notion abstraite. On peut en déduire que cette métaphore envisage donc la vérité comme un corps débarrassé de ses vêtements. Par conséquent, le mensonge serait à l'inverse un corps recouvert d'habits. L'une des pistes envisagées pour comprendre comment le vêtement a pu revêtir le sens de la duperie, du mensonge, est la nudité d'Adam et d'Ève.

Adam est donc le premier homme dont la nudité est décrite. À l'image de tant de termes bibliques, la notion de nudité est plus ambiguë qu'elle n'y paraît et il convient d'en explorer l'étymologie. Dans l'hébreu polysémique, il n'est pas rare qu'un même mot ou une même racine veuille dire deux choses très différentes, voire qu'elle puisse tour à tour revêtir un sens et un autre opposé, selon le contexte.

« Être nu » se dit en hébreu *aroum*. Mais ce terme est, dans la Bible, à sens multiples. Dès les premiers paragraphes de la Genèse, Adam nu est dit *aroum*. Mais *aroum* est aussi le serpent, autre personnage-clé du récit décrit, lui, comme « rusé ». Un seul et même mot dit en hébreu la nudité et la ruse, deux notions qui semblent s'opposer : transparence du vêtement contre opacité des intentions, corps découvert contre desseins cachés.

Le vêtement est lui aussi porteur d'ambiguïté sémantique dans la langue hébraïque. Le mot *begued*, par lequel il est désigné, signifie aussi la « trahison ». Le vêtement est ce qui cache la vérité, il est mensonge porté. Cette idée de l'habit-menteur se retrouve ailleurs en hébreu : un manteau (*me'il*) signifie aussi une « fraude », et parfois même une infidélité conjugale<sup>501</sup>.

Ce rapprochement du vêtement et de la ruse n'est pas sans rappeler le thème du déguisement, voire du travestissement, cher au théâtre notamment, qui permet de donner à voir la duperie à travers le recouvrement du corps par le tissu. Par le truchement du vêtement, les notions abstraites de la duperie et du mensonge deviennent visibles, matérielles. Ce rapprochement sémantique entre les signifiants « nu » et « serpent » provenant de la polysémie du terme *aroum* est d'autant plus essentiel qu'il est également visible en anglais avec les termes *snake* et *naked*, ce qui n'a pas échappé à Sylvia Plath. Dans le poème « Snakecharmer » (*CP*, p. 79), issu du recueil *The Colossus*, Plath laisse transparaître le mot *naked* à travers le mot « *snakedom* », que la poète définit à la strophe précédente comme « a world of snakes », interrogeant à travers le signifiant la relation entre la nudité et le serpent. Dans ce poème, Plath fait de l'homme et du serpent un être hybride. Ceux-là sont reliés à la fois par le nom composé *snakecharmer*, dont la soudure renforce le lien sémantique, et par la musique hypnotique, symbolisée par l'objet de la flûte (*pipe*) dont joue l'homme pour contrôler le serpent. Dans un renversement des rôles, ce n'est pas le serpent qui représente la ruse, comme

---

<sup>501</sup> Delphine Horvilleur, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris : Grasset, 2013, pp. 66-67.

dans le récit biblique, mais l'homme. Le poème est lui-même un objet hybride, adoptant à la fois une des formes les plus classiques de la poésie, le sonnet, et le rythme et le ton de la comptine. Le rythme du poème est en effet fondé sur la répétition : dans l'espace du sonnet, les mots « snake » et « pipe » sont répétés respectivement à seize et douze reprises, avec plusieurs variations polyptotiques dont des néologismes tels que « snakehood ». En outre, l'enchanteur de serpent, autre nom que l'on donne au charmeur de serpent, a une dimension magique qui rappelle celle des contes et il repose également sur le mythe biblique (« Si le serpent mord faute d'enchantement, il n'y a point d'avantage pour l'enchanteur. », L'Ecclésiaste 10:11).

Dès la deuxième strophe, la poète a recours au procédé d'enjambement, qui étymologiquement rappelle une partie de l'anatomie humaine et qui rythmiquement et graphiquement renvoie à l'ondulement du serpent. À la cinquième strophe, le serpent mue, laissant apparaître une nouvelle peau constituée de caractéristiques humaines :

Is visible. The snake-scales have become  
Leaf, become eyelid; snake-bodies, bough, breast  
Of tree and human. And he within this snakedom

Ce sont d'abord les écailles, couche superficielle de la peau, qui se transforment en feuille, rappelant évidemment l'objet qui le premier couvrit la nudité d'Adam, faisant de lui « le premier pudique de l'Histoire<sup>502</sup> », mais aussi en paupière. Le terme anglais *eyelid* signifie littéralement couvercle d'yeux : la paupière est en effet une membrane qui recouvre l'œil lorsqu'on le ferme. L'expression « fermer les yeux sur quelque chose », qui signifie décider de ne pas voir, ignorer sciemment, est d'ailleurs une synecdoque très courante qui nous fait oublier que ce sont les paupières que nous fermons et non les yeux : les paupières sont les rideaux des yeux, ou leur voile (« eye veil ») comme nous le rappelle Plath dans le poème « Purdah » (CP, p. 242). On dit également d'une chose visible sans appareil qu'elle est visible « à l'œil nu » (*to the naked eye*), revenant ainsi à sa définition anatomique. Ainsi, le sexe et l'œil se retrouvent couverts d'un voile cachant la nudité, comme si le reste du corps ne requerrait point de tels recours à la pudeur. Puis, comme si notre œil dézoomait de la peau au corps tout entier, le corps du serpent devient une branche décrite comme un objet hybride mélangeant à nouveau les caractéristiques de la nature à celles de l'humain. Ainsi, comme le vêtement, l'objet visible possède plusieurs couches. Selon que l'on regarde une chose de près ou de loin, notre perception de l'objet change. Cependant, contrairement à la feuille dont

---

<sup>502</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, p. 55.

l'objectif pudique est de dissimuler le sexe, la paupière n'a pas pour but de cacher l'œil ; c'est un objet qui dépasse les limites de son propre corps puisque c'est le regard auquel on offre la possibilité de faire preuve de pudeur. Rien n'est visible que ce que l'on accepte de voir. La paupière est la partie du corps humain qui a la fonction pudique la plus performative. La pudeur se distingue de la honte en ceci que la première provient de son propre regard sur soi quand la seconde provient du regard de l'autre sur soi. Ainsi, la paupière, qu'elle fût la mienne ou celle d'autrui, est toujours une puissance de pudeur et de honte.

En mêlant le monde animal à celui de l'humain, Plath offre une large réflexion sur la nudité : celle-ci n'existe que dans la mesure où il y a conscience d'être nu·e.

Nous vivons habillés, la nudité ne nous est pas naturelle, de sorte qu'il y a un trouble à déshabiller, que ne connaissent évidemment pas les animaux. Même lorsqu'un homme est nu, nu comme un ver, il n'est pas nu comme le ver nu car le ver ne sait pas qu'il est nu, n'étant pas confronté à l'alternative de l'être ou de ne pas être nu<sup>503</sup>.

Dans *La Pudeur*, Éric Fiat reconnaît ainsi deux éléments qui distinguent fondamentalement la nudité de l'être humain et celle de l'animal : la conscience d'être nu·e et la possibilité de se vêtir. « [L]'homme est l'animal pudique<sup>504</sup> », dit-il encore, supposition que l'on retrouve en conclusion du poème de Plath, où le monde animal, confronté à celui des humains, revêt les mêmes habits :

As out of Eden's navel twist the lines  
Of snaky generations: let there be snakes!  
And snakes there were, are, will be—till yawns

Consume this piper and he tires of music  
And pipes the world back to the simple fabric  
Of snake-warp, snake-weft. Pipes the cloth of snakes

To a melting of green waters, till no snake  
Shows its head, and those green waters back to  
Water, to green, to nothing like a snake.  
Puts up his pipe, and lids his moony eye.

Le champ lexical du tissu domine dans ces dernières strophes. Dans le poème, le monde des serpents (*snakedom*) n'existe que tant que le charmeur de serpent joue de sa flûte. À mesure que la fatigue s'empare de lui, les serpents disparaissent jusqu'à leur complète dissolution signifiée dans la toute dernière strophe. Cette disparition, telle une nouvelle mue, se fait par

---

<sup>503</sup> Adèle Van Reeth et Éric Fiat, *op. cit.*, p. 60.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 87.

étapes. Cette fois, le corps du serpent devient lui-même tissu (« the simple fabric/of snake-warp, snake-weft »), étoffe (« cloth of snakes »), témoignant au passage d'une ironie voulant que l'humain ait fait de la peau du serpent des vêtements pour couvrir sa propre nudité, en commençant par le Premier Homme : « Sur la nature de ce vêtement, les commentateurs juifs s'écharpent littéralement. Selon certains, l'animal sacrifié pour confectionner le manteau serait le serpent. C'est à lui, suppôt de tentation, grand coupable de l'épisode précédent, qu'on aurait « fait la peau » (...) <sup>505</sup> ». Les noms composés « snake-scales », « snake-bodies » sont remplacés par « snake-warp », « snake-weft », comme si le corps n'était pas seulement recouvert de tissu mais devenait lui-même tissu, « warp and weft » désignant la chaîne et la trame constituant une structure tissée, rappelant la structure même du texte-tissu. Chaque strophe est reliée à l'autre par le procédé d'enjambement, comme si des fils invisibles faisaient tenir le poème « comme par enchantement. » Le charme ayant été rompu, l'enchantement fait place au désenchantement : le serpent, n'étant qu'une illusion, reprend sa forme initiale (« and those green waters back to/Water, to green, to nothing like a snake. ») Le poème se referme, en même temps que la paupière, sur l' « œil rêveur » de la persona (« and lids his moony eye »).

Dans « Tale of a Tub » (*CP*, p. 24), où la persona n'est pas un *je* poétique mais un *nous* poétique, l'œil enregistre la nudité dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur :

The photographic chamber of the eye  
 records bare painted walls, while an electric light  
 flays the chromium nerves of plumbing raw;  
 such poverty assaults the ego; caught  
 naked in the merely actual room,  
 the stranger in the lavatory mirror  
 puts on a public grin, repeats our name  
 but scrupulously reflects the usual terror.

L'œil (nu) ne se contente pas de regarder, il enregistre à la manière d'un appareil photographique, renvoyant à l'objet du miroir présent au sixième vers. La persona n'a d'abord pas conscience de son corps nu ; plutôt, sa nudité se reflète à l'extérieur du bain, dans les murs (« bare painted walls »), ou à l'intérieur de son propre corps, dans son moi (« the ego; caught/naked »). Ces deux locutions contiennent le même paradoxe consistant à être nus tout en étant couverts : les murs de peinture ; le Moi de son enveloppe psychique, ce que Didier Anzieu a théorisé comme le Moi-peau. Le miroir renvoie la persona à l'étrangeté de son

---

<sup>505</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, p. 70.

propre corps, son visage se recouvrant d'un masque social (« public grin ») afin de cacher la nudité de son Moi.

L'œil de la persona est en réalité une synecdoque pour parler de son esprit, l'œil n'étant qu'un vecteur de transmission des images vers le cerveau. C'est donc l'esprit qui prend ensuite conscience de son corps, au moment-même où celui-ci se transforme au contact de l'eau. Mais c'est aussi lui qui perçoit, déforme les images et la réalité pour les interpréter à sa façon. L'œil qui lui transmet les informations n'a donc aucune propriété photographique, c'est pourquoi le rêve et la réalité se confondent à partir de la quatrième strophe :

We take the plunge; under water our limbs  
waver, faintly green, shuddering away  
from the genuine color of skin; can our dreams  
ever blur the intransigent lines which draw  
the shape that shuts us in? absolute fact  
intrudes even when the revolted eye  
is closed; the tub exists behind our back:  
its glittering surfaces are blank and true.

Comme dans « Snakecharmer », le corps devient intéressant lorsqu'il est en état de mue ou de métamorphose. L'eau a pour effet de déformer le corps. À l'image du serpent, les membres ondoient (« waver ») et la peau devient verte (« faintly green »). Au cours de son in(tro)spection, la persona prend conscience des limites de son corps qui l'enferme dans celui-ci (« the intransigent lines which draw/the shape that shuts us in ») et du fait que cette métamorphose corporelle n'est pas réelle. Elle oppose d'ailleurs le rêve trompeur (« dreams », « blur ») à la réalité implacable (« genuine », « absolute fact », « exists », « blank and true »). Pourtant, dans la septième et dernière strophe, le corps est décrit à la fois dans sa nudité matérielle et dans une rêverie autour de la mer dans laquelle les genoux sont comparés à des icebergs, et les poils des bras et des jambes assimilés à des étendues de varech (« In this particular tub, two knees jut up/like icebergs, while minute brown hairs rise/on arms and legs in a fringe of kelp »). Notons que seuls les poils pubiens ne sont pas mentionnés dans le poème, comme une illustration de l'esprit qui rougit du corps. Toutefois, la matérialité du corps est symbolisée par celle de l'objet du bain : c'est parce que celui-ci est concret, tangible, que la persona ne peut ignorer sa propre matérialité. Néanmoins, Plath, qui affectionnait particulièrement la pièce de Shakespeare *The Tempest*, nous amène à nous demander si nous ne sommes pas effectivement tissés de l'étoffe dont sont faits les rêves.

En sus de la métamorphose rappelant curieusement le mouvement et la couleur du serpent, Plath fait directement référence au jardin d'Éden dans la sixième strophe :

Yet always the ridiculous nude flanks urge  
the fabrication of some cloth to cover  
such starkness; accuracy must not stalk at large:  
each day demands we create our whole world over,  
disguising the constant horror in a coat  
of many-colored fictions; we mask our past  
in the green of eden, pretend future's shining fruit  
can sprout from the navel of this present waste.

La couleur verte du jardin d'Éden reprend également la couleur du corps de la persona à travers l'effet d'optique créé par l'eau. La puissance métaphorique du vêtement est telle que le geste quotidien consistant à se vêtir est comparé à la Genèse : en s'habillant chaque jour nous recréons notre propre monde. Ce geste est en réalité le même que celui de la persona lorsque devant le miroir elle revêt son masque social afin de dissimuler son Moi nu dans la première strophe. Le vêtement est moins un morceau d'étoffe qui recouvre la nudité qu'un déguisement servant à tromper le monde extérieur ; le vêtement est une ruse. Dans « Tale of a Tub », Plath utilise une myriade de synonymes existant en anglais pour dire « nu », de « bare » à « nude » en passant par « naked ». Ces trois adjectifs n'ont pas exactement le même sens. D'après le Webster, *naked* signifie « not covered by clothing » ; le dictionnaire nous renvoie à « nude » qui signifie « devoid of a natural or conventional covering; especially: not covered by clothing or a drape ». Enfin « bare » signifie « lacking a natural, usual, or appropriate covering ». Ainsi, même en prenant l'adjectif le plus neutre, « naked », la nudité s'oppose à ce qui n'est pas recouvert d'un vêtement, d'une étoffe (« clothing »). Chacune de ces définitions gravitent autour d'une négation, d'un manque, celui du vêtement. Cela est révélateur d'une pudeur sociale et culturelle très forte qui empêche d'imaginer la nudité autrement qu'en opposant le corps nu au corps recouvert d'un vêtement.

Dans la poésie de Sexton, le corps n'est pas recouvert par le vêtement au sens de textile : c'est la peau qui fait elle-même guise de vêtement. Dans « Rats Live on No Evil Star » (*The Death Notebooks, TCP, p. 359*) et « The Civil War » (*The Awful Rowing Toward God, TCP, p. 418*), deux poèmes qui font référence à Dieu et à la Genèse, la nudité est le corps privé de peau. Dans le premier poème, Ève sort de la côte d'Adam « vêtue de sa propre peau » (« clothed in her skin »), elle n'est donc pas nue. Dans le second, Dieu se retrouve nu, littéralement « sans peau », alors que paradoxalement il porte un déguisement (« God dressed up like a child,/all naked,/even without skin »). En s'interrogeant sur la signification de la

nudité dans la Bible, Delphine Horvilleur suggère que la véritable nudité du corps dans le jardin d'Éden n'était pas l'absence de vêtement mais l'absence de peau ; autrement dit, « l'humanité était a-derme » :

Dans d'autres commentaires (notamment dans le Zohar, mais aussi dans les écrits de Philon d'Alexandrie), on trouve une idée plus surprenante : la matière qui constitue la tunique cousue par Dieu ne serait autre que la propre peau de l'homme. Cette lecture a le culot de suggérer qu'au jardin d'Éden, l'humanité était a-derme, privée de peau : non pas écorchée vive, mais naturellement sans membrane dermique... La nudité du jardin d'Éden serait donc d'ordre dermatologique. La sortie du paradis nous force à nous couvrir d'une épaisseur dont nous ne disposions pas originellement. Dans le monde originel, celui du jardin d'Éden, l'homme est dépourvu de la membrane qui le sépare du monde. Le voici dorénavant doté d'une frontière corporelle, d'une limite placée entre lui et ce qui l'entoure.

Si au paradis l'homme était transparent à son prochain, il est dorénavant rendu opaque par une couverture de peau. La chute correspondrait donc, non à la perte d'une naïveté, mais à la fin d'un état originel lumineux et translucide auquel fait place une entrée dans le monde de l'obscurci. Nous passons du monde de la transparence au monde du recouvert<sup>506</sup>.

Le vêtement originel serait donc la peau, et non la feuille de figuier. Le vêtement-textile ne viendrait donc que recouvrir une nudité déjà couverte. La peau est une puissance de métaphore : constituée de plusieurs couches de tissu, l'épiderme étant la couche superficielle, le derme la couche intermédiaire et l'hypoderme la couche profonde, elle représente la séparation entre le visible et l'invisible. En effet, seule la couche superficielle est visible à l'œil humain, à moins qu'il n'y ait trauma, étymologiquement une trouée, une percée dans la peau. La couche superficielle de la peau est également celle qui protège l'organisme des infections et des microbes, rôle protecteur que l'on retrouve dans le masque social du poème de Plath. Horvilleur parle d'un « état originel lumineux et translucide auquel fait place une entrée dans le monde de l'obscurci<sup>507</sup> » : les limites du visible commencent avec cette couverture de peau dont nous sommes tous vêtus depuis le jardin d'Éden. D'ailleurs, une étrange paronomase se fait entendre entre les signifiants « a-derme » et « Adam ».

Dans « Rats Live on No Evil Star », où elle représente la Genèse, Sexton fait d'Adam un être anthropophage qui mange sa propre côte à partir de laquelle il met Ève au monde. Sexton attribue à Adam un rôle maternel (« an old mother »), symbolisé par son ventre plein (« from the waist up »). Le poème se focalise ensuite sur Ève :

---

<sup>506</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>507</sup> Cf. *supra*.



Eve came out of that rib like an angry bird.  
She came forth like a bird that got loose suddenly from its cage.  
Out of the cage came Eve,  
escaping, escaping.  
She was clothed in her skin like the sun  
and her ankles were not for sale.

God looked out through his tunnel  
and was pleased.

Le caractère sauvage d'Ève est symbolisé par la comparaison à un « oiseau furieux » (« angry bird ») qu'on a tout juste libéré de sa cage, ce qui suppose qu'Ève existait avant même qu'Adam ne la fasse sortir de sa côte et pourrait être une réminiscence du premier récit de la Genèse dans lequel il est dit que « Dieu créa l'homme à son image [...] masculin et féminin il les créa<sup>508</sup> ». Le récit de Sexton est plus proche du deuxième récit, dans lequel Adam a été façonné à partir de la terre avant qu'Ève ne naisse à partir de sa côte, à moins que ce ne soit à partir de son côté : « Dans un autre cas, la femme « côté » est une césure d'un être originel androgyne dorénavant coupé en deux<sup>509</sup> . » En sus de rappeler le mythe de l'androgyne d'Aristophane, cette interprétation ferait d'Ève l'égale d'Adam, tout comme le suggère Sexton dans son poème où l'Ève-oiseau, une fois sortie de la cage métaphorique et matérielle dans laquelle elle était enfermée, s'enfuit pour ne rejoindre Adam qu'au moment de croquer la pomme.

Le titre-palindrome « Rats Live on No Evil Star » se lit comme dans un miroir, à l'instar des deux premiers chapitres bibliques qui « paraissent ainsi s'opposer, comme dans un jeu de miroir déformant<sup>510</sup> . » Pour parfaire cette lecture en miroir, Ève n'est pas seulement décrite par Sexton comme étant revêtue de sa propre peau (« She was clothed in her skin like the sun »), elle préfigure la « femme revêtue du soleil » dans le douzième chapitre de l'Apocalypse. Ainsi, dans *Women as Mythmakers*, Estella Lauter voit dans la figure sextonienne d'Ève « la messagère d'un nouvel ordre<sup>511</sup> ». Le rat qu'elle met au monde est décrit comme une créature monstrueuse (« the evilest of creatures »), présentée d'abord comme un corps recouvert à la fois de terre et de poils, comme un contraste avec l'habit dermique d'Ève. Le caractère monstrueux de la créature, résultat de l'accouplement d'Ève et d'Adam jugé comme non naturel (« In this unnatural act/she gave birth to a rat. »), est peut-

---

<sup>508</sup> Genèse 1:27.

<sup>509</sup> Delphine Horvilleur, *op. cit.*, p. 63.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>511</sup> « the harbinger of a new order. » (Je traduis.) Estella Lauter, *op. cit.*, p. 15.

être une allusion aux origines de l'univers selon Platon. Dans *Bodies That Matter*, Judith Butler remet en question la théorie cosmogonique de Platon puisqu'il y est question de réceptacle en tant que récepteur de corps universel alors même que celui-ci opère une hiérarchie où l'homme dominerait la femme puis la bête. La femme et la bête seraient les deux figures dans lesquelles l'homme devrait craindre de voir son âme se réincarner :

In the cosmogony prior to the one which introduces the receptacle, Plato suggests that if the appetites, those tokens of the soul's materiality, are not successfully mastered, a soul, understood as a man's soul, risks coming back as a woman, and then as a beast. In a sense woman and beast are the very figures for unmasterable passion. And if a soul participates in such passions, it will be effectively and ontologically transformed by them and into the very signs, woman and beast, by which they are figured. In this prior cosmogony, woman represents a descent into materiality.

But this prior cosmogony calls to be rewritten, for if man is at the top of an ontological hierarchy, and woman is a poor or debased copy of man, and beast is a poor or debased copy of both woman and of man, then there is still a *resemblance* between these three beings, even as that resemblance is hierarchically distributed. In the following cosmogony, the one that introduces the receptacle, Plato clearly wants to disallow the possibility of a resemblance between the masculine and the feminine, and he does this through introducing a feminized receptacle that is prohibited from resembling any form<sup>512</sup>.

Pourtant, Ève se conduit comme une mère en ignorant la laideur de sa bête, puis comme une déesse en lui offrant une vie après la mort dans ce « kindergarten called STAR », alternative à l'enfer et au paradis. Selon Estella Lauter, la façon dont Sexton représente Ève dans ce poème nous aide à comprendre sa vision de la déesse :

The sexual dimensions of Eve's fiery escape from Adam's cage [...] are crucial to our understanding of Sexton's vision of the Goddess. In fact all her poems concerning female deity are imbued with sexual as well as religious energy. It may be that the Goddess Sexton dreamed of, prayed to and sought to emulate was the Aphrodite recently uncovered by Paul Friedrich—a figure whose twin powers are sexual and procreative. Or perhaps it was a predecessor of both Aphrodite and Demeter, as Friedrich's analysis suggests, who combined the double powers of generous sexuality and maternity so completely that she posed a threat to evolving civilization<sup>513</sup>.

Cette dualité dans la représentation de la figure de la divinité se retrouve dans un autre poème de Sexton, « The Civil War », où la persona se dit d'abord déchirée en deux, à l'image de son pays si l'on en croit la référence à la guerre de Sécession dans le titre, puis prête à rassembler

---

<sup>512</sup> Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, Collection « Routledge Classics », 2011 (première parution : 1993), p. 17.

<sup>513</sup> Estella Lauter, *op. cit.*, pp. 15-16.

les pièces d'un puzzle qui ne sont rien d'autre que « the broken pieces of God in me ».

Chacun de ces morceaux représente Dieu avec un déguisement différent :

God dressed up like a whore  
in a slime of green algae.  
God dressed up like an old man  
staggering out of His shoes.  
God dressed up like a child,  
all naked,  
even without skin,  
soft as an avocado when you peel it.  
And others, others, others.

L'anaphore « God dressed up like » renforce l'impression d'un Dieu morcelé, éparpillé dans chaque être humain, de la prostituée coupable à l'enfant innocent. Cette innocence est symbolisée par la nudité, représentée, comme dans le poème précédemment analysé, non pas par l'absence de vêtement mais par l'absence de peau. La peau humaine est alors comparée à la peau du fruit de l'avocatier, ramenant ainsi l'humanité au fruit et à l'Éden, mais aussi à la nature.

But I will conquer them all  
and build a whole nation of God  
in me — but united,  
build a new soul,  
dress it with skin  
and then put on my shirt  
and sing an anthem,  
a song of myself.

Sexton fait peut-être ici référence aux États-Unis, dont le serment d'allégeance au drapeau fait dire les mots « one nation under God », que la persona rêve de voir s'unir après avoir été divisés par la guerre. Mais cette persona possède la puissance d'une divinité créatrice qui à son tour va façonner un premier être humain, en commençant par l'âme qu'elle va couvrir d'une peau qui sera son premier habit. C'est à partir de ce premier vêtement qu'elle incarnera ce premier être humain, le pronom « it » devenant le possessif « my » au vers suivant. C'est en recouvrant sa peau d'un vêtement-textile que ce nouvel être devient un être social, se référant à un pays et à son hymne dans un mouvement collectif, mais devient surtout un être de chair prêt à célébrer son corps. D'ailleurs, Sexton fait directement référence à Walt Whitman dans son dernier vers en faisant allusion à « Song of Myself » de *Leaves of Grass*. Elle reprend dans certains de ses poèmes le thème de la célébration du corps, mais aussi ceux de l'homoérotisme et de l'autoérotisme omniprésents dans l'œuvre de Whitman.

**b) « In celebration of the woman I am » : corps féminin, sexualités et intertextualités**

Sexton ne cache pas l'intertextualité entre son corpus et celui de Whitman. Au contraire, les références à l'œuvre de Whitman sont transparentes, du poème « The Civil War » à « In Celebration of my Uterus ». La poésie de Whitman s'intéressant au corps selon le principe d'immanence, le corps est principalement décrit à travers sa propre expérience et sa propre réalité, distinguant par là-même le corps masculin du corps féminin. De même, l'exploration du corps chez Sexton se fait à travers le prisme de son propre corps, qui est un corps féminin. Le corps féminin n'est évidemment pas une terre inconnue qui vient juste d'être découverte ; ses représentations sont nombreuses et multiples dans tous les domaines artistiques. Néanmoins, ce corps a le plus souvent été représenté par des hommes et donc à travers un regard masculin. Nous assistons depuis quelques décennies à une réappropriation du corps féminin par les femmes, ce qui résulte en un corpus de textes qui va non seulement tenter de représenter le corps féminin tel qu'il est et non tel qu'il est imaginé ou idéalisé, mais qui a également pour but de rendre compte de ce que cela signifie d'être une femme. Au-delà d'une recherche de nouvelles représentations plus proches de la réalité s'établit une quête de sens par l'intermédiaire d'un des arts qui ont le plus contribué à sacraliser et idéaliser le corps féminin, et par là-même à le réduire : la poésie. Pour exemple, la poésie surréaliste, en mettant le corps féminin et la figure de la muse au centre de ses poèmes, a contribué à l'érotisation du corps de la femme à travers des attributs le recouvrant, des vêtements aux bijoux. Dans « Ô douleurs de l'amour ! » (*À la mystérieuse*, 1926), Robert Desnos décrit la femme ainsi :

C'est votre fard, c'est votre poudre, c'est votre rouge, c'est votre sac de serpent, c'est vos bas de soie... et c'est aussi ce petit pli entre l'oreille et la nuque, à la naissance du cou, c'est votre pantalon de soie et votre fine chemise et votre manteau de fourrures, votre ventre rond c'est mon rire et mes joies vos pieds et tous vos bijoux. En vérité comme vous êtes bien vêtue et bien parée<sup>514</sup>.

Cette fétichisation du corps féminin illustre bien le poids du regard masculin sur la représentation de la femme, omniprésent au début du XX<sup>e</sup> siècle comme un prolongement de la poésie romantique du XIX<sup>e</sup> siècle qui, sous prétexte de faire la part belle à l'amour et aux

---

<sup>514</sup> Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris : Gallimard, Collection « Poésie », 2007, p. 111.

douleurs et/ou aux plaisirs qu'il inspire, réduit bien souvent la femme à un corps objet érotique et non à un corps sujet érotique.

La mort, la maladie, le suicide, la folie sont des sujets très présents dans la poésie de Sexton. Cependant, ceux-là occultent trop souvent la dimension hédoniste de son œuvre, au sens où le plaisir et la recherche du plaisir sont au centre de nombre de ses poèmes. Plus important, le plaisir féminin y est décrit par une femme, et ce plaisir féminin est polymorphe : il passe de l'hétéroérotisme à l'homoérotisme, de l'autoérotisme à la bisexualité, dans une démarche similaire à celle de Whitman dans *Leaves of Grass*. Si la dimension homoérotique de l'œuvre de Whitman a été longuement commentée, celle de Sexton l'est rarement. Pourtant, l'homoérotisme occupe une place prépondérante dans son corpus. Son recueil *Love Poems* en est particulièrement chargé, portant peut-être les effets de la révolution sexuelle de 1969, année où il fut publié. Les trois premiers poèmes du recueil ont un titre évoquant un aspect érotique ou sensuel : « The Touch » (TCP, p. 173), « The Kiss » (p. 174), « The Breast » (p. 175). Dans ces trois poèmes, la main, la peau et le vêtement reviennent souvent, comme si de ces symboles émanait la puissance érotique chez Sexton. Dans « The Touch », la main est décrite à travers la métaphore de la couture (« I turned it over and the palm was old,/its lines traced like fine needlepoint/and stitched up into the fingers. »), comme si la peau de la paume était elle-même un vêtement. Dans « The Kiss », c'est le corps lui-même qui se déchire comme un vêtement, précisément celui de Marie (« Before today my body was useless./Now it's tearing at its square corners./It's tearing old Mary's garments off, knot by knot »). L'amant ou l'amante est décrit·e comme un·e musicien·ne jouant sur des percussions ou des instruments à cordes et donc se servant de ses mains et de ses doigts pour composer des mélodies. La métaphore musicale se prolonge dans le poème suivant, « The Breast », qui s'ouvre sur les vers « This is the key to it./This is the key to everything. » Sexton joue ici sur la polysémie du signifiant *key* désignant communément la clef de serrure mais également la touche de piano ou encore la clef d'une note dans laquelle une partition est composée. La cage thoracique de la persona est également comparée à « A xylophone maybe with skin ». En outre, le vêtement est à nouveau présent avec l'allusion au vêtement de soie, probablement de la lingerie. Celui-ci est toutefois perçu par la persona comme une couverture encombrante et inutile puisqu'elle n'a pour but que d'être retirée afin de dévoiler le corps nu (« I wear silk – the cover to uncover –/because silk is what I want you to think of./But I dislike the cloth. It is too stern. »). On retrouve en sus du vêtement l'image omniprésente des mains et des doigts (« But your hands found me like an architect. », « I am alive when your fingers are. »). Cette

insistance sur les mains rompt avec une tradition de représentation phallo(go)centrée de la sexualité. En effet, les mains ont une place prépondérante dans la représentation de l'homoérotisme féminin. On le voit par exemple dans la poésie d'Adrienne Rich, poète américaine contemporaine de Plath et de Sexton, qui assumait son homosexualité dans la deuxième partie de sa vie et qui écrivit en 1980 un essai au titre plus qu'éloquant, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (publié en France en 2011 sous le titre *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*). Dans *The Dream of a Common Language*, on trouve le poème « Twenty-One Love Poems », constitué de vingt-et-un fragments souvent érotiques. L'un de ces fragments, « (The Floating Poem, Unnumbered) », décrit de façon particulièrement explicite la relation sexuelle lesbienne à travers le toucher, les doigts, les seins et la langue :

Whatever happens with us, your body  
will haunt mine—tender, delicate  
your lovemaking, like the half-curved frond  
of the fiddlehead fern in forests  
just washed by sun. Your traveled, generous thighs  
between which my whole face has come and come—  
the innocence and wisdom of the place my tongue has found there  
the live, insatiate dance of your nipples in my mouth—  
your touch on me, firm, protective, searching  
me out, your strong tongue and slender fingers  
reaching where I had been waiting for years for you  
in my rose-wet cave—whatever happens, this is<sup>515</sup>.

On pourrait analyser ce poème à la lumière de l'homoérotisme entrevu chez Sexton, notamment dans le poème « The Breast ». Évidemment, d'un point de vue chronologique, Rich est à l'origine de l'intertextualité, puisque ses « Twenty One Love Poems » sont issus du recueil *The Dream of a Common Language* publié en 1978, soit neuf ans après les *Love Poems* de Sexton. Si l'érotisme est plus explicite dans le poème de Rich que dans celui de Sexton, on trouve néanmoins des similitudes, non seulement en ce qui concerne l'acte sexuel en lui-même mais également l'insistance sur les symboles, de la main à l'instrument de musique, que l'on retrouve chez Rich sous la forme du « fiddlehead fern » (« tête de violon »), terme canadien désignant un type de fougère. Si l'acte sexuel décrit par les deux poètes est le même, la description de Sexton est plus métaphorique, tout en étant assez explicite :

Let me go down on your carpet,

---

<sup>515</sup> Adrienne Rich, « Twenty-One Love Poems », *The Dream of a Common Language in The Fact of a Doorframe: selected poems 1950-2001*, New York: W.W. Norton & Company, 2002, p. 150.

Your straw mattress – whatever's at hand  
Because the child in me is dying, dying.

Sexton mêle le langage trivial (« go down ») au langage métaphorique (« your carpet,/Your straw mattress »), jouant ainsi avec une tradition littéraire consistant bien souvent à tenter de dissimuler le contenu sexuel des œuvres par le truchement de la métaphore, notamment par peur de la censure et des procès de mœurs. Dans le langage courant, il n'est pas non plus rare de rencontrer ou d'utiliser des métaphores pour éviter de nommer ce qui relève de l'intime, des menstruations aux sexes. La métaphore du matelas de paille (« straw mattress ») présente le double avantage d'évoquer le sexe féminin par l'image de la paille symbolisant les poils pubiens et de porter dans le mot anglais *mattress* la paronomase avec *mistress* mais aussi avec *mater*, la mère en latin. Plus visuelle, la métaphore de la « rose-wet cave » chez Rich est finalement moins féconde de sens. Le rejet d'une sexualité phallo(go)centrée se joue néanmoins différemment chez Sexton et chez Rich. Si Adrienne Rich décrit l'acte sexuel en éliminant tout symbole phallique et en centrant l'action du poème uniquement sur les deux figures féminines, un *je* et un *tu*, les rôles sont distribués de façon plus ambiguë chez Sexton, puisqu'elle élargit la partenaire sexuelle à des partenaires sexuelles qu'elle nomme « my sisters ». En outre, le rejet des hommes dans son poème laisse néanmoins une trace hétérosexuelle dans le texte :

Ignorant of men I lay next to my sisters  
And rising out of the ashes I cried  
*My sex will be transfixed!*

Cette représentation du *je* poétique dans ce qui ressemble à une sororité peut paraître à première vue incestueuse. Cependant, en sus d'évoquer fortement Sappho et ses muses/amantes, elle pourrait être également une référence au texte de Whitman : « And all the men ever born are also my brothers, and the women/my sisters and lovers<sup>516</sup> ». Si l'homoérotisme est implicite dans ces vers de Whitman, ceux-là évoquent également la bisexualité, thème que l'on retrouve chez Sexton jusqu'à ses derniers poèmes comme « Admonitions to a Special Person » (*Last Poems, TCP*, p. 607) écrit en 1974, peu de temps avant sa mort : « Love? Be it man. Be it woman./It must be a wave you want to glide in on,/give your body to it, give your laugh to it ». Le plaisir passe avant tout par son propre corps, et non par celui de l'autre, c'est pourquoi le genre de la partenaire sexuelle importe peu, selon Sexton, se rapprochant par là de la pansexualité, et l'on peut imaginer que

---

<sup>516</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings (2<sup>nd</sup> Revised Edition)*, New York: W. W. Norton & Company, 2002, p. 30.

Whitman partageait cet avis. Dans son introduction à une édition de *Leaves of Grass* publiée en 2005, le critique littéraire Harold Bloom affirme ainsi que ce qui prédomine dans les poèmes de Whitman est moins l'homoérotisme que l'autoérotisme : « Vitality wishes to express itself, for Whitman, through the love of comrades, but generally had to be content with autoeroticism, the characteristic sexuality of “Song of Myself.”<sup>517</sup> » Bloom explicite l'autoérotisme de Whitman un peu plus loin, comparant le poète à « an Egyptian deity masturbating into existence<sup>518</sup> » et citant quelques passages de « Song of Myself » où le *je* poétique fait l'éloge de l'onanisme.

Sexton utilise un titre transparent pour évoquer l'onanisme. Dans « The Ballad of the Lonely Masturbator » issu du recueil *Love Poems* (TCP, p. 198), la poète se fait même barde en utilisant le mot « ballad », rappelant ainsi l'oralité originelle de la poésie, ce qui nous renvoie au rôle premier des poètes, celui de transmettre le récit par la parole. La thèse d'Ian Williams est que la poésie de Sexton devient plus sexuelle à mesure qu'elle évolue vers une écriture davantage orale :

(...) when Sexton's poetry begins to import oral features into writing, it also becomes more bawdy and sexual. This point can easily be observed if one compares the formally sophisticated *To Bedlam and Part Way Back* to the conversational *Transformations*. By admitting a greater degree of tonal informality into the latter collection, Sexton becomes even more daring, but it seems that by breaking one rule—the division between orality and writing—Sexton inadvertently breaks a number of taboos about what can be imported into writing. Thus, subjects that could not be comfortably written about, but could be spoken in confidence, infiltrate her poetry. To state the irony in brief, Sexton writes what ought to be said and not what ought to be written<sup>519</sup>.

L'auteur aurait pu remarquer ce changement dès *Love Poems*, le recueil précédant *Transformations*, dans la mesure où la plupart de ses poèmes parlent de sexualité. Dans *Love Poems*, qui contient un grand nombre de poèmes érotiques qu'on appellerait aujourd'hui « sexuellement explicites », tels que « The Touch », « The Kiss », « The Breast », « The Ballad of the Lonely Masturbator », le ton est plus cru que dans les recueils précédents, ce qui témoigne d'une évolution constante dans l'écriture de Sexton vers un langage moins pudique.

---

<sup>517</sup> Harold Bloom, « Introduction and Celebration » in Walt Whitman, *Leaves of Grass (The First (1855) Edition)*, London: Penguin Books, 2005, p. xv.

<sup>518</sup> « Doubtless, Whitman's deepest desires were homoerotic, but if ever he acted fully on them, even in what seems to have been a debacle in the winter of 1859-60, he evidently learned again the pragmatic truth of his profound Onanism: “I merely stir, press, feel with my fingers, and am happy,/To touch my person to some one else's is about as much as I can stand.” – “Song of Myself,” section 27. “Homosexual Poetics,” yet another diversion of current academic cant, illuminates little in Whitman, who proudly speaks for Onan. As a god, Walt resembles an Egyptian deity masturbating into existence. (...) », *ibid.*, p. xix.

<sup>519</sup> Ian Williams, *op. cit.*, p. 184.



Aussi trouve-t-on dans les recueils ultérieurs des titres encore plus explicites tels que « The Fury of Cocks » (*TDN*) ou « When Man Enters Woman » (*TARTG*), quelque peu éloignés des métaphores dont Plath use dans ses titres de poèmes évoquant le même sujet (« The Jailer », « The Rabbit Catcher »). En choisissant de mettre le corps féminin sur le devant de la scène, Sexton ne pouvait le faire que de manière littéralement *ob-scène*, ce qui dessine la cohérence et la force de son propos. La dimension transgressive de ces poèmes provient en partie du fait qu'une femme se réapproprie par l'écriture un sujet jusqu'alors dévolu aux hommes.

Selon Ian Williams, la transgression de tabous chez Sexton est précédée par une transgression de la forme poétique écrite vers la forme orale, ce qui relève en soi du paradoxe puisque la poésie était originellement faite pour être lue. D'ailleurs, Sexton faisait de nombreuses lectures de ses poèmes, non seulement parce que cela lui était une source de revenus conséquente mais parce que cela lui permettait de pouvoir mettre en voix et de transmettre oralement ses poèmes, à l'image du barde. Rien ne prouve que le tabou tend plus vers l'oralité que vers l'écrit, bien que Williams semble penser que l'interdit se trouve plutôt du côté de l'écrit que de l'oral. En outre, la frontière entre l'oral et l'écrit est très poreuse. Ainsi, le poème « The Ballad of the Lonely Masturbator » repose sur une structure assez formelle, constituée de sept strophes dont les vers sont des tétramètres ou des pentamètres, tout en admettant l'oralité en adoptant les codes de la ballade, chaque strophe étant ponctuée par la répétition épiphorique presque chorale du vers « At night, alone, I marry the bed ». Ce refrain donne au poème l'aspect d'une ritournelle dont la légèreté contraste avec la cruauté dont il traite. Le rapport sexuel autre qu'autoérotique est décrit dans la dernière strophe comme du cannibalisme (« The glimmering creatures are full of lies/They are eating each other. They are overfed. »). Par contraste, l'onanisme est vécu par la persona comme un refuge, un havre rendant possible la communion du moi avec son propre corps, qui passe par la métaphore « I marry the bed. » Une dimension homoérotique se cache pourtant bien derrière cette métaphore maritale – on peut entendre également *I/Mary/the bed*. Mary est en effet l'une des figures féminines les plus récurrentes dans les poèmes de Sexton, notamment dans ses derniers poèmes, confondant à la fois le personnage biblique et la propre mère de Sexton, Mary Gray Harvey. Cette confusion est notamment flagrante dans le poème publié à titre posthume « The Angel Food Dogs » (*45 Mercy Street, TCP*, p. 539) :

Mother, may I use you as a pseudonym?  
May I take the dove named Mary  
and shove out Anne?  
May I take my check book, my holographs,  
my eight naked books,

and sign it Mary, Mary, Mary

Dans ce même poème, Sexton reprend la représentation binaire de Mary : « Mary, Mary, virgin forever,/whore forever », rappelant ainsi que la Bible donne le nom de Mary à la fois à la Vierge, mère de Jésus, et à Mary Magdalene, la prostituée. Mary représente néanmoins le plus souvent la figure maternelle, que Sexton associe au sein nourricier. Ainsi, dans « Dreaming the Breasts » (*TBF, TCP*, p. 314), mère et déesse se confondent autour du sein nourricier :

Mother,  
strange goddess face  
above my milk home,  
that delicate asylum,  
I ate you up.  
All my need took  
you down like a meal.

On retrouve, comme dans « The Ballad of the Lonely Masturbator », une association entre le plaisir et le cannibalisme. Il ne s'agit pas ici du plaisir sexuel à proprement parler mais du plaisir lié à l'allaitement et à la succion. Le sein n'est pourtant plus un objet érotique comme il l'est dans « The Breast », mais l'endroit d'où sort le lait dont le nourrisson s'abreuve. Pourtant, les deux se confondent dans la poésie de Sexton. Dans « The Breast », le sein est tantôt nourricier et maternel (« Jugful of milk! »), tantôt une zone érogène localisée au niveau du téton (« here is the excitement the nipple learns »). Enfin, le sein est également associé à la mort, puisque dans « Dreaming the Breasts », le sein maternel est le lieu de la maladie, du cancer qui conduit à l'ablation des seins :

In the end they cut off your breasts  
and milk poured from them  
into the surgeon's hand  
and he embraced them.  
I took them from him  
And planted them.

Ainsi, la persona passe de la rêverie autour du sein nourricier et de l'allaitement dans les deux premières strophes à celle du sein séparé du corps de la mère. Elle les imagine encore remplis de lait, ce qui n'est pas sans rappeler le « Jugful of milk! » de « The Breast », comme si de la mort jaillissait encore la vie, ce que symbolise le geste de la persona de planter les seins de sa mère dans le sol pour que la terre les fasse renaître. Une autre métaphore issue de l'un de ses derniers poèmes « February 4th » (*Words for Dr. Y., TCP*, p. 596) tend vers la confusion entre

autoérotisme et homoérotisme autour de la figure de Mary : « From my room I controlled the woman-of-war,/that Mary who came in and in opening and closing the door. » Dans le poème « Christmas Eve » issu de *Live or Die* (TCP, p. 139), le titre jouant évidemment sur l'ambiguïté du mot *Eve*, désignant ici le réveillon de Noël mais renvoyant également à la figure d'Ève, c'est à partir d'un portrait de sa mère décédée que la persona décrit ses pulsions oscillant entre le désir sexuel et le meurtre et finissant sur une confusion totale entre l'autoérotisme et l'homoérotisme incestueux, tous deux se cristallisant à nouveau autour du sein, à la fois nourricier et source de plaisir :

Then I thought of your body  
as one thinks of murder . . .

Then I said Mary —  
Mary, Mary, forgive me  
and then I touched a present for the child,  
the last I bred before your death;  
and then I touched my breast  
and then I touched the floor  
and then my breast again as if, somehow, it were one of yours.

Le poème le plus transparent en terme d'homoérotisme est sans doute « Song for a Lady », également issu de *Love Poems* (TCP, p. 204). Ce poème, qui emprunte son titre au lexique musical, est l'un des rares poèmes de Sexton où le plaisir est décrit sans violence ni souffrance :

On the day of breasts and small hips  
the window pocked with bad rain,  
rain coming on like a minister,  
we coupled, so sane and insane.  
We lay like spoons while the sinister  
rain dropped like flies on our lips  
and our glad eyes and our small hips.

“The room is so cold with rain,” you said  
and you, feminine you, with your flower  
said novenas to my ankles and elbows.  
You are a national product and power.  
Oh my swan, my drudge, my dear wooly rose,  
even a notary would notarize our bed  
as you knead me and I rise like bread.

Ce court poème, décrivant les corps des deux amantes à l'aide d'attributs féminins (seins, hanches), s'achève sur une description métaphorique de l'orgasme féminin. Cette image de

l'orgasme arrivant comme le pain se lève à force d'être pétri annonce la puissance créatrice de l'homoérotisme chez Sexton – d'ailleurs l'amante est elle-même décrite comme puissante (« power »). La poète veut empêcher toute ambiguïté en précisant que le *you*, exempt de genre, est un *you* féminin (« and you, feminine you »), alors même que le mot *lady* dans le titre fait déjà référence à une femme. Peut-être est-ce par revendication, d'autant plus que la poète a recours au polyptote au pénultième vers (« notary », « notarize ») comme s'il lui importait d'insister sur l'authenticité de la relation sexuelle entre deux femmes. En outre, l'allusion aux neuvaines (« novenas »), pratique consistant en neuf jours de prières, qui seraient prononcées par l'amante alors qu'elle explore le corps de la persona (« said novenas to my ankles and elbows »), est évidemment transgressive.

Les poèmes de Sexton traitant de la relation hétérosexuelle sont beaucoup moins marqués par la notion et la description du plaisir. « When Man Enters Woman » (*TARTG, TCP*, p. 428) est l'un des seuls poèmes hétéroérotiques où le plaisir féminin est mentionné ; cependant, c'est avant tout à travers la figure divine. On remarque l'absence de l'article indéfini *a* dans le titre, qui pourrait suggérer la dimension universelle du corps masculin et du corps féminin dans le poème ; dans cette définition, la femme vient en deuxième position. Le rapport sexuel se joue à travers une troisième présence, un troisième corps, immatériel, celui du dieu Logos, le Verbe. Et c'est en réalité à travers la parole que le plaisir féminin est avant tout possible :

and the woman opens her mouth in pleasure  
and her teeth gleam  
like the alphabet,  
Logos appears milking a star,  
and the man  
inside of woman  
ties a knot

Le poème se focalise sur le plaisir sexuel de la femme suscité à la fois par la pénétration et par sa propre voix, par ses mots. L'alphabet devient vecteur de plaisir, le langage devient le lieu du plaisir. L'apparition de la bouche correspond au passage de l'article zéro à l'article défini : la femme prend littéralement corps, s'incarnant dans une persona. À mesure que le nœud se défait (« unties the knot » est le dernier vers), le poème achève sa progression de l'universel vers le particulier (« This man,/this woman »), comme si l'union éphémère ne pouvait finalement que mieux séparer deux corps : pour qu'ils ressentent l'effet créé par la séparation, il faut bien qu'ils aient été d'abord réunis. L'image de Logos en train d'allaiter une étoile est déroutante (« Logos appears milking a star ») dans la mesure où Logos est souvent représenté

comme le Dieu-Homme, toujours masculin ; en outre, elle renvoie à Héra donnant naissance à la Voie Lactée à partir de son sein. Ainsi, même dans la représentation de l'hétérosexualité, le plaisir est localisé au niveau du sein, non seulement de la Mère en tant que figure créatrice et nourricière, mais aussi en tant que partenaire sexuelle.

Enfin, Sexton fait à nouveau référence à Whitman dans le poème « In Celebration of My Uterus », également issu de *Love Poems* (TCP, p. 181), faisant allusion au premier vers de « Song of Myself », « I celebrate myself,/And what I assume you shall assume,/For every atom belonging to me as good belongs to you. » Si l'intertextualité est évidente, notamment dans l'ode au corps et à l'âme qui rappelle l'immanence des poèmes de Whitman, il faut néanmoins noter que Sexton s'adresse exclusivement aux femmes et au corps féminin. Dans son article « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman », Ian Williams affirme ainsi : « Sexton is certainly interested in poetically exploring what it means to be a woman, which often takes the familiar, if unfortunate, course of distinguishing the female experience from the male<sup>520</sup>. » La distinction entre l'expérience féminine et l'expérience masculine passe par le corps, c'est pourquoi Anne Sexton traite de sujets « pubiques » comme les menstruations, l'appareil reproductif ou le plaisir féminins dans ses poèmes, tabous avant tout parce que la parole jusqu'alors publique, principalement celle des hommes, ne s'y était pas vraiment intéressée ou ne souhaitait pas en parler, prétextant l'argument pudique. Or, un lien intrinsèque existe entre le tabou et l'autorité, lien que Sexton veut briser précisément en brisant le silence autour de ces sujets et en prenant ainsi l'autorité. Dans « In Celebration of My Uterus », Sexton célèbre le corps, l'âme et le plaisir féminin·e·s dès la deuxième strophe en revendiquant un regard féminin :

Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
and of the soul of the woman I am  
and of the central creature and its delight  
I sing for you. I dare to live.  
Hello, spirit. Hello, cup.  
Fasten, cover. Cover that does contain.  
Hello to the soil of the fields.  
Welcome, roots.

Sexton passe d'une ode au corps à une ode à la nature en passant par l'âme, comme le fait Whitman dans « Song of Myself », empruntant le vocabulaire lié au plaisir (« delight »)

---

<sup>520</sup> Ian Williams, « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman » in Diane Hoeveler et Donna Decker Schuster, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 178-179.

(« The smoke of my own breath,/Echoes, ripples, buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine, (...) The delight alone or in the rush of the streets, or along the fields and hill-sides<sup>521</sup> », « Clear and sweet is my soul, and clear and sweet is all that is not my soul<sup>522</sup>. »). Cependant, chez Whitman, l'expérience vécue à travers le prisme du corps, de l'âme et de la nature semble dénuée de genre, le mot *crotch* pouvant s'appliquer au sexe masculin et féminin, tandis que chez Sexton, l'expérience est avant tout vécue à travers une âme et un corps féminin·e·s, d'où la répétition épiphorique de « the woman I am », que l'on retrouve à nouveau dans la dernière strophe. D'ailleurs, Whitman affirme clairement qu'à travers lui, il célèbre chaque homme et chaque femme sans faire de distinction :

I am your voice–It was tied in you–In me it begins to talk.  
I celebrate myself to celebrate every man and woman alive;  
I loosen the tongue that was tied in them,  
It begins to talk out of my mouth.

I celebrate myself to celebrate you:  
I say the same word for every man and woman alive.  
And I say that the soul is no greater than the body,  
And I say that the body is no greater than the soul.

Dans ce passage de « Song of Myself », Whitman s'érige en porte-voix de l'être humain dans son universalité et dans tout ce qui l'unit aux autres. Son insistance sur le fait qu'il s'adresse aux hommes et aux femmes tend à démontrer que le poète avait conscience de l'inégalité qui existe entre les deux sexes. Sexton, elle, se fait la porte-voix de cette moitié de l'humanité ignorée et opprimée, portant la parole de femmes du monde entier à travers un chœur uniquement constitué de femmes.

Many women are singing together of this:  
one is in a shoe factory cursing the machine,  
one is at the aquarium tending a seal,  
one is dull at the wheel of her Ford,  
one is at the toll gate collecting,  
one is tying the cord of a calf in Arizona,  
one is straddling a cello in Russia,  
one is shifting pots on the stove in Egypt,  
one is painting her bedroom walls moon color,  
one is dying but remembering a breakfast,  
one is stretching on her mat in Thailand,  
one is wiping the ass of her child,  
one is staring out the window of a train

---

<sup>521</sup> Walt Whitman, *op. cit.*, p. 27.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 28.

in the middle of Wyoming and one is  
anywhere and some are everywhere and all  
seem to be singing, although some can not  
sing a note.

Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
let me carry a ten-foot scarf,  
let me drum for the nineteen-year-olds,  
let me carry bowls for the offering  
(if that is my part).  
Let me study the cardiovascular tissue,  
let me examine the angular distance of meteors,  
let me suck on the stems of flowers  
(if that is my part).  
Let me make certain tribal figures  
(if that is my part).  
For this thing the body needs  
let me sing  
for the supper,  
for the kissing,  
for the correct  
yes.

Dans la dernière strophe de « In Celebration of My Uterus », le *je* poétique reprend la direction du chœur dont l'écho revient dans la ritournelle « (if that is my part) ». Pour la poète, célébrer son utérus ou sa féminité ne signifie pas réduire la femme au rôle reproductif qu'on lui a assigné ou réduire sa créativité à une fonction reproductive<sup>523</sup>. À travers l'objet du

---

<sup>523</sup> Ce sujet est particulièrement bien traité dans *Women's Literary Creativity and the Female Body* : « What does it mean for women to create within particular literary and cultural contexts? How is the female body written on textuality? In short, how is the female body analogous to the geographical space of land? How have women inhabited their bodies as people have lived in nation-states? Traditionally, women's creativity has been bracketed by their reproductive bodies. That is, historically women have found (or been forced to find) their creative outlet by bearing and raising their children. Maternity has been valued as the highest form of creativity available for women (read: the valorization of the Virgin Mary with the infant Jesus in her arms). Such an icon has been literally worshipped in Western civilization, while Japanese, Chinese, African, and Indian societies have fostered very much the same sort of iconography of and attitudes toward the mother-woman. The historical record makes it clear that there has been a persistent focus on the female body in all attempts to understand women as creative, which has led the female to be seen as the subject of creative efforts by men, rather than the agent of creativity herself. In fact, women's bodies, as Jane Garrity argues, valued for their ability to perpetuate the British race and as the central representation of British racial stability, were the primary symbols of nationalism and culture. Garrity's study is not only recent, but it is one of only a few studies that position women's creativity as a response to the nationalist codes that are inextricable from gender. The woman's body itself acts as a synecdoche for the nation and national identity. [...] Breaking free of objectification and becoming a subject in one's own right has taken more years than many of us want to contemplate. It has been the exceptional woman—creative, supported, and driven—who has succeeding (*sic*) in creating art works that have endured and entered the canon. » In Diane Hoeveler et Donna Decker Schuster, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. x-xi.

poème en tant que médium de la création, Sexton célèbre tout ce que les femmes sont capables de faire, et non simplement d'être. Cette comparaison entre Whitman et Sexton évoque également la corrélation entre le corps du poète et son corpus, puisqu'un poème comme « Menstruation at Forty » évoquant le tabou des règles, tabou dont on commence peu à peu à parler en France<sup>524</sup>, serait effectivement difficile à écrire pour un homme cisgenre, c'est-à-dire qui s'identifie à son sexe de naissance. Ainsi, Ian Williams explique :

In "Menstruation at Forty," Sexton speaks frankly about the biology of being a woman. Her hopes for a son are disappointed: "All this without you— / two days gone in blood" (30-31). In response, one male reviewer writes, "Only a woman alone, in the physiological sense, could have written a poem like "Menstruation at Forty"" (McDonnell, 136) [...] This kind of private experience, known intimately only by women, genders the page. Menstruation is a topic that is generally off limits for male writers, whether because of modesty, censure from militant critics, or the fear of being inauthentic. We are seeing that the aspects of voice that involve identity are determined in opposition to other, foreign identities, so that bodily parts and experiences that are not shared by both genders become important markers of uniqueness<sup>525</sup>.

Le corps rend en effet l'expérience unique, mais dans le même temps certaines expériences biologiques et physiologiques sont partagées par la plupart des femmes. L'émergence de femmes poètes, écrivaines, peintres, etc. permet d'apporter une voix à cette féminité qui a échappé à leurs pairs masculins, décrivant bien plus souvent l'extérieur, la surface visible du corps de la femme que l'intérieur, le profondément caché. Pourtant, cette représentation du corps féminin, parfois considérée à tort comme une surexposition du féminin, participe de la réception peu consensuelle de l'œuvre de Sexton :

While Louise Bogan and Joyce Carol Oates for the most part appraise Sexton favorably, Mona Van Duyn finds Sexton's "delineation of femaleness so fanatical that it makes one wonder, even after many years of being one, what a woman is ..." Muriel Rukeyser, who sees the issue as "survival, piece by piece of the body, step by step of poetic experience, and even more the life entire..." finds much to praise, for instance singling out "In Celebration of My Uterus" as "one of the few poems in which a woman has come to the fact as symbol, the center after many years of silence and taboo."<sup>526</sup>

Les critiques citées par Maxine Kumin sont révélatrices de la démarche poétique de Sexton. D'un côté, la critique Mona Van Duyn est tant déroutée par l'entreprise de Sexton de

---

<sup>524</sup> En France, un ouvrage intitulé *Ceci est mon sang : petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font* a paru en janvier 2017. La journaliste Élise Thiébaud a écrit cet essai après avoir constaté au cours de ses recherches que ce sujet était encore très tabou en France et que peu d'ouvrages y étaient consacrés, alors même que de nombreuses autrices américaines et canadiennes ont écrit sur ce sujet durant ces dernières décennies.

<sup>525</sup> Diane Hoeveler et Donna Decker Schuster, *op. cit.*, p. 179.

<sup>526</sup> Maxine Kumin, avant-propos de *The Complete Poems*, London: First Mariner Books edition, 1999, p. xxi.



déconstruire pour mieux reconstruire le corps féminin qu'elle doute de sa propre expérience de la féminité. Or, c'est bien le but de Sexton que de questionner ce que signifie être une femme, de nous faire nous demander si cela signifie même quelque chose. D'un autre côté, Muriel Rukeyser, elle, perçoit dans cette entreprise de déconstruction, qu'elle met elle-même en mots (« piece by piece of the body, step by step of poetic experience »), une occasion de faire entendre une voix poétique qui viendrait briser les tabous et les silences autour du corps féminin qui a pourtant été tant décrit et représenté. Que reste-t-il à dire sur le corps féminin ? Tout, semble nous dire Sexton. C'est en prenant l'autorité sur le texte et sur le corps que Sexton parvient à briser de nombreux tabous autour du corps féminin mais également autour de la sexualité. « Gaining authority by saying what should not be said is the prerogative of contemporary poets.<sup>527</sup> », affirme ainsi Ian Williams dans *Women's Literary Creativity and the Female Body*. Paradoxalement, l'autorité féminine ne peut éviter l'intertextualité avec l'autorité masculine puisque cette dernière prédomine depuis toujours. Aussi est-il pertinent de se demander si finalement la figure de l'androgynisme présente dans l'œuvre de Sexton mais aussi dans celle de Whitman ne serait pas une sorte de rencontre idéale entre ces deux autorités, mais également entre deux pouvoirs d'autorité qui résident en nous, que Virginia Woolf théorise avec ce qu'elle nomme d'après Coleridge « l'esprit androgyne » (« the androgynous mind ») : « [i]n each of us two powers preside, one male, one female. Coleridge certainly did not mean, when he said that a great mind is androgynous, that it is a mind that has any special sympathy with women; a mind that takes up their cause or devotes itself to their interpretation. Perhaps the androgynous mind is less apt to make these distinctions than the single-sexed mind. He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided<sup>528</sup>. » Cette hybridité serait en quelque sorte un pont entre l'intertexte et l'intersexe.

---

<sup>527</sup> Ian Williams, *op. cit.*, p. 179.

<sup>528</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004, p. 113-114.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**« NO MORE MASKS! NO MORE**  
**MYTHOLOGIES! » : SEXTON, PLATH ET LE**  
**« POÉTRIARCAT »**

Dans son long poème-essai *Patriarchal Poetry*, Gertrude Stein duplique l'expression « Patriarchal Poetry » (« poésie patriarcale ») à l'infini. En usant de la répétition des mots, Stein nous fait surtout entendre la répétition des sons, notamment celle des mots *patriarchal* et *poetry*, dont l'allitération donne à entendre une parfaite similitude consonantique. Il est aisé de fabriquer le mot-valise « poetriarchy » (« poétriarcat ») en télescopant les deux mots et en ne changeant qu'un seul phonème. La poésie patriarcale est une poésie où le masculin domine de manière institutionnalisée et normalisée. Le « poétriarcat » désigne plus spécifiquement la période et la scène poétique bostonienne à laquelle Plath et Sexton appartenaient. Peu de poètes femmes sont considérées comme de grandes poètes, assez importantes pour qu'on les étudie à l'école et que leur postérité soit assurée. Plath et Sexton étaient et sont encore considérées comme des poètes secondaires par une grande partie de la critique, qui les range du côté de la poésie personnelle ou « confessionnelle », occultant une partie essentielle de leur œuvre, celle d'une contestation du patriarcat. Dans *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to the Present*, Myriam Schneir décrit le même processus de décrédibilisation de la poète et de son œuvre chez une écrivaine de la génération précédente, Muriel Rukeyser (1913-1980) :

Rukeyser's poetry resounds with protest against injustice and inhumanity, but her work also deals with more intimate subject matter: sexuality, motherhood, creativity, being Jewish, serious illness. In many of her poems she effected a remarkable fusion of social themes with personal motifs—an achievement that was not appreciated, or even understood, until the advent of feminist criticism. Writer Louise Bernikow has pointed out that critics of Rukeyser in the thirties and forties “lumped her with the ‘Proletarian Poets,’ ignoring the female-centeredness of her work”; while in the fifties, ironically enough, “she was derided... for being ‘merely personal’<sup>529</sup>.”

Ainsi, les années cinquante marquent un tournant dans la réception de l'œuvre de Muriel Rukeyser, l'autrice de « The Poem as Mask » passant de défenseuse des prolétaires, ce qui faisait référence à son engagement politique marqué à gauche, à poète au ton personnel, ce qui était bien souvent une façon de railler les femmes qui écrivaient. Cela donne une idée du contexte dans lequel Plath puis Sexton se mirent à écrire et publier de la poésie.

Plath et Sexton écrivent évidemment dans la continuité des générations d'auteur·rice·s qui les ont précédées, mais également à une époque où la société a rompu avec le féminisme et où les luttes féministes passées sont devenues les reliques d'une oubliée mémoire.

---

<sup>529</sup> Myriam Schneir, *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to the Present*, New York: Vintage Books, 1994, pp. 257-258.

The disappearance of feminism from the stage of history for several decades meant that the emerging women of the sixties had to rediscover basic truths about the oppression of women for themselves. One young activist noted that after reading the works of a forgotten feminist of the nineteenth century, she had been “shocked that this perceptive and powerful analysis of society should have been formulated a century ago and not built upon, shocked that in the late 1960s we had to begin again without benefit of these valuable insights...forged over a lifetime.” She asked bitterly, “How many times does women’s history have to repeat itself?”<sup>530</sup>

La reconstruction de la mémoire féministe par les poètes écrivant dans les années 60 va passer par cette injonction de Muriel Rukeyser, « No more masks! No more mythologies! », au début des années 70 par Florence Howe et Ellen Bass, éditrices de l’une des toutes premières anthologies regroupant uniquement des poètes femmes écrivant sur les femmes, *No More Masks!*<sup>531</sup>. L’anthologie comprend quatre poèmes de Plath (« The Disquieting Muses », « Candles », « Daddy » et « Wintering ») et quatre de Sexton (« Housewife », « The Abortion », « Consorting with Angels » et « For My Lover, Returning to His Wife »). Si de nombreuses œuvres publiées dans cette anthologie traitent du sujet d’être femme *et* poète, certaines poètes contemporaines de Plath et de Sexton refusèrent de figurer dans une anthologie féminine. Ce fut le cas d’Elizabeth Bishop, comme le relate Kathleen Spivack dans *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*.

*No More Masks*, one of the first anthologies to be devoted completely to the work of women, was in its preparation stages. The editors, Florence Howe and Ellen Bass, had written to Elizabeth Bishop for inclusion of her work in this anthology. Elizabeth was furious, and refused to be included. First of all, poets were to be listed by their birth date, and the issue of age was demeaning, she felt. But most of all, it was an anthology devoted to the work of “Women” and she said this word with outraged scorn. As if there weren’t good men poets in the world! She didn’t think of herself as a “Woman” Poet, and she was insulted to be included in this category.

She wrote an outraged letter to the editors about her feelings on this subject. The next week she read it aloud to me, put it in an envelope, sealed and sent me out to the post office to mail it. I, however, who had very few publication opportunities, was delighted to be invited to be included in *No More Masks*, and had no scruples about my birth date or sex. A month earlier, with no

---

<sup>530</sup> Myriam Schneir, *op. cit.*, pp. xi-xii.

<sup>531</sup> L’anthologie s’ouvre d’ailleurs sur le poème de Rukeyser « The Poem as Mask », issu du recueil *The Speed of Darkness* (1968). Ce poème est la suite d’un précédent poème écrit en 1949, « Orpheus », où il était déjà question du personnage mythologique, assassiné par des Thraciennes. Dans « The Poem as Mask », elle avoue, presque vingt ans plus tard, « when I wrote of the god/fragmented, exiled from himself, his life, the love gone down with song,/it was myself, split open, unable to speak, in exile from myself. » Le poème s’achève sur la persona-poète enfin débarrassée d’Orphée, trouvant son propre chant (« the fragments join in me with their own music. »).

hesitation whatsoever, I had mailed off my own poetry submissions to the anthology. Elizabeth was irked at me for that, and felt I had let down poetic standards. Although I saw Elizabeth Bishop's point of view, I had also experienced quite a bit of discrimination at being a woman and poet, and thought it wonderful that some opportunities were opening up at last. She was adamant in her stand to be recognized as a "writer," a category transcending that of gender<sup>532</sup>.

Ce passage illustre le conflit intense qui pouvait résider chez certaines femmes poètes, non pas parce qu'elles étaient des femmes, mais parce qu'elles avaient intégré le fait qu'en tant que femmes l'autorité ne leur appartenait pas. Faire tomber les masques, c'était d'abord ne plus se cacher derrière une écriture qui se voudrait « masculine », voire « neutre ». Nier le système patriarcal bien ancré dans le monde littéraire ne permettait pas de transcender son propre genre ; au contraire, cela rendait son institutionnalisation et sa normalisation d'autant plus puissantes. Si l'on ne peut dire avec certitude si Plath aurait accepté de figurer dans cette anthologie<sup>533</sup>, Sexton a figuré dans de nombreuses autres anthologies de poètes femmes de son vivant. Il sera notamment pertinent de se demander dans quelle mesure la pensée du genre et du féminisme a pu influencer l'œuvre de Sexton et d'observer une différence avec celle de Plath, qui ne connut ni la deuxième vague féministe ni le début des *gender studies* et *women's studies*. Dans sa préface à l'édition de 1993, Florence Howe, en commentant le poème de Tess Gallagher « Instructions to the Double », connecte le thème du double à la figure de la sorcière<sup>534</sup> et inscrit la figure mythique de la poète-sorcière comme le parangon de la poésie des années 70 :

---

<sup>532</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>533</sup> Ian Williams parle également d'un conflit identitaire chez Plath, bien que celui-ci soit irrésolu et diffère en cela de la position de Bishop qui relève plutôt du rejet total : « At times, a female poet may deliberately choose to downplay her gender in order to avoid certain assumptions about poetesses. Plath, for example, was conflicted between being a poetess (the "Poetess of America," moreover) and a poet. In her journals and poetry we see both sides of her conflict: sometimes she envisions herself as a poetess among a number of female rivals from Sappho to Adrienne Rich (*Journals*, 360), and sometimes she tries to transcend, like a phoenix, the assumptions embedded in the female body (in "Fever 103°," she writes, "My selves dissolving, old whore petticoats" [53]; see also "Lady Lazarus"). The female poet may do this of her own volition or in submission to the male keepers of the canon. Negating one's gender, however, presupposes an understanding of its distinguishing features. », Ian Williams, « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman » in Diane Hoeveler et Donna Decker, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 183.

<sup>534</sup> « The "double" is instructed to "Go/to the temple of the poets," a dangerous mission for many reasons, including the fact that the particular temple the double must find is "on fire/with so much it wants/to be done with." The final stanzas of the poem urge this double to be Lizzie Borden, if she needs to, and finally even a "witch": "... If anyone calls you a witch,/burn for him;/if anyone calls you/less or more than you are/let him burn for you. It's a dangerous mission. You/could die out there. You/could live forever." », Florence Howe et Helen Bass, *No More Masks! An Anthology of Twentieth-Century American Women Poets*, New York: Harper Collins, 1993 (première parution : 1973), p. lv.

In some ways, this is the ultimate seventies poem. Very early in that decade, Barbara Ehrenreich and Deirdre English wrote a pamphlet called “Witches, Midwives, and Nurses,” restoring witches to their rightful places as healers and visionaries. A women’s liberation movement group named themselves W.I.T.C.H., and the first edition of *No More Masks!* named Part Three for witches—“We are screaming,/we are flying,/laughing, and won’t stop”—from a poem by Jean Tepperman. Gallagher’s imagery connects the double’s mission as poet with women’s liberation: What was thought (by male standards) to be bad—including women’s poetry—may indeed be good<sup>535</sup>.

Articulée autour de la notion d’autorité dans un premier temps et de la figure de l’écrivaine-sorcière dans un second temps, cette troisième partie permettra d’exposer la façon dont le poétariat perpétuait à dessein le mythe de la femme enchanteresse et dangereuse.

---

<sup>535</sup> *Ibid.*

## Chapitre 5. Prendre l'autorité

La définition de l'autorité comme le « pouvoir d'agir sur autrui. *L'autorité de l'homme sur l'homme*<sup>536</sup> », en sus d'offrir un exemple excluant de fait le féminin, fait apparaître le mot « pouvoir ». Or, dans *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Françoise Héritier situe spécifiquement la domination masculine dans cette notion : « Le problème est celui du *pouvoir*. On peut se demander si les femmes ont jamais, en quelque lieu que ce soit, exercé un pouvoir véritable dans différentes sphères, notamment celle du politique<sup>537</sup> ». L'anthropologue s'intéresse notamment au caractère implicite de l'exclusion de la femme des lieux de pouvoir, cause ou conséquence d'une « « universalité » ou quasi-universalité de la non-reconnaissance des femmes comme individus à part entière au même titre que les hommes ». Elle offre une illustration particulièrement éloquente de cet implicite :

Un très bel exemple est celui du vote d'approbation par le synode anglican de l'ordination des femmes, et les réactions de l'Église catholique romaine qui ont suivi. Mgr Carey fait pencher la balance en faveur de l'ordination des femmes, selon *Le Monde* du 13 novembre 1992, en disant ceci : « Nous sommes en danger de ne plus être entendus si les femmes exercent leur autorité dans chaque domaine de la vie sociale à l'exclusion de la prêtrise. » Il s'agit de bien entendre ce qu'il dit. Ne plus être entendus implique le complément indirect : « par les femmes », et « l'exclusion de la prêtrise » implique l'abandon par les hommes d'un des derniers grands bastions des *domaines réservés du masculin*. En reste-t-il beaucoup d'autres ? C'est à voir, mais ce qui est à peu près certain, c'est qu'il s'en inventera d'autres dans ces petits glissements novateurs qu'offrent nos sociétés occidentales, moins voyants peut-être que ceux que nous connaissons encore, et qu'il appartiendra aux sociologues de débusquer<sup>538</sup>.

J'ajouterai à l'analyse de Françoise Héritier que Monseigneur Carey a recours à une hypothèse (« si les femmes exercent leur autorité dans chaque domaine de la vie sociale ») qui implique que les femmes ne sont pas exemptes d'autorité mais d'occasions de l'exercer, ce qui signifie donc que l'autorité en elle-même n'a pas de sexe ni de genre. Pourtant, l'autorité

---

<sup>536</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 25 mars 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/autorité>>. Le *Merriam Webster* emploie également le mot pouvoir (*power*) en premier : « power to influence or command thought, opinion, or behavior. *The president's authority*. ». En ligne. Consulté le 25 mars 2017. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/authority>>.

<sup>537</sup> Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 2012 (première parution : 1996), p. 289.

<sup>538</sup> *Ibid.*, pp. 296-297.

n'est pas une qualité que la société attribue aux femmes, aussi l'adjectif « autoritaire » n'a-t-il pas le même sens selon qu'il qualifie une femme ou un homme. Qu'il s'agisse de la sphère publique et du pouvoir politique et économique ou de la sphère privée et de la cellule familiale, l'autorité « naturelle » incombe à la figure paternelle, tandis que, à l'inverse, la douceur et l'empathie sont l'apanage des femmes. Afin de bien nous rappeler que l'autorité est une qualité masculine, le terme *bossy*, s'appliquant principalement aux femmes et considéré à raison comme sexiste<sup>539</sup>, est utilisé pour désigner une « femme autoritaire » – en réalité, il désigne une femme qui se comporte *comme le patron*, donc *comme un homme*<sup>540</sup>. En outre, l'usage de cet adjectif fait apparaître l'autorité comme un défaut chez la femme, alors qu'elle est une qualité naturelle chez l'homme, démontrée par l'adjectif bien moins péjoratif *authoritarian*. Pourtant, l'autorité, qu'elle soit perçue comme un défaut ou une qualité, ne relève pas de la biologie mais bien de la construction sociale.

La littérature est-elle l'un de ces « derniers grands bastions des *domaines réservés du masculin* » dont parle Françoise Héritier ? Il est évidemment essentiel de se pencher sur cette question dans la mesure où la polysémie du mot « autorité » fait appel à l'écriture, notamment avec le nom « auteur », qui désigne « [c]elui ou celle dont la profession est d'écrire des romans, des pièces de théâtre, des œuvres d'imagination en vers ou en prose<sup>541</sup>. » Néanmoins, il est intéressant de remarquer à cette occasion que le terme *authorship* qui désigne en anglais l'autorité littéraire se traduit en français par « paternité ». Touchons-nous là du doigt le cœur de la problématique autour de la féminisation du mot « auteur », au-delà des querelles académiques où l'un soutiendrait plutôt « auteure » qu'« autrice », l'autre plutôt « auteur » et rien d'autre ? Car il paraît en effet compliqué de parler de la « paternité de l'œuvre d'une autrice ou d'une auteure » tant l'expression est antithétique. C'est pourquoi dans ce chapitre j'emploierai le mot autorité en intégrant sa polysémie. L'autorité des femmes dans le domaine de la littérature, longtemps réservé aux hommes, a-t-elle tardé parce que les hommes se

---

<sup>539</sup> Une campagne américaine appelée « Ban Bossy » a été lancée en 2014 afin de lutter contre l'utilisation du terme « bossy ». Cf. article d'Emine Saner intitulé « Feisty, flounce and bossy: the words to put women down » : « As the Ban Bossy campaign puts it: "When a little boy asserts himself, he's called a 'leader'. Yet when a little girl does the same, she risks being branded 'bossy'. Words like bossy send a message: don't raise your hand or speak up. The campaign to make people think before using the word (and basically stop it), launched this year by Sheryl Sandberg, and supported by lots of high-profile women including Condoleezza Rice, Michelle Obama and Beyoncé, was predictably met with the charge that it was authoritarian and, well, "bossy". Wrong. Often the simplest and most useful test is: would this word be applied to a straight, white man? In the case of bossy, almost certainly not (Margaret Thatcher was called "bossy"; it would be unthinkable to describe any other British prime minister as "bossy"). » Emine Saner, *The Guardian*, paru le 1<sup>er</sup> septembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2017. <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/01/feisty-flounce-bossy-words-put-women-down>>.

<sup>540</sup> En français, on dira ainsi familièrement qu'elle « porte la culotte ».

<sup>541</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 25 mars 2017. <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/auteur>>.



sentaient « en danger de ne plus être entendus », pour reprendre la formulation de Monseigneur Carey, cité par Héritier ? Est-elle vraiment reconnue ? Après tout, les Anglo-Saxons ont bien inventé la « chick lit<sup>542</sup> », littéralement « littérature pour nanas ». Ces livres sont, selon un concept de marketing des plus sexistes, écrits par des femmes pour un public de femmes, le mot *chick* renvoyant comme un miroir le public cible à l'autrice à l'origine du « produit ».

Quelle était la place des poètes femmes sur la scène littéraire dans les années 50, au moment des premières publications de Plath et de Sexton ? Dans *I Made You to Find Me: The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Jane Hedley s'intéresse particulièrement à Sylvia Plath, Anne Sexton et Adrienne Rich. L'autrice relie la problématique du genre à celle de l'expérience féminine qui ne serait, contrairement à l'expérience masculine, pas universelle, ce qui implique que le genre du *je* poétique mais aussi celui des destinataires influe forcément sur la réception du poème, et donc sur l'autorité et la crédibilité de la poète :

In 1950 a woman who aspired to poethood had to learn by trial and error what kinds of authority *she* could lay claim to: “the learning of poetic craft”, Rich recalls, “was much easier than knowing what to do with it...” [...] Crafting a viable poetic stance involved coming to grips not only with the problem of the “I,” of how to write from the perspective of a woman’s experience and yet be taken seriously as a poet, but also with the problem of the “you”—of constructing poetically and politically viable figures of address<sup>543</sup>.

La réflexion de Rich en dit long sur les difficultés rencontrées par les autrices dans la mesure où elle révèle que la seule maîtrise de l'art de la poésie ne suffisait pas lorsqu'on était une femme. Il fallait posséder l'autorité qui leur était la plupart du temps refusée par une scène littéraire largement dominée par les hommes, ce qui relevait de l'impasse. Le *je* n'est pas seul garant de l'autorité ; celle-ci est polymorphe. Néanmoins, la question du *je* en soulève une autre : le *je* transcende-t-il le genre ? Dans l'article « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », Béatrice Slama affirme que « pour les critiques, les éditeurs, les jurys, les Académies, les historiens de la littérature, ce micro-univers où se décident l'édition, la diffusion, les conditions de la réception et la consécration des œuvres littéraires, les femmes écrivains ont toujours été femmes avant d'être

---

<sup>542</sup> L'expression remonterait à la publication en 1995 du roman *Watermelon* de l'autrice irlandaise Marian Keyes.

<sup>543</sup> Jane Hedley, *I Made You to Find Me: The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Columbus: Ohio State University Press, 2009, pp. 3-4.

écrivains<sup>544</sup>. » Paradoxalement, sortir des questions de genre n'est possible qu'en inventant un « troisième genre », celui de « female author ».

---

<sup>544</sup> Béatrice Slama, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », *Littérature*, n°44, 1981. L'institution littéraire II, p. 52. En ligne. Consulté le 28 mars 2017. <[www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_44\\_4\\_1361](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361)>.

## 5.1. « Female author » : troubles dans l'autorité

La société patriarcale repose sur le principe généralement admis qu'un homme est plus compétent qu'une femme sur le marché du travail comme dans les arts, ce qui non seulement favorise de fait la domination masculine mais en sus a pour conséquence de mettre la femme dans une position où elle va devoir prouver qu'elle mérite sa place. Son autorité va être particulièrement scrutée. À une époque où le meilleur compliment que l'on pouvait faire à une femme était qu'elle « écrivait comme un homme », et où par conséquent l'objet de comparaison mélioratif était toujours – d'abord – masculin, comment Sexton et Plath se situaient-elles en tant qu'autrices ? Comment ont-elles intégré l'institutionnalisation de la différence sexuelle comme infériorité dans leur œuvre afin de mieux la dénoncer ? Le trouble ne se situe-t-il pas moins dans le genre que dans l'autorité ? Autre figure trouble, la muse présente l'ambivalence d'incarner à la fois métaphoriquement l'inspiration poétique venant nourrir l'âme et l'écriture du poète et matériellement une femme souvent désirée que l'artiste va représenter que ce soit en poésie, en peinture, en musique, etc. Qu'évoque donc la muse chez les poètes femmes alors même que les femmes ont servi jusqu'ici de muse ? Peut-on passer tour à tour de muse à poète et de poète à muse ?

a) « She writes like a man »

Dans *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, la poète Kathleen Spivack livre un témoignage précieux sur la scène littéraire bostonienne des années 50 à 70, dont Robert Lowell était une figure éminente. L'autorité de Lowell ne se jouait pas seulement sur des critères littéraires, il détenait également un certain pouvoir lié au prestige d'Harvard où il enseignait la poésie. Si Lowell avait le pouvoir de choisir qui pouvait participer à ses cours, comme le relate Kathleen Spivack dans son ouvrage, ses critères de sélection variaient de manière significative selon que les candidats étaient des hommes ou des femmes : « Women were supposed to be “attractive” and exist for men. Lowell selected his women students for his classes at Harvard mostly on their looks. He often asked me to sit in while he chose his students, and afterward he was amused that I dared to disagree with that criterion<sup>545</sup>. » Elle explicite plus loin la différence de traitement que Robert Lowell opérait entre les candidats et les candidates : s'il lisait le travail des étudiants pour décider s'ils pouvaient intégrer ses cours d'écriture à Harvard, il trouvait un prétexte pour rencontrer les candidates et ainsi les juger sur leur apparence physique<sup>546</sup>. Si Kathleen Spivack faisait partie du cercle de Lowell et reconnaît qu'il a soutenu de nombreuses et nombreux poètes, notamment Sexton et Plath, elle se montre néanmoins très critique envers ses comportements misogynes et ses propos sexistes. Elle évoque un dualisme chez Robert Lowell, qui admirait les écrivaines et en même temps les considérait systématiquement comme inférieures à leurs pairs masculins :

Lowell carried within him contradictory views. He admired women writers, as we know. Yet he was influenced by the misogyny of his time. He wrote something to Bishop to the effect that “you are one of the greatest American poets. For a woman...” Yet in his dealings with women he was unusually supportive. He was a mentor in the true sense. He loved the work of Adrienne Rich, and he encouraged Anne Sexton and Sylvia Plath, as he did with my work, taking it to publishers and magazines. He was totally supportive of Elizabeth Bishop's work, and never missed an opportunity to praise it. He had

---

<sup>545</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 119.

<sup>546</sup> « For the most part, as writers, women didn't count much with Cal, except as decoration. He could be kind to the fragile female mental patient, and even gallant, but attractiveness in a woman was the essential quality; once that was established, intelligence and wit could shine. In fact—theoretically this would never be allowed to happen now—when selecting for his writing classes at Harvard, Lowell read the work of the male students when making his decisions, but invented a pretext for interviewing, and thereby looking at, the women who applied. He took very few women into the classes, and he told me quite openly that he selected primarily on looks. », *ibid.*, pp. 143-144.

an enormous generosity, certainly in my experience of him. And so did Miss Bishop. In classes, pre-breakdowns, Lowell engaged in his “mirror mirror on the wall, who is the greatest of them all?” monologues. He always rated the women, including Elizabeth Bishop, as “minor,” this with a little pained sigh of regret<sup>547</sup>.

Cette façon binaire de classer les poètes en deux catégories, *minor* et *major*, renvoie à la classification selon le sexe qui n’avait rien d’anormal à l’époque, alors qu’aujourd’hui cela relèverait de la discrimination sexuelle – bien que ce phénomène existe toujours de manière officieuse. La domination masculine se joue à plusieurs niveaux, dont l’un des premiers critères de sélection est évidemment le sexe – le talent arrive seulement après. Ce dualisme chez les écrivains hommes allait de pair avec le dualisme chez les écrivaines femmes, puisqu’elles étaient prises entre le désir de s’affranchir du joug imposé par l’autorité masculine dans toute la polysémie du terme, et en même temps elles avaient l’impression que pour obtenir une autorité et une légitimité elles devaient être adouées par leurs pairs/pères. Ainsi, dans une lettre à Ted Hughes datée du 20 janvier 1967, Anne Sexton témoigne du poids que représente son adoubement – et celui de Plath – par Robert Lowell, après que Ted Hughes a comparé sa propre poésie à celle de Lowell dans un article sur Plath publié dans le *Tri-Quarterly* : « I am personally quite tired of every review etc. linking my name with Cal’s – much as I respect his work, and I do. Still, my poems ARE different. Sylvia’s are different too. I love her work – pure genius. And the loss of it, the terrible loss of the more she could have done!<sup>548</sup> ». Ses réticences se faisaient déjà sentir quelques années plus tôt : dans une lettre datée du 23 mai 1963 à Jon Stallworthy, poète et critique avec lequel elle travaillait sur un volume de poèmes choisis issus de ses deux premiers recueils, principalement destiné au public anglais, Sexton exprime ses doutes quant au choix de Robert Lowell comme préfacier.

The problem of asking Robert Lowell for a foreword seems almost insurmountable; to begin with please try to make it clear in some sort of gracious manner that you are asking and not I (this might make it easier for him to refuse and I want to give him every chance to do so). Now, secondly, I have some advisors (those poets who write as I write... you know, those sometime and then now and rather good poet-friends) tell me, advise me strongly, that it would do me great harm to have Lowell introduce me to the reading public of England – for then the critics would come forward with axes that were meant to chop Lowell’s head and not mine... thus, I would become more Lowell than Sexton...<sup>549</sup>

---

<sup>547</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>548</sup> *A Self-Portrait*, p. 307.

<sup>549</sup> *A Self-Portrait*, p. 169.

Ce passage en dit long sur l'ombre que Robert Lowell projetait, intentionnellement ou non, sur l'œuvre de Sexton et sur sa réception. La crainte de la poète de « devenir davantage Lowell que Sexton » est révélatrice de cette ombre qui planait comme une menace et risquait à tout moment d'accaparer la lumière projetée sur l'autrice et son œuvre. Le problème ne vient pas seulement de Lowell mais d'une institutionnalisation de la différence sexuelle comme infériorité<sup>550</sup>, pour reprendre l'expression de Béatrice Slama qui s'intéresse au concept de « littérature féminine » :

Les femmes ont le sentiment qu'il y a quelque chose de « révolutionnaire » dans la recherche d'une « expression autonome » mais elles ont la tentation, pour être reconnues comme « écrivains » de s'identifier, de se conformer aux modèles et au « savoir-faire » masculins. Si elles prennent parfois des pseudonymes masculins ou refusent la ségrégation, c'est aussi une manière de contester la discrimination. Quand les hommes et les femmes parlent de « différence », ils ne parlent pas des mêmes choses. Infériorité, mystère pour les uns. Inégalité, quête d'identité pour les autres. Les hommes disent : infériorité. Les femmes dénoncent, comme l'a fait à la même époque Virginia Woolf, l'inégalité de l'éducation, du mode d'existence, des possibilités d'écrire et de publier. Elles réclament le droit « à talent égal » de faire leur carrière comme un homme<sup>551</sup>.

La notion de différence servirait donc avant tout la domination masculine, puisque les hommes l'utiliseraient non pas pour dire qu'il y a égalité dans la différence mais qu'il y a une infériorité qui penche du côté des femmes, et donc une supériorité allant du côté des hommes. La domination masculine induite par cette pensée condescendante de la différence instaure de fait une différence de traitement, et c'est cette différence-là que les femmes vont le plus ressentir. Ce passage révèle une autre différence : les écrivains femmes ne réagissaient pas toutes de la même façon face à la discrimination. L'argument de Slama me paraît juste : qu'il s'agisse de la poète Hilda Doolittle, qui sous l'influence d'Ezra Pound et du groupe des Imagistes changea son nom en H.D., ou d'Elizabeth Bishop qui refusa toutes les propositions qui lui furent soumises de figurer dans des anthologies de poètes féminines<sup>552</sup>, certaines

---

<sup>550</sup> « Mais peut-être est-ce dans le concept de « littérature féminine » que s'est le plus subtilement, dès les premières années de notre siècle, institutionnalisée la différence comme infériorité. », Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 52.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>552</sup> Le « cas Bishop » est complexe et repose également sur le système de l'hétéronormativité. Elizabeth Bishop était en effet extrêmement discrète sur son homosexualité et sur la nature de ses relations amoureuses. Spivack raconte qu'elle n'a jamais prononcé les mots « lesbian » ou « lover » en sa présence alors qu'elles passaient régulièrement leurs journées ensemble. (cf. Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 100). Il est possible de faire le lien entre le désir de Bishop de répondre à une certaine injonction à l'hétéronormativité et son rejet du féminisme : « She was horrified by the women's movement. She couldn't understand it, she said, although she had a keen interest in discussing it with me. What did I think? She thought it was strident, unruly, disciplined. Elizabeth could be opinionated. The "Movement" was not something she wanted to be associated with. She seemed to

autrices refusaient de voir les discriminations à leur encontre, tandis que d'autres, à l'instar de Virginia Woolf, les dénonçaient. Cette dernière voyait dans ce recours au pseudonyme masculin par des écrivaines un moyen de « se voiler<sup>553</sup> » pour écrire, ce qui signifie que la nécessité d'écrire était bien plus forte que leur désir d'être légitimées en tant qu'autrices. Cette différence de perception et/ou de lucidité, qui existe encore aujourd'hui, témoigne d'une intériorisation chez certaines autrices de cette prétendue supériorité masculine qui se traduit par la connivence plutôt que la confrontation. L'expression « comme un homme » révèle toutefois que l'égalité passe parfois par l'identification à un modèle masculin, dans la mesure où la domination masculine a été institutionnalisée dans tous les domaines de la société – n'oublions pas que domaine et domination partagent des racines et une étymologie communes, venant du latin *dominium* qui signifie le droit de possession, ce qui est en soi une forme de pouvoir et d'autorité sur autrui. Auteurs et critiques étaient ainsi nombreux à considérer que « Elle écrit comme un homme » (« She writes like a man ») était la plus haute forme de distinction qu'ils pouvaient donner à une « femme qui pensait », par opposition à une « femme qui ressentait<sup>554</sup> ».

---

prefer to surround herself with friends who were married, friends with children. She had an interest in children and child-rearing. And she had instant rapport with children; saw the world from their eyes empathetically. She would have loved to have mothered them, as, in a more distantly associated way, she took an interest in my development. She always wanted to hear about my children, enjoyed knowing my husband as well as myself, and had many close friends nearer in her own age and stature. She liked domestic life: creating and participating in it. The women's movement did not suit her fastidious romantic nature. In those dark afternoons I spoke up a bit feebly and then subsided. Lowell and his gang had already dubbed me "the feminist," though in fact I was probably on the more conservative side of my contemporaries. Bishop was on a definite toot about the subject, and I did not dare cross that stern, scolding, outraged presence. It is one of the few subjects I saw her get really worked up about—something she only occasionally did on the subject of "bad" poetry. », *ibid.*, p. 105. Au contraire, la poète Adrienne Rich, très impliquée dans le mouvement féministe, avait conscience de cette société hétéronormative, ce qu'elle a théorisé dans les années 80 à travers l'expression « compulsory heterosexuality », traduite en français par « la contrainte à l'hétérosexualité ». Selon Judith Butler et Monique Wittig, ce système qui contraint à l'hétérosexualité est le même système que celui sur lequel reposent la catégorisation et la différenciation à travers le prisme des sexes : « The category of sex belongs to a system of compulsory heterosexuality that clearly operates through a system of compulsory sexual reproduction. In Wittig's view, to which we now turn, "masculine" and "feminine," "male" and "female" exist only within the heterosexual matrix; indeed, they are the naturalized terms that keep that matrix concealed and, hence, protected from a radical critique. », Judith Butler, *op. cit.*, p. 150.

<sup>553</sup> « Currer Bell, George Eliot, George Sand, all the victims of inner strife as their writings prove, sought ineffectively to veil themselves by using the name of a man. Thus they did homage to the convention, which if not implanted by the other sex was liberally encouraged by them (the chief glory of a woman is not to be talked of, said Pericles, himself a much-talked-of man) that publicity in women is detestable. Anonymity runs in their blood. The desire to be veiled still possesses them. They are not even now as concerned about the health of their fame as men are, and, speaking generally, will pass a tombstone or a signpost without feeling an irresistible desire to cut their names on it, as Alf, Bert, or Chas must do in obedience to their instinct, which murmurs if it sees a fine woman go by, or even a dog, *Ce chien est à moi.* », Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004, pp. 58-59.

<sup>554</sup> Je fais ici référence à l'article de Béatrice Slama : « Incertain, le concept prend parfois une acception nettement péjorative : « littérature féminine qui n'est guère de la littérature », il semble viser d'abord ces « aimables succédanés du tilleul », ces « romans bien pensants » qu'on oppose aux œuvres des femmes « qui pensent ». Souvent, il désigne toute la production des femmes de ce nouveau siècle. Plus largement, il va

At the time when we all met in Robert Lowell's writing workshop, there was a great prejudice against "women writers." This particularly referred to women who tried to combine female and poetic roles. Exempt were those few poets of stature: Elizabeth Bishop and Marianne Moore, who had neither married nor had children. "She writes like a man" was still the highest male praise given to a clear-minded woman. Both Muriel Rukeyser and Denise Levertov had disqualified themselves, according to Lowell, by celebrating the vagina, thereby managing to offend Boston propriety and male prerogative in a few quick scribbles.

Sylvia Plath and, at Radcliffe, Adrienne Rich, had partially managed to become exempt, at least for a time. In Sylvia's case, we know the later hardship she struggled against in order to write and care for her children – a hardship that overcame her finally, so that she wanted to sleep and sleep. Adrienne, too, struggled to maintain her work. But in a system that rewarded young women chiefly for being worshipful and self-effacing, both these women had managed to win prizes, recognition, and approval from the male establishment.

But Anne [Sexton] was something of a renegade. She broadcast her messy personal life, rather than hiding it beneath a veneer of polite and tightened fury. So Anne, by virtue of her lack of formal education and by her "excessive" emotionality and obvious vulnerability, was a lightning rod for criticisms. She inspired controversy<sup>555</sup>.

La différence de réception entre l'œuvre de Sexton et celle des autres poètes citées dans ce passage n'est pas seulement liée à l'aspect personnel de ses poèmes ; elle est également liée au fait qu'elle a été catégorisée comme une écrivaine qui ressent, et non comme une écrivaine qui pense, et par là-même pour la plupart des critiques, dont Lowell, elle écrivait « comme une femme ». La biographe de Sexton, Diane Wood Middlebrook, offre un témoignage similaire à celui de Spivack lorsqu'elle évoque les premiers cours de Sexton avec Robert Lowell : « Suddenly Sexton was confronting the poetry of Robert Browning, Gerard Manley Hopkins, Hart Crane, and William Carlos Williams and assuming they represented what it meant both to be "major" and to "write like a man."<sup>556</sup> » L'utilisation ironique du mot « excessive » par Spivack renvoie à la dialectique du manque et de l'excès dont les critiques masculins usaient pour définir la « littérature féminine », comme le souligne Béatrice Slama :

La « littérature féminine » est alors définie comme une littérature du manque et de l'excès. Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de ton moralisateur, trop de narcissisme. Littérature du « moi » enfermée dans ses limites, à l'écoute de ses

---

recouvrir l'ensemble des textes écrits par les femmes, de Christine de Pisan aux contemporaines : ce que les femmes ont toujours écrit, écrivent et ne peuvent qu'écrire. », Béatrice Slama, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>555</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 63.

<sup>556</sup> Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography*, p. 93.



sentiments, de ses impressions, de ses rêves : sans doute est-ce ce qui lui donne cet « odor di femina » (*sic*) que Barbey flairait avec une répulsion fascinée et cette couleur particulière que prennent les thèmes qu'elle met en scène<sup>557</sup>.

Slama énonce deux préjugés majeurs sur la « littérature féminine » : celle-ci serait autocentrée et fondée sur la sentimentalité. Sexton reprend ces clichés dans son poème « The Black Art », issu du recueil *All My Pretty Ones* (TCP, p. 88), dans lequel elle oppose une « femme qui écrit » à un « homme qui écrit » à travers le prisme des émotions et de l'intellect. Le titre du poème évoque immédiatement la magie noire, thème faisant allusion à un imaginaire principalement féminin, celui de la sorcière, des sortilèges, des potions, etc. Ceci est d'autant plus significatif que Sexton a choisi de faire figurer en épigraphe de *All My Pretty Ones* un extrait de *Macbeth*, dont la scène d'ouverture donne à voir les Trois Sorcières (*Three Witches*). D'ailleurs, les sorcières sont à plusieurs reprises mentionnées par les personnages de la pièce non comme des sorcières mais comme « the weird sisters », adjectif que l'on retrouve dans les deux derniers vers de « The Black Art », ajoutant à l'intertextualité entre ce poème et la pièce de Shakespeare : « There is too much food and no one left over/to eat up all the weird abundance. » En outre, le mot *weird*, provenant du vieil anglais *wyrd* signifiant *fate*, le destin, rattache ces deux œuvres à la mythologie classique à travers les figures féminines des Parques, divinités romaines qui tenaient entre leurs mains le destin et la vie des hommes. Les références à la sorcellerie et même à la nécromancie dans le poème sont évidentes (« trances and portents », « spells and fetiches ») et directement liées à l'art de l'écriture. On peut s'interroger sur l'orthographe française de « fetiches » (l'orthographe anglaise est *fetishes*), qui pourrait, non sans ironie, avoir pour but de mettre en lumière l'aspect « savant » de l'écriture masculine.

On peut y voir également une référence à la poésie afro-américaine, qui faisait partie de ce qu'on appelait « Black Arts Poetry » dans les années 60. L'un des postulats concernant ce mouvement est que la poésie afro-américaine ne pourrait être entendue que par un public noir et ne serait donc pas vraiment entendue par un public blanc. Dans son article « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman », Ian Williams fait un parallèle entre poésie afro-américaine et poésie « féminine » en citant Phillip Brian Harper qui se fonde lui-même sur la théorie de John Stuart Mill selon laquelle « Eloquence is heard, poetry is overheard. Eloquence supposes an audience; the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconsciousness of the

---

<sup>557</sup> Béatrice Slama, *op. cit.*, p. 153.

listener<sup>558</sup>. » Ian Williams se demande si cette théorie de Harper sur la « Black Arts Poetry » pourrait s'appliquer au genre (*gender*) poétique : « Is the female voice only meant to be overheard by men, or do men, in fact, comprise most of the immediate listening audience<sup>559</sup>? » Peut-être est-ce l'un des arguments développés par Sexton dans « The Black Art ». En construisant son poème sur une structure parallèle de sorte que les deux premières strophes se répondent, Sexton accentue le contraste entre la femme et l'homme qui écrivent :

A woman who writes feels too much,  
those trances and portents!  
As if cycles and children and islands  
weren't enough; as if mourners and gossips  
and vegetables were never enough.  
She thinks she can warn the stars.  
A writer is essentially a spy.  
Dear love, I am that girl.

A man who writes knows too much,  
such spells and fetiches!  
As if erections and congresses and products  
weren't enough; as if machines and galleons  
and wars were never enough.  
With used furniture he makes a tree.  
A writer is essentially a crook.  
Dear love, you are that man.

Les deux strophes s'ouvrent sur des vers quasi identiques, à l'exception évidemment de « woman » et « man » mais également du verbe principal, « feels » devenant « knows » dans la deuxième stophe. Ces différences tendent vers une association de l'écrivaine à l'excès de sentimentalité tandis que l'écrivain est associé à la connaissance, et implicitement à la pensée plutôt qu'au ressenti. La femme qui écrit est renvoyée avant tout à son corps reproductif et au monde concret (« cycles » renvoyant aux menstruations, « children » à sa progéniture), tandis que l'homme qui écrit renvoie au monde des idées et à l'abstraction (« erections and congresses and products »). De même, dans un parallélisme structurel et allitératif, « mourners and gossip » s'oppose à « machines and galleons », la poète reprenant des clichés associés aux deux sexes, la femme allant du côté de l'émotion et du superficiel tandis que l'homme évolue dans l'univers de la technique et de la guerre. La seule référence au corps masculin dans le poème est sous la forme d'un terme polysémique, « erections », renvoyant à la sexualité masculine.

---

<sup>558</sup> Cf. Ian Williams, *op. cit.*, p. 176.

<sup>559</sup> *Ibid.*

En outre, Sexton reprend les préjugés sur la « littérature féminine » comme « littérature du manque et de l'excès » en répétant les adverbes « too much » et « never enough ». D'ailleurs, le poème s'achève sur le thème de l'abondance (« weird abundance »), qui fait écho entre autres choses à l'un des reproches souvent faits à Sexton de « trop écrire », de ne pas assez ciseler ses poèmes. Or, la répétition, tout comme l'anaphore, font partie intégrante de son œuvre, ce que Williams perçoit très justement comme une façon de dépasser les traditions poétiques et patriarcales dans la mesure où « les schémas de répétitions et les tropes qui reflètent et déforment sont au cœur de la poésie de Sexton<sup>560</sup> ». « The Black Art » est-il un poème parodique, dont les nombreux tropes et l'apparent parallélisme structurel servent à renverser le discours ? L'approche d'Ian Williams interrogeant le rapport entre la « voix féminine » – dont il dit en conclusion de son article qu'elle n'est rien d'autre qu'une construction, à l'instar de l'« écriture féminine » – et la parodie et l'ironie va dans ce sens :

The female voice challenges assumptions about language and power and delights in tropes that reverse, parody, ironize, undermine, contrast, defy, and resist. Female poets can often be identified, as they exhaust language with such rhetorical devices, but there is nothing inherently gendered about parody, irony, or any of the other tropes. As mentioned previously, Kristeva often cites male avant-garde writers as exemplars of “semiotic violence” (79). Our ways of talking about textual tension only imitate a revolution in history, as women resist and reinvent ordered language in the same way that they resisted a patriarchal social system. The feminine voice is so labeled because it reflects the principles of feminist revolution. It is only a metonym, or if one believes in the power of poetry to effect political change, a synecdoche<sup>561</sup>.

Ce qui apparaît possible à la lecture de « The Black Art » et d'autres poèmes de Sexton, c'est qu'elle utilise les tropes servant à cloisonner les femmes dans une « écriture féminine » afin de mieux souligner l'absurdité de ce concept. L'aspect ironique des poèmes de Sexton est crucial dans la compréhension de son œuvre. « The Black Art » est un poème parodique usant des codes de pensées de la critique de l'époque afin de mieux en démontrer l'absurdité.

C'est dans ce même climat misogyne que Plath écrivit « Female Author » avant 1956 (*Juvenilia*, CP, p. 301). Le titre du poème interpelle d'emblée puisqu'il fait apparaître le genre comme distinguant l'auteur de l'autrice. Cependant, la structure du poème renvoie à une forme classique, celle du sonnet shakespearien, et par là-même à une autorité masculine.

---

<sup>560</sup> « Schemes of repetition and tropes that reflect and distort are at the core of poetry by Sexton and Coleman. Earlier, while discussing Dobris's first objection to traditional, patriarchal criticism, we noticed that Sexton's voice is defined by an urge to repeat, and to leave evidence of the process in the final result. Her favorite device is anaphora, the repetition of the initial words of successive clauses. The device compensates for a rejection of conventional formal structure by attempting to organize language in predictable but flexible ways. » (Je traduis), Ian Williams, *op. cit.*, p. 189.

<sup>561</sup> *Ibid.*, pp. 187-188.

All day she plays at chess with the bones of the world:  
Favored (while suddenly the rains begin  
Beyond the window) she lies on cushions curled  
And nibbles an occasional bonbon of sin.

Prim, pink-breasted, feminine, she nurses  
Chocolate fancies in rose-papered rooms  
Where polished highboys whisper creaking curses  
And hothouse roses shed immoral blooms.

The garnets on her fingers twinkle quick  
And blood reflects across the manuscript;  
She muses on the odor, sweet and sick,  
Of festering gardenias in a crypt,

And lost in subtle metaphor, retreats  
From gray child faces crying in the streets.

Contrairement au poème de Sexton, « Female Author » ne repose pas sur une comparaison volontairement artificielle entre une femme et un homme qui écrivent mais sur un contraste marqué entre l'intérieur et l'extérieur. Plath sépare deux mondes, celui de la maison (« rose-papered rooms », « polished highboys ») et celui du dehors, reliés par l'objet liminal de la fenêtre. Celle-ci symbolise une séparation transparente, une ouverture sur le monde extérieur, le point d'observation de l'écrivaine qui lui permet de ne pas être totalement en retrait du monde. Le distique final renforce ce contraste en opposant, sémantiquement et par le truchement de la rime riche, « retreats » à « the streets », comme si l'autrice avait besoin de se retirer du monde extérieur pour écrire, mais également de mettre à distance les « visages gris d'enfants qui crient dans les rues » (« gray child faces crying in the streets »), et par là même la maternité qu'on lui a assignée en raison de son sexe. Ce poème annonce dans une certaine mesure le poème « Spinster » (*The Colossus*, CP, p. 49), dans lequel la persona trouve refuge et protection des menaces extérieures, dont celle du masculin, au sein de sa maison :

She withdrew neatly  
And round her house she set  
Such a barricade of barb and wire  
Against mutinous weather  
As no mere insurgent man could hope to break

Plath fait-elle appel dans ces deux poèmes à l'image d'Épinal de l'écrivaine « vieille fille » recluse, dans laquelle on reconnaît Emily Dickinson, ou tout du moins ce que la postérité a retenu de la poète américaine ? On retrouve en effet des thèmes communs aux deux poèmes, dont l'ordre et la nature. Dans « Female Author », la nature, élément de l'extérieur, est

importé dans l'univers intérieur et décrite comme menaçante, purulente, étouffante, qu'il s'agisse des roses enfermées dans la serre ou des gardénias qui suppurent dans la crypte, comme s'il fallait montrer que l'ordre naturel avait été bouleversé. En outre, la forme du sonnet repose sur une structure ordonnée des strophes, lesquelles renvoient sémantiquement au thème de la maison, puisque le mot anglais *stanza* (« strophe ») est un emprunt de l'italien et signifie « chambre » (*room*). La construction du sonnet comme une maison à plusieurs pièces/strophes renvoie dans une mise en abyme à la maison dans laquelle l'autrice se retire pour écrire, mais également au processus de création littéraire que l'on retrouve dans le poème (« manuscrit », « metaphor »). Si ce processus n'est jamais généré dans le poème de Plath, l'image du sang recouvrant le manuscrit, qui serait en réalité projetée par le reflet des grenats que porte l'écrivaine à ses doigts, est bien une référence au genre de l'écrivaine. Cette référence peut être littérale, les bijoux et pierres précieuses étant souvent attribués aux femmes, ou métaphorique et historique, dans la mesure où le recouvrement du manuscrit par une couleur opaque renvoie au fait que les femmes se cachaient et dissimulaient leurs manuscrits pour pouvoir écrire, à l'instar de Jane Austen qui cachait ses manuscrits ou les recouvrait d'un papier buvard, ce que relate Virginia Woolf dans *Une Chambre à soi* (*A Room of One's Own*)<sup>562</sup>. Cette « chambre à soi » dont les femmes auraient besoin pour écrire comporte un paradoxe intrinsèque puisqu'elle renvoie la femme à la sphère privée à laquelle elle est censée appartenir. Ce qui importe est la deuxième partie du titre, « à soi », qui elle renvoie à la notion de propriété (*dominium*) qui a jusqu'ici été l'apanage des hommes. Ainsi, s'approprier l'espace, qu'il soit public ou privé, constitue en soi une prise d'autorité.

Plath dénonce néanmoins quelques stéréotypes de genre. Le choix du signifiant « highboys » pour désigner la commode n'est évidemment pas anodin, puisqu'il donne à voir le mot *boy*<sup>563</sup>, qui s'oppose sémantiquement au mot « féminine » présent dans la même strophe et renverse l'ordre établi puisque c'est le masculin qui prend la forme d'un objet, d'un meuble de décoration qui plus est. Les clichés féminins ne sont pas épargnés, du sein rose (« pink-breasted ») à la mère nourricière (« she nurses »), en passant par les bijoux (« the garnets on her fingers »). En outre, le poème repose en grande partie sur les sens, des couleurs aux bonbons, de l'odeur des gardénias aux cris des enfants, ce qui va dans le sens de la critique masculine binaire arguant que les femmes écrivent sur les aspects sensoriels alors que

---

<sup>562</sup> « Jane Austen hid her manuscripts or covered them with a piece of blotting-paper. », Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>563</sup> Le terme *highboy* tiendrait en réalité son origine d'une traduction erronée du français « bois ». Cf. *Encyclopædia Britannica*. En ligne. Consulté le 5 avril 2017. <<https://global.britannica.com/topic/highboy>>.

les hommes écrivent plutôt sur les idées. Enfin, la fin du poème annonce un cheminement de l'autrice, « Female Author », à la muse, que l'on retrouve par le truchement de la polysémie : « She muses on the odor, sweet and sick,/Of festering gardenias in a crypt ». Le verbe *muse* signifie « méditer », « réfléchir », tandis que le substantif renvoie bien sûr à la figure grecque de la Muse, et par allégorie à l'inspiration, l'égérie. Paradoxalement, le nom muse, que l'on imagine passif d'un point de vue sémantique puisque la muse est la source d'inspiration d'une création et non le créateur ou la créatrice, doit être analysé comme un « substantif d'action<sup>564</sup> », selon Jacqueline Assaël dans l'article « Poétique des étymologies de Μοῦσα (Mousa), la muse ». Pourtant, Sexton, Plath et bien d'autres se sont retrouvées à la fois poètes et muses, comme si la frontière entre la poète et la muse était bien plus ténue qu'on ne l'imagine.

---

<sup>564</sup> « Il faut certainement analyser le nom des déesses inspiratrices comme un substantif d'action. En effet, selon tous les poètes, le comportement de ces divinités est agissant. Les Muses transmettent la connaissance et le chant : elles influent systématiquement sur les mécanismes de l'esprit humain. », Jacqueline Assaël, « Poétique des étymologies de Μοῦσα (Mousa), la muse », *Noesis* n°4 « L'Antique notion d'inspiration », 2000, p. 51. En ligne. Consulté le 6 avril 2017. <<https://noesis.revues.org/1460?file=1>>.

## b) De muse à poète, de poète à muse

Le mythe autour de la muse en tant qu'inspiration poétique a tant vécu qu'il en est presque éculé. Tout poète aurait eu une ou plusieurs muses, figures représentant le désir, trope privilégié par Platon dans le *Cratyle* et dont les poètes romantiques notamment ont usé, alors que de nombreux linguistes situent la muse plutôt du côté de l'activité intellectuelle. Bien qu'elle soit avant tout une allégorie, la muse est bien une figure féminine, provenant des neuf déesses grecques, filles de Mnémosyne, la déesse de la Mémoire. Paradoxalement, les Muses représentent à la fois la mémoire et l'oubli<sup>565</sup>. Ce rapport dialectique est d'autant plus intéressant que la notion d'autorité est liée à celle de postérité, puisqu'une œuvre devient généralement une référence lorsqu'elle transcende les années et/ou la mort de son auteur·rice. Que deviennent les poètes femmes dans la postérité ? Mon intérêt pour la muse se cristallise autour de la question du genre, dans la mesure où la féminisation de l'inspiration poétique ne peut être dissociée de la masculinisation de la profession ou de la vocation de poète.

Dans un musée, nous verrons des tableaux représentant des muses, mais plus rarement des tableaux peints par des femmes. Certaines de ces muses ont parfois elles-mêmes été des peintres de talent, à l'image d'Elizabeth Siddall, qui fut la grande muse des peintres pré-Raphaélites et qui est encore aujourd'hui principalement connue en tant que muse alors qu'elle était également peintre. Un parallèle peut être fait avec Berthe Morisot, elle-même peintre mais très souvent surnommée « muse des Impressionnistes ». Dans le domaine de la sculpture, on pense à Camille Claudel, qui fut d'abord et avant tout connue en tant que muse

---

<sup>565</sup> Cf. article de Jacqueline Assaël, « Poétique des étymologies de Μούσα (Mousa), la muse » : « Selon les historiens antiques, dans diverses régions ou à diverses époques, le nom des déesses inspiratrices s'est plus ou moins confondu avec le vocabulaire de la Mémoire : Pausanias indique que le mot Μνήμη (*Mnēmē*) désignait une des trois Muses héliconiennes, et de son côté, Plutarque rapporte qu'à Chios, les divinités du chant étaient appelées Μνείαι (*Mneiai*). Déjà à date archaïque, la dénomination des Muses fait donc apparaître les conclusions d'une analyse qui met en exergue le rôle de la Mémoire dans la création littéraire. Mais, par ailleurs, leur fonction est précisée à travers des jeux de langage qui expriment la complexité d'une réflexion portant sur la nature de l'inspiration poétique. En effet, la Muse est présentée, paradoxalement, comme une divinité qui dispense à la fois la mémoire et l'oubli. Cette double caractérisation confirme, de toute manière, la valeur fondamentale qu'acquiert la notion de souvenir dans la définition intellectualiste de la déesse inspiratrice. L'expression la plus remarquable de cette association d'idées figure dans la *Théogonie*. Le poète raconte alors l'enfantement des neuf filles de Zeus : « Τὰ ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε μίγνείσα Μνημοσύνη, γουνόισιν' Ἐλευθήρο μεδέουσα, λημοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων. Unie au Cronide, en Piérie, elle les mit au monde, Mnémosyne qui veille sur les coteaux d'Eleuthère, pour être l'oubli des maux et la trêve des tourments. » L'anaphore renforce l'écho des deux noms antithétiques : Μνημοσύνη (*Mnēmosunē*) et λημοσύνη (*lēsмосunēn*). Mais le dernier mot, placé en apposition, énonce la qualité des Muses ; il les identifie comme une puissance d'oubli. », *ibid.*, pp. 45-46.

et amante de Rodin – et sœur du poète Paul Claudel – à l’heure où, grâce aux efforts des chercheurs pour la faire reconnaître en tant que sculptrice, le premier musée consacré à son œuvre vient d’ouvrir ses portes. Comment passe-t-on de muse à musée ? Le même phénomène s’applique à la frontière poreuse entre la muse et la poète. La muse, dont Platon situe l’étymologie dans l’inspiration/la création poétique dans le *Cratyle*, a dérivé de son étymologie première pour signifier « femme inspiratrice d’un écrivain, d’un poète<sup>566</sup> ». On présente encore George Sand, autrice au pseudonyme masculin renommée, comme la « muse de Musset ». Que représente la muse pour les poètes femmes et particulièrement pour Anne Sexton et Sylvia Plath ? La présence de la muse dans des poèmes écrits par des femmes implique-t-elle un homoérotisme ou au contraire un conformisme à l’hétérosexualité présumée des poètes masculins ?

La théorie de Judith Butler selon laquelle l’homosexualité féminine n’est pas perçue comme un danger puisqu’elle n’est pas sérieusement envisagée se confirme dans le milieu littéraire, largement dominé par les hommes. Dans *With Robert Lowell and His Circle*, Kathleen Spivack explique ainsi que dans la sphère littéraire de Lowell « [l]e sujet du lesbianisme était impensable, excepté dans un langage codé comme le grec ancien, ce que ces vieux schnocks d’universitaires semblaient trouver émoustillant<sup>567</sup>. » Spivack fait une allusion à peine voilée à Sappho, sans doute la figure féminine la plus célèbre dans le domaine de la poésie antique, dont la postérité se souvient comme d’une poète vivant sur l’île de Lesbos entourée de ses muses et amantes. Si sa sexualité est l’objet de mille fantasmes, décrite tantôt comme n’aimant que les femmes, tantôt comme bisexuelle, ou encore comme aimant en réalité les hommes, c’est bien de Sappho que le vocabulaire servant à désigner l’homosexualité féminine provient, de l’adjectif « saphique » aux mots dérivant du mot « lesbienne », comme le rappelle la poète Judy Grahn<sup>568</sup>. Sappho est donc à la fois une référence poétique et une référence lesbienne, si bien qu’il est souvent difficile de savoir à qui et à quoi Sexton et Plath font allusion lorsqu’elles la mentionnent. Pour exemple, lorsque Sexton se compare à Sappho dans une lettre au poète George Starbuck datée du 18 décembre 1962, « The play I wrote is bad. If you read it you’d make a sad face. I’m still Sappho’s

<sup>566</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 15 avril 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/muse>>.

<sup>567</sup> « The subject of lesbianism was unthinkable, except in code-language like Ancient Greek, which the academic fuddy-duddies seemed to find titillating. » (Je traduis.) In Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 120.

<sup>568</sup> « We [lesbians] owe a great deal to poetry; two of our most important names, for instance: Lesbian and Sapphic », Judy Grahn, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Ink Books, 1985, p. xxi.



never-read understudy<sup>569</sup> », elle fait référence à Sappho en tant qu'autrice, comme l'adjectif « never-read » en atteste. Cependant, lorsque Plath écrit son poème « Lesbos », ce n'est pas tant à Sappho la poète qu'elle fait référence mais à Sappho en tant que figure lesbienne. Si les références à Sappho s'inscrivent le plus souvent dans une tradition poétique lesbienne qui a fait de Sappho sa muse, il est intéressant de remarquer que cette tradition poétique lesbienne nous a été essentiellement transmise par des poètes hommes, dont Charles Baudelaire.

En 1850, Baudelaire avait publié une première version du poème « Lesbos » dans l'anthologie *Les Poètes de l'amour*, avant que la version la plus connue figurât dans *Les Fleurs du Mal*, paru en 1857. Près d'un siècle plus tard, Plath écrit « Lesbos » (1962), très probablement inspirée en partie par le poème de Baudelaire, dont elle avait forcément eu connaissance puisque sa bibliothèque personnelle comptait une édition des *Fleurs du Mal*<sup>570</sup>, qu'elle avait annotée et soulignée à plusieurs endroits, principalement dans la première moitié du recueil. Dans le poème de Baudelaire, Sappho est avant tout représentée comme une muse dont la beauté est comparée à celle d'une autre muse, Vénus :

Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,  
Le cadavre adoré de Sapho, qui partit  
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne !  
De la mâle Sapho, l'amante et le poète,  
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !  
– L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachète  
Le cercle ténébreux tracé par les douleurs  
De la mâle Sapho, l'amante et le poète !  
– Plus belle que Vénus se dressant sur le monde  
Et versant les trésors de sa sérénité  
Et le rayonnement de sa jeunesse blonde  
Sur le vieil Océan de sa fille enchanté ;  
Plus belle que Vénus se dressant sur le monde !

Cet extrait témoigne de plusieurs paramètres mettant à mal l'autorité de Sappho. D'abord, c'est à travers son rôle de muse-amante que Sappho est présentée, celui de poète arrivant seulement après dans le vers « De la mâle Sapho, l'amante et le poète ». Mais ce que l'on retient davantage est peut-être l'épithète « mâle » apposé à Sappho, qui lui donne donc des attributs masculins. En outre, dans le même vers, Sappho se retrouve affublée des trois articles définis incluant les trois genres possibles dans la détermination des substantifs en français : le féminin (la), le « neutre » (l') et le masculin (le). Ainsi, le seul mot féminin des trois, « amante », est le seul qui est déterminé par un article « neutre », au sens où il ne porte

---

<sup>569</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 150.

<sup>570</sup> Il s'agit de l'édition d'Enid Starkie, Oxford: B. Blackwell, 1953.

pas la marque visuelle ou sonore du masculin et du féminin. En revanche, « mâle » est un adjectif masculin, que Baudelaire change en féminin avec l'article « la », faisant de Sappho un être androgyne. Enfin, Baudelaire conserve le genre masculin de « poète », distribuant d'une certaine façon les rôles de façon genrée, la muse-amante dans le rôle féminin et le poète dans le rôle masculin. Ce « trouble dans le genre » a inspiré une autre œuvre, peu de temps après le poème de Baudelaire. L'écrivain Ernest Lebloys utilisa en effet la première version du poème « Lesbos » dans le deuxième tome de son roman *Les Abeilles de l'Hôtel de la Ruche* (1859), où des stances de « Lesbos » sont déclamées par le personnage de Corinne, qui se révèle être un homme déguisé en femme pour se venger de son oncle qui l'a déshérité : « Corinne-Sappho n'est autre que Fovel, le neveu de Cornillot. Fovel s'est fait teindre les cheveux en noir, et à la faveur d'un costume de Hongroise, qui admet mieux quelques tournures masculines dans le geste et la taille, il a su faire illusion à son oncle et à tous ses camarades<sup>571</sup>. » Ensuite, c'est à travers le prisme d'une Sappho morte que Baudelaire écrit son poème. Cela va dans le sens de l'argument de Spivack : « According to them, only one lesbian seems to have existed ever in all of classical history: *Sappho!* long dead and no real threat to their professorial marriages.<sup>572</sup> ». Ainsi, Sappho serait reconnue comme lesbienne principalement parce qu'étant morte elle ne menace pas la virilité des hommes de lettres.

En choisissant d'intituler son poème « Lesbos », Plath fait référence à la seule figure d'autorité féminine de la poésie classique tout en ayant recours à un intermédiaire masculin, qui de surcroît masculinise Sappho (« la Mâle Sappho »). Néanmoins, on peut également y voir une façon de s'émanciper de l'hégémonie masculine en matière de « paternité » littéraire. « Lesbos » fait partie des poèmes que Plath avait choisi de faire figurer dans son recueil *Ariel*, et qui fut exclu de la version éditée par Ted Hughes publiée en Angleterre ; il était en revanche présent dans la version américaine d'*Ariel*, et fait partie des poèmes du recueil *Winter Trees*, tout comme « The Rabbit Catcher ». Ted Hughes redoutait-il que les critiques et le public y voient un aveu d'une homosexualité cachée de Plath ? On sait que l'ouvrage de Jacqueline Rose *The Haunting of Sylvia Plath* (1992) avait fortement déplu à Ted et Olwyn Hughes, lesquels ont notamment remis en cause son analyse de « The Rabbit Catcher » dans laquelle elle évoquait un désir homosexuel de la persona du poème. Par ailleurs, dans un article intitulé « Sylvia and Ruth », la psychanalyste Karen Maroda relate une série d'entretiens qu'elle a eus avec Ruth Beuscher, la psychiatre qui suivit Plath pendant et après

---

<sup>571</sup> *Les Abeilles de l'Hôtel de la Ruche*, tome II, p. 79-80. In André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal*, 1855-1905, Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 1009.

<sup>572</sup> *Ibid.*

son séjour au McLean Hospital en 1953<sup>573</sup>. Elle découvrit notamment que Beuscher était particulièrement perturbée par l'un des poèmes de Sylvia Plath. Elle refusa tout d'abord de le nommer, avant d'avouer qu'elle faisait référence au poème « Lesbos » :

I asked what bothered her the most. This conversation took place when the tape recorder was off, so I do not have a verbatim account. But she referred vaguely to a specific poem. "Which poem?" I asked. She didn't answer. Rather, she pointed to her bookshelves, saying she thought I would find the poem there. I looked, found a copy of "Colossus," and took it down from the shelf. Ruth said something about people making too much of the title of one of Sylvia's poems. I couldn't find anything that seemed controversial in the book, so Ruth told me she was referring to the one called "Lesbos," which turned out not to be in the "Colossus" collection at all, but in the "Collected Poems"<sup>574</sup>.

Au-delà des spéculations quant au degré d'intimité de la relation qu'entretenaient Beuscher et Plath, il est légitime de se demander si une allusion directe à Sappho représentait une forme d'interdit pour une femme qui écrit, comme si paradoxalement elle s'aventurait sur un terrain réservé aux hommes. Peut-être cela explique-t-il le contraste entre l'immédiateté du titre et l'aspect moins transparent du texte qui révèle même une certaine pudeur. Un autre contraste réside dans le langage du poème. « Lesbos » oscille constamment entre l'onirisme poétique et la réalité domestique, entre la langue poétique et la langue triviale, si bien qu'il est parfois difficile de faire le lien avec le titre. Pourtant, certains passages pourraient bien évoquer une relation lesbienne fantasmée par la persona, qui rattacherait alors « Lesbos » à Sappho dans un rôle de muse :

You say your husband is just no good to you.  
His Jew-Mama guards his sweet sex like a pearl.  
You have one baby, I have two.  
I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair.  
I should wear tiger pants, I should have an affair.  
We should meet in another life, we should meet in air,  
Me and you.

Meanwhile there's a stink of fat and baby crap.  
I'm doped and thick from my last sleeping pill.

La persona est une femme, probablement mariée, qui s'adresse à une autre femme, mariée à un homme décrit comme impotent. Le *je* poétique fantasme sur une autre vie dans laquelle une liaison entre elle et cette femme serait possible. L'adjectif « another » dans « We should

---

<sup>573</sup> Elle est également connue sous son nom d'épouse, Ruth Barnhouse.

<sup>574</sup> Karen Maroda, « Sylvia and Ruth, » *salon.com*, 29 novembre 2004. En ligne. Consulté le 25 janvier 2013. <[http://www.salon.com/2004/11/29/plath\\_therapist/](http://www.salon.com/2004/11/29/plath_therapist/)>.

meet in another life » prend alors un tout autre sens : le caractère alternatif de cette vie ne désigne pas seulement la réincarnation dans une vie ultérieure mais un monde parallèle où l'homosexualité féminine ne serait pas socialement et culturellement proscrite. La rêverie de la persona, plongée dans un état de demi-sommeil provoqué par la prise de somnifères, évoque l'image romantique de la Lorelei de Heinrich Heine assise sur son rocher, peignant ses cheveux d'or<sup>575</sup>, figure à laquelle Plath consacre d'ailleurs un poème (« Lorelei », *The Colossus*, CP, p. 94). Cette rêverie dont le caractère sexuel ne fait pas de doute est interrompue par un élément des plus triviaux, les excréments du bébé, comme si la persona était constamment rattrapée par une réalité cruellement pragmatique. Le nombre important de brouillons de ce poème contenus dans les archives et ses nombreuses ratures-réécritures tendent à prouver que Plath a particulièrement pesé le poids des mots dans ce poème, ce qui n'aurait rien d'étonnant sachant le risque qu'elle prit en intitulant son poème « Lesbos ». La thèse d'une représentation fantasmée, idéalisée de la sexualité lesbienne chez Plath n'a rien de blasphématoire ni de personnel ; elle découle d'une analyse minutieuse de ses poèmes traitant de la sexualité, hétérosexuelle comme homosexuelle. Dans le dernier vers de « Lesbos », « Even in your Zen heaven we shan't meet. », mis en exergue par sa place isolée dans le poème, c'est un monde de paix et d'harmonie que représente la femme fantasmée et peut-être aimée par la persona, en contre-point du monde chaotique présenté à la fin du poème de Heine. Le mot « Zen » ressort visuellement par sa majuscule initiale et auditivement par sa consonne sonore, ce qui rappelle la graphie inversée et le /z/ final de l'abréviation « Lez », couramment utilisé à la place de « lesbian ». Les rimes internes, qu'elles soient sonores ou seulement visuelles, laissent entendre une mélodie chantée par la Lorelei de Plath, une mélodie emplie de regrets d'une rencontre qui n'aura pas lieu.

Anne Sexton fait également référence à Sappho dans le recueil *45 Mercy Street* (1976), dans « The Red Dance » (TCP, p. 530) et « Leaves That Talk » (TCP, p. 540), réunissant trois aspects : ceux de la poète et de la muse dans le premier, celui de la lesbienne dans le second. Dans ce poème, la première allusion à Sappho est d'abord en tant que poète, puis la poète grecque quitte les livres des étudiants d'Harvard pour s'incarner dans la persona, incarnation qui rappelle l'apparition de Terpsichore, la muse de la danse :

And the Harvard students in the brick  
hallowed houses studied Sappho in cement rooms.  
And this Sappho danced on the grass

---

<sup>575</sup> « Die schönste Jungfrau sitzt/Dort oben wunderbar,/Ihr goldenes Geschmeide blitzet/Sie kämmt ihr goldenes Haar. », Heinrich Heine, « Die Lorelei », 1823.

and danced and danced and danced.  
It was a death dance.

Là encore, cette danse macabre (« death dance »), en sus de faire appel à une autre muse et à un autre art, Euterpe et la musique<sup>576</sup>, pourrait être une allusion non seulement au cadavre de Sappho dans le « Lesbos » de Baudelaire mais également au poème de celui-ci intitulé « Danse macabre » (traduit en anglais « The Death of Dance »). L'épithète de « la mâle Sappho » est remplacé par « this strange Sappho » dans le poème de Sexton. Ainsi, Sappho quitte son rôle de poète qui fait autorité pour incarner celui d'une danseuse ou peut-être celui de Terpsichore. Ce poème est construit sur le modèle de l'accumulation et de la répétition, à l'image de la célèbre comptine à laquelle il pourrait faire référence, « There Was an Old Lady Who Swallowed a Fly », écrite par Rose Bonne en 1952, qui se termine par la mort de la vieille femme, à l'image de la prédiction annonçant que Sappho mourrait, lors de sa danse macabre, en avalant un poisson :

And how the end would come —  
it had been foretold to her —  
she would aspirate swallowing a fish,  
going down with God's first creature  
dancing all the way.

La mort est également associée à Sappho dans « Leaves That Talk », où il est question d'« amours saphiques » et de masques :

Yes.  
It's May 20th and the leaves,  
green, green, wearing their masks  
and speaking, calling out their Sapphic loves,  
are here — here — here —  
calling out their death wish:

“Anne, Anne, come to us.”  
to die of course.

Le masque symbolise l'objet derrière lequel se camouflent les femmes lesbiennes, réifiées en feuilles dans une métaphore empruntant au lexique de la nature, peut-être à contre-point des théories freudiennes selon lesquelles l'homosexualité serait une déviance que l'ordre naturel nous enjoint à dépasser. Le chant des lesbiennes rappelle le chant des sirènes, prêtes à attirer la persona-Anne, sorte de double de Sexton, dans un piège mortel. La référence à Homère est d'autant plus flagrante dans les troisième et quatrième strophes : « I told someone once how

---

<sup>576</sup> Cf. la « Danse Macabre » de Camille Saint Saëns.

they called to me,/sang to me, and that someone fled. », « I flee. I flee./I block my ears and eat salami./I turn on THE song of THE LADY ». Ces deux strophes s'ouvrent sur une allusion à l'*Odyssée* et au chant des sirènes. On entre ici dans la confrontation des deux grands poètes classiques que sont Homère et Sappho. Dans la troisième strophe, le *je* poétique s'interroge de manière rhétorique sur le sexe de la personne à qui elle ira se confesser, concluant sur un être androgyne puisqu'elle ne voit pas de différence entre les deux sexes : « Now I will tell a priest/or is it a priestess?/Both, one and all and the same. » En réalité, il s'agit probablement d'une allusion à Homère et à Sappho, puisque le premier était surnommé « The Poet » et la seconde « The Poetess ». Ainsi, Sexton compare les deux poètes en les mettant sur un pied d'égalité, égalité qui traverse la notion de sexe pour arriver jusqu'à celle de l'autorité. Sexton fait également référence à deux genres poétiques, la poésie épique, dite homérique, et la poésie lyrique de Sappho, qui vont dans le sens, ironiquement, du stéréotype d'une « écriture féminine » tournée vers le *je* synonyme de narcissisme<sup>577</sup>. Comme dans le « Lesbos » de Plath, la persona de « Leaves That Talk » est dans une réalité instable se confondant avec l'idée shakespearienne du « rêve dans le rêve » (« but the leaves' song crawls through/and into it and mixes like a dream in a dream. »).

Je comparais dans mon deuxième chapitre deux poèmes de Plath et Sexton, « In Plaster » et « Self in 1958 », dans lesquels toutes deux utilisaient la matière du plâtre comme métaphore du masque social. Dans « Lesbos » et « The Red Dance », toutes deux font à nouveau référence à une même matière, le ciment, respectivement « cement well » et « cement rooms ». Le mot « well » (« puits ») est une référence possible à l'un des romans lesbiens les plus connus, *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, qui fut d'ailleurs interdit en Grande-Bretagne et aux États-Unis car jugé obscène. Par ailleurs, on pourrait y voir une paronomase entre *cement* et *semen*, qui, en sus de donner à voir et à entendre le mot « men », ramène à la semence qui ne serait donc pas ici produite par le corps masculin mais par le corps féminin. Sappho serait ainsi représentée comme une mère transmettant son

---

<sup>577</sup> D. Gary Miller explique que si les deux genres poétiques sont de même origine (« cognate »), Homère ne fait pourtant pas état d'une « poétesse » : « Sappho apparently belonged to a different tradition since “no female character in Homer is ever called ‘poet’ or ‘singer’” (Kahane 2005: 189). Apart from Anyta, there are no female epic poets. Only an unnamed goddess and Muse are invoked to sing the epics. Circe (x.221) and Calypso (v.61) are described as singing, but their songs are “(at least initially) sung in private, apparently without an audience” (*ibid.*, p. 190). More to the point, “mortal women are never actually depicted as singing in Homer (*ibid.*). Most interesting is that brief references are made to female poets who are otherwise completely unknown, e.g. Aristodeme of Smyrna, Alcinoe and others. Even for Anyta / Anyte of Tegea [fl.c.300?], who is explicitly referred to as an epic poet (*ibid.*, p. 212), only epigrams survive (Green 2005b). At issue here is the marginalization of women. », D. Gary Miller, *Ancient Greek Dialects and Early Authors: Introduction to the Dialect Mixture in Homer, with Notes on Lyric and Herodotus*, Berlin: Walter de Gruyter, 2014.

héritage poétique à travers la semence. En outre, dans un renversement des rôles, elle devient elle-même une muse inspirant d'autres poètes.

Le même sort est-il réservé à Sexton et à Plath ? À y regarder de plus près, ces deux poètes ont été d'une manière ou d'une autre récupérées comme muses, le plus souvent par des poètes, chanteurs, vidéastes masculins. Plath est en effet la muse de *Birthday Letters* (1998), recueil publié par Ted Hughes quelques mois avant sa mort, constitué de poèmes-lettres dont Plath est le principal objet, reprenant même certains éléments et/ou titres de ses poèmes, comme « The Earthenware Head » ou « The Rabbit Catcher ». Dans « The Earthenware Head », qui fait allusion au poème de Plath « The Lady and the Earthenware Head » (*CP*, p. 69), Hughes imagine Plath en Galatée (« Who modelled your head of terracotta? »), symbole même de la femme comme création de la main de l'homme, et pourtant c'est avec amertume ou dédain que Hughes suppose que son Pygmalion était une camarade, probablement de Smith, « Some American student friend ». « I did not like it », reconnaît-il plus loin en parlant du visage de Plath. C'est en quelque sorte une muse défigurée que Hughes présente dans ce poème. Au contraire, l'image de Sexton en tant que muse n'est en rien écornée. Sa beauté a été immortalisée par le vidéaste Richard O. Moore en 1966 dans un court métrage<sup>578</sup>. Plans léchés sur le visage de la poète, ralentis, poses lascives la cigarette à la main, Richard O. Moore filme Sexton comme une actrice hollywoodienne. On la voit s'extasiant devant de la musique classique en s'exclamant : « This song is like making love », « I wouldn't want to have an orgasm before you but... ». Ses lectures de « Menstruation at Forty » et de « Wanting to Die » paraissent anecdotiques, comme un prétexte au film. Plus récemment, le *songwriter* britannique Peter Gabriel a pris Sexton pour muse dans sa chanson « Mercy Street », d'après le poème du recueil éponyme *45 Mercy Street*, publié à titre posthume en 1976, mais également d'après l'unique pièce de Sexton, *Mercy Street* produite en 1969, écrite quelques années plus tôt sous le titre *Tell Me Your Answer True*. Dans le poème « 45 Mercy Street », Sexton dénonce la société patriarcale favorisée par le phénomène des *suburbs* américaines et illustre la « femme mystifiée » théorisée par Betty Friedan. La chanson de Peter Gabriel reprend d'abord le thème du désenchantement présent dans « 45 Mercy Street » en le transposant à la persona d'Anne Sexton (« Looking down on empty streets, all she can see/Are the dreams all made solid », « All of the buildings, all of those cars Were once just a dream »). Dès le refrain, Peter Gabriel imagine l'errance de la poète comme

---

<sup>578</sup> Richard O. Moore, *Anne Sexton – WNET USA Poetry* (Court-métrage), 1966. En ligne. Consulté le 18 mars 2017. <<https://vimeo.com/31859432>>.

un rêve infantile de retrouver les bras de « Daddy<sup>579</sup> », dans un contre-sens paternaliste à l'opposé du poème de « Sexton ». Ces récupérations des deux poètes comme muses ne sont que quelques exemples illustrant un large phénomène de réappropriation d'artistes féminines comme muses par des artistes masculins, détruisant au passage le propos et les enjeux de leurs œuvres.

En utilisant Sappho comme figure poétique d'autorité et comme muse, Plath et Sexton se sont, paradoxalement, réapproprié des codes masculins. Dans *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Elizabeth Bergmann Loizeaux évoque la déception d'Adrienne Rich lorsque la poète en quête d'un modèle poétique se tourna vers Marianne Moore :

In search of a female literary tradition that might guide and sustain her, Adrienne Rich famously recorded her bitter disappointment: "I discovered that the woman poet most admired at the time (by men) was Marianne Moore, who was maidenly, elegant, intellectual, discreet." Impersonality and reticence hardly seemed the marks of a feminist; indeed, they seemed, historically, to have played right into the oppressors' hands<sup>580</sup>.

La figure de la muse était un concentré de fantasmes masculins projetés dans un modèle censé représenter la féminité, alors que dans le même temps ces mêmes auteurs, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, etc. rejetaient massivement le féminin chez les artistes féminines, qui devaient soit revêtir les appareils masculins afin d'être un tant soit peu légitimes, soit se conformer à l'idée qu'ils se faisaient du féminin.

Enfin, la femme est un sujet qui a tant été utilisé par les écrivains hommes qu'il est légitime de se demander si l'autorité/*authorship* ne découle pas d'une autorité/*authority* des hommes sur les femmes. Ainsi, dans un passage de *A Room of One's Own*, Virginia Woolf s'emporte devant le nombre pléthorique d'œuvres écrites sur les femmes par des hommes :

Have you any notion how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe? [...] Women do not write books about men – a fact that I could not help welcoming with relief, for if I had first to read all that women have written about men, the aloe that flowers once in a hundred years would flower twice before I could set pen to paper<sup>581</sup>.

---

<sup>579</sup> « Dreaming of Mercy Street/Wear your inside out/Looking for mercy/In your daddy's arms again/Dreaming of Mercy Street/Swear they moved that sign/Looking for mercy/In your daddy's arms ». Cf. Peter Gabriel, « Mercy Street », *So*, 1986.

<sup>580</sup> Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 93.

<sup>581</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London : Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004, pp. 30-31.



Cet extrait se révèle d'autant plus pertinent que l'autrice se trouve au British Museum, le musée étant originellement le temple dédié aux Muses. L'expression « the most discussed animal in the universe » est particulièrement révélatrice, l'ironie de cette formulation consistant à reprendre une pensée masculine afin de mieux s'en distancer. D'une part, Woolf compare la femme à un animal, ce qui distinguerait donc l'homme civilisé de la femme animale, et d'autre part ce serait un animal scruté, examiné par les hommes de façon naturaliste, Woolf renvoyant peut-être là au mouvement naturaliste particulièrement prolifique dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Faut-il que « la femme écrive la femme, et l'homme l'homme<sup>582</sup> », pour reprendre les propos d'Hélène Cixous dans son essai *Le Rire de la Méduse* ?

Dans cet ouvrage, Cixous relie écriture et écriture du corps. Selon elle, l'écriture en elle-même constitue une prise d'autorité pour la femme si elle coïncide avec une reconquête de son propre corps, terrain largement perdu sur le champ de bataille que constitue le domaine littéraire. Dans cet extrait où elle s'adresse aux femmes, Hélène Cixous compare l'écriture à la sexualité :

Et pourquoi n'écris-tu pas ? Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. Je sais pourquoi tu n'as pas écrit. (Et pourquoi je n'ai pas écrit avant l'âge de vingt-sept ans.) Parce que l'écriture c'est à la fois le trop haut, le trop grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux « grands hommes » ; c'est de « la bêtise ». D'ailleurs tu as un peu écrit, mais en cachette. Et ce n'était pas bon, mais parce que c'était en cachette, et que tu te punissais d'écrire, que tu n'allais pas jusqu'au bout ; ou qu'écrivant, irrésistiblement, comme nous nous masturbions en cachette, c'était non pas pour aller plus loin, mais pour atténuer un peu la tension, juste assez pour que le trop cesse de tourmenter. Et puis dès qu'on a joui, on se dépêche de se culpabiliser – pour se faire pardonner ; ou d'oublier, d'enterrer, jusqu'à la prochaine.

Écris, que nul ne te retienne, que rien ne t'arrête : ni homme, ni imbécile machine capitaliste où les maisons d'édition sont les rusés et obséquieux relais des impératifs d'une économie qui fonctionne contre nous et sur notre dos ; ni toi-même.

Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure. Gueule des lecteurs, chefs de collection et patrons trônant.

J'écris femme : il faut que la femme écrive la femme. Et l'homme l'homme. On ne trouvera donc ici qu'oblique réflexion vers l'homme, auquel il revient de dire ce qu'il en est pour lui de sa masculinité et de sa féminité : cela nous regardera quand ils auront ouvert leurs yeux pour se voir.

Ils ont encore tout à dire, les hommes, sur leur sexualité, et tout à écrire. Car ce qu'ils en ont énoncé, pour la plupart, relève de l'opposition activité/passivité,

---

<sup>582</sup> Je paraphrase cette citation de Cixous : « J'écris femme : il faut que la femme écrive la femme. Et l'homme l'homme. », Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010, p. 40.

du rapport de force où il se fantasme une virilité obligatoire, envahissante, colonisatrice, la femme donc étant fantasmée comme « continent noir » à pénétrer et à « pacifier » (on sait ce que pacifier veut dire comme opération scotomisant de l'autre et méconnaissance de soi). À conquérir on a vite fait de s'éloigner de ses bords de se perdre de vue et de corps. La façon qu'a l'homme de sortir de lui-même dans celle qu'il prend non pour l'autre, mais pour sienne, le prive, le sait-il, de son propre territoire corporel. À se confondre avec son pénis, et à se jeter à l'assaut, on comprend qu'il ait le ressentiment et la crainte d'être « pris » par la femme, d'être en elle perdu, absorbé, ou seul<sup>583</sup>.

Le postulat de Cixous, dans la continuité de l'extrait de Woolf précité, est que l'homme a tant imprégné la littérature de sa propre perception de la femme et notamment de sa sexualité, qu'il représente à travers la dialectique de l'activité et de la passivité, qu'il est primordial que la femme se réapproprie son corps et sa sexualité dans l'écriture et dans le langage pour parvenir à prendre l'autorité. L'analyse du lien entre le sexe et le texte chez Plath et Sexton va nous aider à comprendre leur œuvre comme une (recon)quête d'une sexualité et d'un corps féminin·e·s.

---

<sup>583</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 39-40.

## 5.2. « Sexte » et pouvoir

J'emprunte le mot « sexte » à Frédéric Regard, qui l'emploie pour qualifier le texte de Cixous *Le Rire de la Méduse* dans sa préface<sup>584</sup>. Ce que j'entends par « sexte » dans l'œuvre de Sexton et de Plath, c'est un texte qui intègre de façon plus ou moins visible les problématiques du sexe de la personne qui écrit. On retrouve certaines problématiques similaires chez les deux poètes, tandis que d'autres diffèrent ; mais il est certain que toutes deux avaient saisi le lien entre le sexe et l'autorité, entre la sexualité et le pouvoir. L'écriture du corps féminin par la femme chez les deux poètes passe par deux notions proches, le plaisir et la culpabilité. Le poids de la tradition puritaine est particulièrement lourd aux États-Unis, pays dont la courte histoire repose en grande partie sur les colonies de puritain·e·s venues peupler l'Amérique au XVII<sup>e</sup> siècle. Étaient-ils les apôtres d'un puritanisme victorien qui s'étendit sur l'Occident au XIX<sup>e</sup> siècle ? Michel Foucault affirme dans *Histoire de la sexualité*, publié en 1976, « [L]ongtemps nous aurions supporté, et nous subirions aujourd'hui encore, un régime victorien. L'impériale bégueule figurerait au blason de notre sexualité, retenue, muette, hypocrite<sup>585</sup>. » Ainsi, Foucault relie en partie l'apparition des tabous liés au sexe et au corps à la pudibonderie de l'ère victorienne :

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle encore, une certaine franchise avait cours, dit-on. Les pratiques ne cherchaient guère le secret ; les mots se disaient sans réticence excessive, et les choses sans trop de déguisement ; on avait, avec l'illicite, une familiarité tolérante. Les codes du grossier, de l'obscène, de l'indécent étaient bien lâches, si on les compare à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. Des gestes directs, des discours sans honte, des transgressions visibles, des anatomies montrées et facilement mêlées, des enfants délurés rôdant sans gêne ni scandale parmi les rires des adultes : les corps « faisaient la roue ».

À ce plein jour, un rapide crépuscule aurait fait suite, jusqu'aux nuits monotones de la bourgeoisie victorienne. La sexualité est alors soigneusement renfermée. Elle emménage. La famille conjugale la confisque. Et l'absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire. Autour du sexe, on se tait. Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret. Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond : la chambre des

---

<sup>584</sup> « « Sexte », mot-valise volé dans les parages de Joyce, est le résultat immédiatement visible de ces greffes par la grâce desquelles une rencontre impensable se figure. », Frédéric Regard, préface d'Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010, p. 19.

<sup>585</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, Collection « Tel », 1994, p. 9.

parents. Le reste n'a plus qu'à s'estomper ; la convenance des attitudes esquivent les corps, la décence des mots blanchit les discours. Et le stérile, s'il vient à insister et à trop se montrer, vire à l'anormal : il en recevra le statut et devra en payer les sanctions<sup>586</sup>.

Certes, la sexualité est progressivement devenue un sujet tabou, mais elle l'est peut-être davantage encore dans la société américaine. Des clubs d'abstinence sont encore légion dans les lycées américains, la virginité jusqu'au mariage est prônée au sein de certaines familles pratiquantes, preuve s'il en faut qu'autour du sexe, on ne fait pas que se taire ; on se doit de ne pas *faire*. C'est non seulement dans cette société que Sexton et Plath s'inscrivent, mais c'est aussi dans un contexte social qui fait du corps de la femme un objet politique, comme l'analysent fort justement Diane Hoeveler et Donna Decker Schuster dans *Women's Literary Creativity and the Female Body* :

Recently, Rose Weitz has traced the history of attitudes toward women's bodies in conjunction with their social and political status. In America, there was a counterreaction to the women's movement, an influx of women workers during the Industrial Revolution, and growing numbers of women seeking education. Because of these factors, "new 'scientific' ideas with older definitions of women's bodies as ill or fragile [began to suggest] that white middle-class women were unable to sustain the responsibilities of political power or the burdens of education or employment" (Weitz, 5-6). In England, much the same situation developed, this time buttressed by "Darwin's theories [which] meshed well with Victorian ideas about middle-class white women's sexuality, which depicted women as the objects of male desire, emphasized romance, downplayed female sexual desire, and reinforced a double standard" (Weitz, 6)<sup>587</sup>.

Évidemment, ce contexte social et politique influant sur la représentation du corps féminin et l'enfermant dans des stéréotypes genrés se reflète dans la littérature anglophone – on l'a vu notamment avec la figure répandue de l'« ange de la maison » (*The Angel in the House*), provenant du poème de Coventry Patmore. À rebours de ces théories visant à faire du corps féminin un objet de désir sexuel masculin et un non-lieu du désir sexuel, Sexton explore la sexualité féminine comme un lieu de désir et de plaisir, sans occulter le rapport de force lorsqu'elle décrit le sexe hétérosexuel. Le corps féminin chez Sylvia Plath est quant à lui plus proche de sa représentation victorienne, reposant largement sur les oppositions fertile/stérile, pur/impur, frigide/chaude. Le sexe hétérosexuel est également représenté chez Plath comme un rapport de force, voire de violence, ce qui dépasse le cadre de l'opposition binaire

---

<sup>586</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>587</sup> Hoeveler, Diane, Schuster, Donna Decker, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York : Palgrave Macmillan, 2007, pp. xii-xiii.

activité/passivité que l'on retrouve chez les écrivains hommes. Le sexe dans le texte donne à voir la domination masculine, qui se joue à travers la relation entre discours et pouvoir<sup>588</sup>.

---

<sup>588</sup> Cf. Judith Butler : « The pro-sexuality movement within feminist theory and practice has effectively argued that sexuality is always constructed within the terms of discourse and power, where power is partially understood in terms of heterosexual and phallic cultural conventions. », Judith Butler, *Gender Trouble*, p. 41.

## a) Plath et le corps victorien

Bien que la représentation du sexe évolue dans la poésie de Plath en même temps que celle-ci s'éloigne des formes classiques de *The Colossus* vers un style plus personnel dans *Ariel*, où le sexe est de moins en moins lié à la culpabilité et au refoulé, son œuvre est dominée par une représentation victorienne du sexe et de la sexualité. On pourrait voir dans l'évolution de ses derniers poèmes un progressif « rapport décensuré de la femme à sa sexualité<sup>589</sup> », directement relié à la pratique de l'écriture, selon Cixous :

(...) en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions.

À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.

Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Notre naphte, il va répandre, sans dollars ou or noir, sur le monde, des valeurs non cotées qui changeront les règles du vieux jeu.

Écrire, acte qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable (coupable de tout, à tous les coups : d'avoir des désirs, de ne pas en avoir ; d'être frigide, d'être trop « chaude » ; de ne pas être les deux à la fois ; d'être trop mère et pas assez ; d'avoir des enfants et de ne pas en avoir ; de nourrir et de ne pas nourrir...) par ce travail de recherche, d'analyse, d'illumination, cet affranchissement du texte merveilleux d'elle-même qu'il lui faut d'urgence apprendre à parler. [...]

C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence. Qu'elle sorte du silence piégé. Qu'elle ne se laisse pas refiler pour domaine la marge ou le harem<sup>590</sup>.

Les oppositions citées par Cixous sont bien présentes dans « *Virgin in a Tree* » et « *Three Women* », deux poèmes que j'analyse dans mon deuxième chapitre. On y retrouve la trace de figures féminines récurrentes dans la poésie de Plath, celles de la femme stérile (*barren woman*) et de la « vieille fille » (*spinster*). Ces deux figures ont leur propre poème, tout d'abord « *Spinster* » (*CP*, p. 49) écrit en 1956 et publié dans *The Colossus* (1960), puis « *Barren Woman* » (*CP*, p. 157) écrit en 1961. Le corps féminin chez Plath est principalement

<sup>589</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 45-47.

<sup>590</sup> *Ibid.*

représenté dans une opposition binaire inerte/fécond, pour reprendre les termes de Judith Butler, dans *Bodies That Matter* :

Although feminist philosophers have traditionally sought to show how the body is figured as feminine, or how women have been associated with materiality (whether inert—always already dead—or fecund—ever-living and procreative) where men have been associated with the principle of rational mastery, Irigaray wants to argue that in fact the feminine is precisely what is excluded in and by such a binary opposition<sup>591</sup>.

Ainsi, si l'on reprend l'argument de Luce Irigaray développé ici par Butler, par l'opposition binaire que Plath donne à voir dans ses poèmes, celle-ci exclurait le corps féminin au lieu de l'inclure, en dépit de la place centrale qu'il occupe dans son œuvre. Un corpus succinct permet de le démontrer. « Barren Woman » (CP, p. 157) et « Heavy Women » (CP, p. 158), deux poèmes écrits à seulement cinq jours d'intervalle, qui se suivent chronologiquement dans *Complete Poems*, fonctionnent comme un diptyque. Ces deux courts poèmes représentent le corps féminin à travers les dichotomies du vide et du plein, de la mort et de la vie. S'ouvrant sur le mot « Empty », le poème « Barren Woman », est traversé par le thème du vide (« Museum without statues », « a fountain leaps and sinks into itself »). Le corps incapable d'enfanter ne peut que se renvoyer à lui-même. Dans « Heavy Women », la seule protubérance du ventre se substitue au corps, les femmes étant représentées dans leur « bellington dresses », où l'on entend le mot *belly* (ventre) et par leur « weighty stomach ». Dans « Barren Woman », les fleurs sont de marbre et ne peut émaner d'elles qu'une pâleur symbolisant la mort (« Marble lilies/Exhale their pallor like scent ») tandis que dans « Heavy Women », une seule fleur s'épanouit en produisant vingt pétales (« the Dutch bulb/Forming its twenty petals. ») D'ailleurs, le mot *woman* est au singulier dans le premier poème et au pluriel dans le second, comme si la femme infertile devait être isolée, marginalisée, rappelant les propos de Foucault disant que « le stérile, s'il vient à être représenté, vire à l'anormal<sup>592</sup> ». En outre, si l'étymologie de *woman* est communément acceptée comme venant du vieil anglais *wifman*, contraction de *wife* et de *man*, le signifiant donne à voir et à entendre une autre contraction possible, celle de *womb* (utérus) et de *man*.

Enfin, à travers les corps des déesses grecques Nikè et Vénus, Plath donne à voir tout un pan de la mythologie reposant sur cette opposition binaire. Si Vénus représente la beauté et la fécondité dans « Heavy Women », la persona de « Barren Woman », elle, s'imagine en

---

<sup>591</sup> Butler, Judith, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, Collection "Routledge Classics", 2011 (première parution : 1993), p. 12.

<sup>592</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 9-10.

mère de Nikè, déesse de la victoire mais également l'un des épithètes d'Athéna. Cette dernière est également surnommée « la Vierge » et, de façon ironique, eut accidentellement recours à une mère porteuse, Gaïa, puis éleva l'enfant d'Héphaïstos et de la terre-mère comme s'il avait été le sien. En outre, parmi tous ses attributs, Athéna était la déesse protectrice des artisans. Elle tissait comme nulle autre excepté Arachné, une mortelle qui eut l'impudence de tisser une plus belle toile que la déesse et qui pour cela fut métamorphosée en araignée. Le thème de la femme tisserande est à nouveau présent dans « Heavy Women » à la dernière strophe et concerne cette fois les femmes enceintes : « Pink-buttocked infants attend them./Looping wool, doing nothing in particular,/They step among the archetypes. » Ces femmes fécondes sont représentées comme un « archétype », la poète reprenant un mot d'origine grecque pour signifier que la femme est prise dans la toile qu'elle tisse elle-même depuis toujours. D'ailleurs, dans « The Other » (CP, p. 201), autre poème où l'on retrouve la figure de Nikè, il est question d'utérus de marbre (« womb of marble ») rappelant la stérilité représentée par les « marble lilies » dans « Barren Woman ». Enfin, dans « Childless Woman » (CP, p. 259), qui pourrait être un appendice à « Barren Woman », le poème s'ouvre sur le mot « womb », auquel fait écho les vers « Uttering nothing but blood—/Taste it, dark red! » par le truchement de la paronomase entre *uttering* et *uterus*. En outre, le *je* poétique est comparé à une araignée qui tisse des miroirs réfléchissants (« Spiderlike, I spin mirrors/Loyal to my image »), renvoyant à l'autoréflexivité du *je*. L'image de l'araignée-tisserande renvoie également à la métaphore de l'araignée artiste dans le poème d'Emily Dickinson : « The Spider as an Artist/Has never been employed/Though his surpassing Merit/Is freely certified<sup>593</sup>. », l'araignée qui n'a jamais été employée pouvant très bien désigner les artistes femmes.

Une dernière opposition dans « Two Sisters of Persephone » permet de démontrer comment Plath oppose la vierge et la femme sexuellement active. À nouveau, le corps y est représenté comme une maison, que la femme féconde habite tandis que la vierge en est exclue (« Two girls there are: within the house/one sits; the other, without. »). Dans les deux dernières strophes, le corps de la première est symbolisé par la lumière et la fécondité (« sun's bride », « She bears a King ») ; à l'inverse, le corps de la seconde se dirige vers le royaume des morts (« Goes graveward with flesh laid waste,/Worm-husbanded, yet no woman. »). Ce déni du statut de femme rappelle que c'est par l'acte sexuel que le passage de la fille à la femme s'opère. Cet entre-deux est également un stade liminal entre la vie et la mort,

---

<sup>593</sup> Emily Dickinson, *The Complete Poems*, London: Faber and Faber, 1975, [1275], p. 557.



renvoyant au propre corps de Perséphone qui navigue continuellement entre le monde des morts, les Enfers, où elle rejoint son mari Hadès six mois de l'année et le monde des vivants lorsqu'elle revient sur Terre auprès de Déméter, sa mère. Son retour coïncidant avec celui du printemps, elle n'est pas seulement la déesse des Enfers mais représente également la récolte et la fertilité. Plath représente dans ce poème ce que, selon Cixous, les écrivains hommes ne veulent ou ne peuvent pas représenter : « Ils disent qu'il y a deux irreprésentables : la mort et le sexe féminin. Car ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort ; ils bandent par trouille ! pour eux-mêmes ! Ils ont besoin d'avoir peur de nous<sup>594</sup>. »

Malgré cette opposition binaire, Plath ne met toutefois pas la fécondité sur un piédestal. Au contraire, dans « The Munich Mannequins » (CP, p. 262), en représentant la perfection comme un corps stérile (« Perfection is terrible, it cannot have children./Cold as snow breath, it tamps the womb »), elle sous-entend qu'à l'inverse on ne peut atteindre la perfection à travers la fécondité. Le mannequin lui-même est une imitation imparfaite du corps humain, il est sa représentation matérielle mais il ne possède ni sa profondeur ni son esprit. Et c'est justement dans cette opposition binaire du corps et de l'esprit que ces vers de « The Munich Mannequins » s'inscrivent, dans un contexte de pré-deuxième vague féministe :

As we have seen, early second-wave feminists sometimes followed de Beauvoir, and other earlier intellectual women, in accepting the binary opposition of mind and body, with the apparently inevitable conclusion that to choose intellect must be to turn away from bearing or rearing children. When, in an interview, de Beauvoir explains, 'I have never regretted not having children insofar as what I wanted was to write' (1965: 36) she demonstrates the force of the mind/body dichotomy and the power of the elision between child-bearing and child-rearing. For some of the women making this choice it is a matter of regret, while others appear to share the distaste de Beauvoir expresses for the 'swampy' quality of female bodies! Again, it is important to put into historical context the ways in which many earlier western feminists endorse the dominant, masculine, ideology of the impossibility of combining maternity with intellectual activity and therefore seem, from a modern perspective, to endorse the very misogyny they were trying to fight. Rather than being an abstract principle, for many the choice of either intellect or maternity was literally a matter of life or death<sup>595</sup>.

L'idée de porter des enfants et de les élever revenait donc à cette époque, comme l'affirme Barbara Brook dans ce passage, à un renoncement, voire à une mort intellectuelle.

---

<sup>594</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 54.

<sup>595</sup> Barbara Brook, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999, p. 24.

L'ambivalence est également présente dans la figure de la « vieille fille » – on remarquera l'oxymore que contient l'expression – dont traite Plath dans le poème « Spinster ». Le mot *spinster* a trois acceptions selon le *Merriam Webster*. La première, « a woman whose occupation is to spin », nous donne l'image à l'origine de la métaphore de la *spinster*. Ainsi, la figure de la *spinster* est directement liée à la figure de la femme qui tisse, renvoyant à celle de Pénélope qui pour repousser les avances de ceux qui la courtisent tisse sa voile en attendant Ulysse. Plus récemment, la figure de la tisserande fut réifiée pendant la Révolution Industrielle sous la forme de la Spinning Jenny, machine à filer le coton inventée par James Hargreaves en 1765. Il est également intéressant de remarquer que dans *Collected Poems* le poème qui précède « Spinster » est « Spider », autre figure de la tisserande, dans le monde animal cette fois. Contrairement à Pénélope, la *spinster* n'attend pas le retour de l'homme qu'elle aime, elle est celle qui ne se mariera pas. Dès le début du poème de Plath, la *spinster* repousse son dernier prétendant. La figure masculine de l'amant crée le chaos, le déséquilibre (« unbalance », « uneven »), dans une nature mise en danger (« in disarray », « sloven ») par sa présence, alors même qu'elle est censée reflorir (« April walk »). Le corps se réincarne dans la nature et l'ordre qu'elle représente, en particulier lorsqu'il est figé par la rigueur de l'hiver (« Ice and rock, each sentiment within border/And heart's frosty discipline/Exact as a snowflake »). Consciente de la métaphore inhérente au mot *spinster*, Plath joue sur la polysémie du mot *reel* : le nom signifie « bobine de fil » tandis que le verbe signifie « chanceler », « être étourdi » (« (...) Let idiots/Reel giddy in bedlam spring:/She withdrew neatly. ») Ici, l'ineptie (« idiots ») et la folie (« bedlam ») sont associées à l'état amoureux, au-dessus duquel la persona s'élève dans la dernière strophe :

And round her house she set  
Such a barricade of barb and check  
Against mutinous weather  
As no mere insurgent man could hope to break  
With curse, fist, threat  
Or love, either.

Le corps de la persona est représenté à travers la métaphore de la maison barricadée, dont la façade protectrice reprend un motif de tissu (« check », les carreaux). D'un point de vue syntaxique, l'amour est mis sur le même plan que le mauvais sort et la menace physique, ce que souligne son isolement dans le dernier vers. La *spinster* est condamnée à tisser inlassablement des vêtements pour se recouvrir et ainsi se protéger des dangers de l'extérieur, c'est-à-dire le sexe, dont « mutinous weather » est une métaphore.

L'idée du sexe perçu comme un danger dans les poèmes de Plath est plus flagrante encore dans « The Jailer » (*CP*, p. 226), dans lequel la prison représente de façon métaphorique le corps de la persona. Dans ce poème où la violence des images va de pair avec la violence du langage, le corps de la persona est meurtri, drogué, violé, torturé. Plath rejoue ici la relation de la victime et de son bourreau, le titre faisant référence à ce dernier alors même que le poème se focalise sur la victime. Le corps, qui n'est pas genré dans le poème mais qu'on imagine plutôt féminin que masculin, est une cellule constamment sous la menace d'une intrusion du geôlier qui en détient la clé, « The rattler of keys ». L'allusion à la carapace renvoie à l'idée d'un objet faisant guise à la fois de protection et de maison pour le corps. Ici, la carapace brisée (« Carapace smashed ») symbolise la vulnérabilité du corps qui ne peut plus s'y retrancher. Le rapport sexuel décrit est des plus violents : la persona est violée alors qu'elle est inconsciente. Notons que Plath n'a pas recours à l'euphémisme ou à la métaphore : elle écrit le mot « raped », pourtant encore tabou si l'on se replace dans le contexte de l'époque.

I have been drugged and raped.  
 Seven hours knocked out of my right mind  
 Into a black sack  
 Where I relax, foetus or cat,  
 Lever of his wet dreams.

Le corps est complètement passif, l'esprit affaibli par la drogue ne lui permet plus de le contrôler. Le corps ainsi pillé n'est plus qu'un cadavre jeté dans un sac – le mot *sack* signifie également « piller » en anglais. Le corps de la persona n'est pas sujet mais objet du désir sexuel de la figure masculine, le vers « Lever of his wet dreams » soulignant la réification du corps de la persona comme objet de fantasmes masculins. Lorsque l'esprit est réveillé, il rêve ; c'est là son échappatoire (« All day, gluing my church of burnt matchsticks, / I dream of someone else entirely. »). Dans son article « The World as Icon: On Sylvia Plath's themes », Annette Lavers suggère que ce poème traite de l'adultère<sup>596</sup>. Il me semble que celui-ci traite de façon plus large du paradoxe inhérent au fait que c'est depuis l'élément le plus intérieur, l'esprit, que le corps (immatériel) peut s'évader ; l'extérieur menace la liberté plutôt qu'il ne la rend possible. La prison symbolise les limites imposées par le corps matériel. Le viol de la persona fait écho à la violence du poème tout entier. Cette violence donne à voir la menace qui toujours rôde autour du corps, notamment du corps féminin ; l'homme est un loup pour la femme, nous dit Plath dans « The Jailer » comme dans « Spinster ».

---

<sup>596</sup> Cf. Annette Lavers, « The World as Icon: On Sylvia Plath's themes » in Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, p. 102.

Le poème « The Jailer » peut également se lire en corrélation avec « The Rabbit Catcher » (CP, p. 193), écrit cinq mois plus tôt. À nouveau, les rôles sont distribués entre la victime, le *je* poétique, et le bourreau, un sujet masculin qui fait l'action, *the catcher* – on remarque le parallèle avec *the jailer*. Pour qu'il y ait un bourreau, il faut qu'il y ait une victime, écrit Plath dans « The Jailer » (« What would the light/Do without eyes to knife, what would he/Do, do, do without me ? »). Dans « The Rabbit Catcher », Plath a recours à la métaphore anthropomorphe, la victime prenant les traits du lapin traqué, le bourreau ceux du piège visant à l'emprisonner<sup>597</sup>. Ce poème a souvent été analysé à travers le prisme du piège du mariage tendu par l'homme à la femme comme une institution favorisant la domination masculine<sup>598</sup>. Dans *The Haunting of Sylvia Plath* (1992), Jacqueline Rose livre une analyse particulièrement intéressante de « The Rabbit Catcher » et de la sexualité dans le poème. Jacqueline Rose entrevoit dans la troisième strophe la possibilité d'une sexualité lesbienne fantasmée qui viendrait en contre-point de la description violente de la relation hétérosexuelle dans les deux premières strophes (« It was a place of force– », « I tasted the malignity of the gorse », « torture », etc.).

Go back to the beginning of the poem, and those two moments of hesitancy ('lives of the dead'... 'the yellow candle-flowers') can be seen as moments whose uncertainty troubles a basically straightforward sequence or distribution of roles, but as central to the dynamic of the poem. For the sexuality that it writes cannot be held to single space – it spreads, blinds, unreels like the oil in the sea. Most crudely, that wind blowing, that gagging, calls up the image of oral sex and then immediately turns it around, gagging the speaker with her own blown hair, her hair in her mouth, her tasting the gorse (Whose body – male or female is this? Who – man or woman – is tasting whom?), even while 'black spikes' and 'candles' work to hold the more obvious distribution of gender roles in place. For Freud, such fantasies, such points of uncertainty, are the regular unconscious subtexts – for all of us – of the more straightforward reading, the more obvious narratives of stable sexual identity which we write. If we pass to the next stanza, the uncertainty intensifies as we are given what can only be described as a symbolic geography of (the female) sex:

There was only one place to get to.  
 Simmering, perfumed,  
 The paths narrowed into a hollow.

<sup>597</sup> Il est intéressant de remarquer qu'en argot anglais le terme *rabbit catcher* désignait une sage-femme, d'après Francis Grose, auteur du *1811 Dictionary of The Vulgar Tongue*. Cf. Francis Grose, *1811 Dictionary of The Vulgar Tongue*, domaine public, p. 96 (format Kindle).

<sup>598</sup> Betty Friedan utilise le mot « trap » (piège) à plusieurs reprises dans *The Feminine Mystique* afin de rendre compte de la situation de la femme au foyer des années 50 : « It is easy to see the concrete details that trap the suburban housewife, the continual demands on her time. But the chains that bind her in her trap are chains made up of mistaken ideas and misinterpreted facts, of incomplete truths and unreal choices. They are not easily seen and not easily shaken off. », Betty Friedan, *op. cit.*, p. 19.

If we read the first line of the poem as referring to the rabbit's predicament, lured without option, and if we then read that as the dilemma of the woman, then we have to notice too that what draws her on unfailingly, are nothing other than the most recognisable clichés of femininity itself (simmering, perfumed, hollow)<sup>599</sup>.

Il est tout à fait possible d'analyser ce passage à travers le prisme du fantasme de l'homosexualité féminine qui représenterait une issue possible à l'hétérosexualité (« And the snares almost effaced themselves » écrit-elle au vers suivant), et l'analyse de Rose est de ce point de vue plutôt convaincante. Pourtant, cette analyse a provoqué l'ire de Ted et Olwyn Hughes, ce que Janet Malcolm rapporte dans *The Silent Woman* :

(...) Rose's reading does not seem very remarkable in today's climate of acceptance of both enacted and imagined homosexuality; the bisexual component of human sexuality is a commonplace of post-Freudian thought. But for Hughes—perhaps for the whole pre-Freudian English nation—the idea of unstable sexual identity was unacceptable, and Rose's suggestion that Plath even thought about such things as lesbian sex (never mind doing them) struck Hughes as abhorrent beyond imagination. I speak for Hughes so confidently because he made his views public in a letter written in response to a letter by Rose and published in the TLS on April 10, 1992. In his letter Hughes movingly, if bafflingly, told of his concern about the injurious effect that Rose's reading of "The Rabbit Catcher" would have on his children (now in their thirties). "Professor Rose distorts, reinvents etc Sylvia Plath's 'sexual identity' with an abandon I could hardly believe—presenting her in a role that I vividly felt to be humiliating to Sylvia Plath's children," he wrote (...)<sup>600</sup>.

La polémique suscitée par cette analyse en dit long sur les tabous liés à l'homosexualité. Dans la suite de la lettre, Hughes évoque également « le désespoir, la rage impuissante et la honte de leur mère<sup>601</sup> » que cette analyse susciterait chez ses enfants et l'accuse d'avoir eu l'intention de nuire à sa famille. Dans un article intitulé « This is not a biography », publié dans le *London Review of Books* en 2002, Jacqueline Rose relate également des propos tenus par Olwyn Hughes allant dans le même sens : « For Olwyn Hughes, this was 'the most damaging attempt at character assassination in the whole book', the 'precise insinuations' 'defamatory' to Hughes and Plath, and 'by extension' to Carol Hughes 'and to any woman TH has had a relationship with'<sup>602</sup>. » La véhémence des Hughes envers Rose est pour le

---

<sup>599</sup> Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge: Oxford University Press, 1992, p. 138.

<sup>600</sup> Janet Malcolm, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>601</sup> « Having thought it through for her in that way, I did not see how Ms Rose could fail to have full and instant knowledge of the peculiar kind of suffering such a moment induces—the little dull blow of something like despair, the helpless rage and shame for their mother, the little poisoning of life, the bitter but quite useless fury against the person who shot this barbed arrow into them just to amuse herself. », *ibid.*, p. 179.

<sup>602</sup> Jacqueline Rose, « This is not a biography », *London Review of Books*, 22 août 2002. En ligne. Consulté le 16 février 2017. <<https://www.lrb.co.uk/v24/n16/jacqueline-rose/this-is-not-a-biography>>.

moins disproportionnée, voire incompréhensible, tout comme leurs tentatives de la discréditer : l'auteurice s'est contentée d'analyser un poème, qui plus est à travers le prisme du fantasme, et ne prétend pas affirmer que Plath avait ou désirait des relations homosexuelles, comme elle l'explique plus loin dans l'article.

I did not name Plath as a lesbian (to use the word) – as my reading of 'The Rabbit Catcher', I hope, makes clear. I did not name her identity at all, but chose to follow the 'fluctuating', 'provisional' (to use Hughes's terms) movements of sexuality through the language of the poem. I would still argue that you cannot deduce her life from these words and that poetry is a place, like dreaming, where the un-lived as much as the lived can be explored (the most that could be deduced would be an unconscious bisexuality). But not to name lesbianism here, since this so clearly became the centre of my dispute with Hughes is, it seems to me, to accede to a prejudice. It is in fact a kind of naming or branding: it names the lesbian as unspeakable.

On en revient donc à l'idée de tabou : il y aurait des sexualités dont on pourrait parler, l'hétérosexualité, et d'autres, comme l'homosexualité féminine, qu'on devrait taire (« unspeakable »). Cela nous renvoie d'une certaine façon au procès qui a opposé Jane Anderson à l'équipe du film *The Bell Jar* et Ted Hughes, que j'évoquais dans mon premier chapitre, et dont l'accusation de diffamation portait sur la représentation du personnage librement inspiré par Anderson en lesbienne amoureuse de la protagoniste. L'homosexualité de Joan était uniquement sous-entendue dans le roman de Plath, alors qu'elle était très explicite dans l'adaptation filmique<sup>603</sup>. Plus généralement, cela nous renvoie également à un contexte littéraire, celui du XX<sup>e</sup> siècle, où les « situations érotiques entre femmes<sup>604</sup> » étaient très largement voilées, déguisées sous les oripeaux de l'amitié. Que ce soit par la violence et le danger du sexe hétérosexuel, ou par le refoulement du sexe homosexuel, la sexualité chez Plath est souvent une sexualité empêchée. Chez Sexton, la rencontre sexuelle a lieu, qu'elle soit homosexuelle ou hétérosexuelle. Celle-ci aborde les tabous sexuels de manière plus frontale, notamment en parlant du sexe masculin. Néanmoins, le sexe hétérosexuel demeure représenté à travers un discours violent dénonçant la domination masculine, à l'image du poème « *The Fury of Cocks* » où Sexton compare le pénis à un marteau, « *battering in with all its awful power.* »

---

<sup>603</sup> Explicite tout en utilisant des ellipses grammaticales : « *Let's dot it like lovers* », dit Joan à Esther à 1'46'00 de l'adaptation filmique *The Bell Jar*.

<sup>604</sup> « Interestingly, you might expect that the earlier texts would be veiled, and the later ones explicit—but I have found that erotic situations between women are sometimes presented frankly in medieval or Renaissance romance, whereas well into the twentieth century many novelists evoke passion with the discreet vocabulary of friendship. » (Je traduis.) Emma Donoghue, *op. cit.*, p. 8.

## b) Sexton et le corps victorieux

Dans *Women As Mythmakers*, Estella Lauter affirme « For Sexton, the gap between the pleasurable reality of her body and the guilt she inherited from the Christian tradition may have achieved crisis proportions<sup>605</sup>. » Ce dilemme se retrouve, non sans une certaine ironie, dans le nom même de la poète, qui est à la fois son nom de plume et son nom marital, puisque le mot *sexton* signifie « sacristain<sup>606</sup> » ; dans le même temps, ce mot fait clairement apparaître le mot *sex*. Cependant, dans nombre de ses poèmes, Sexton décrit la sexualité à travers le prisme du plaisir, et non celui de la culpabilité. L'insistance sur le plaisir sexuel est d'autant plus subversive que Sexton est une femme et qu'elle décrit la sexualité féminine et le corps féminin, tou·te·s deux traditionnellement soit invisibilisé·e·s soit (d)écrit·e·s par des hommes, vu·e·s à travers un regard masculin. D'autres éléments participent de la transgression : d'un côté, Sexton s'empare de sujets sexuels d'ordinaire tabous, non seulement parce qu'on n'en parle pas mais surtout parce qu'on ne les écrit pas, de l'autre, alors que jusqu'ici les hommes ont évité le plus possible d'écrire sur le corps féminin, Sexton parle sans ambages du corps féminin et du corps masculin.

Ainsi, dans le chapitre « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman » de l'ouvrage collectif *Women's Literary Creativity and the Female Body*, Ian Williams analyse une critique de Richard Morton du poème « The Fury of Cocks » (*TCP*, p. 369) afin de dénoncer la gêne des critiques masculins quant au fait qu'une femme poète puisse « s'emparer » du corps masculin, en particulier du phallus, comme s'ils craignaient la « femme castratrice » chère à Freud :

Readers of Sexton's poetry also face challenges to their propriety. The male critic Richard Morton, for example, is so discomfited by Sexton's vocabulary that he refuses to repeat it unless absolutely necessary. He repeats the title, "The Fury of Cocks," safely distanced from his own voice by the quotation marks requisite of the poem's title (107). Later he introduces his own quotation marks solely for the purpose of lifting the offensive word from his own vocabulary: "On the other hand, the comic piece on 'cocks' is something of a bawdy triumph" (108) (note: paronomase "bawdy" – "body"). He tempers his opinion of its success ("something of a," "bawdy") because his evaluation of the subject matter, of course, pronounces his own tastes as a critic to his

---

<sup>605</sup> Estella Lauter, *op. cit.*, p. 189.

<sup>606</sup> « Qui prépare les objets nécessaires au culte et aux cérémonies, entretient et orne l'église<sup>606</sup> » Cf. CNRTL. En ligne. Consulté le 13 février 2017. <<http://www.cnrtl.fr/definition/sacristain>>.

audience. Thus, he avoids the word, at one point using periphrasis to avoid naming it directly: “The slang term for the male organ serves to reduce it to a commonplace object” (108). Amusing as his nervousness is, Morton himself is aware that there is something “uneasy” about the poem (108), although, interestingly, he locates this uneasiness in the poem’s relation to another poem, and not to himself. Here, his nervousness may partly result from being male, and partly from the authority with which Sexton discusses the male organ. He is on the losing side of an irony, for women now speak freely of their own bodies as well as the bodies of men, but men are only comfortable with (only permitted perhaps) their own bodies for material<sup>607</sup>.

L’aspect subversif réside avant tout dans la prise d’autorité qu’implique l’écriture du corps masculin par une femme. Si Richard Morton ne manque pas de relever l’aspect comique du poème, il n’en décèle guère l’ironie mordante, que Sexton ne tente pourtant pas de dissimuler :

Whereas last night  
the cock knew its way home,  
as stiff as a hammer,  
battering in with all its awful power.  
That theater.

« That theater » ne fait pas seulement référence à la mise en scène du sexe masculin mais surtout à la mise en scène de la relation hétérosexuelle. La pièce qui se joue est perçue comme se répétant « knew its way home » ; le phallus en est le personnage principal. Cela va dans le sens de la théorie de Butler, qui voit dans le rapport sexuel quel qu’il soit rien d’autre qu’une répétition – et l’on remarquera le lien entre répétition et théâtre – de constructions hétérosexuels dominantes. Tout rapport sexuel serait donc une « répétition parodique de « l’original »<sup>608</sup> ».

La référence au marteau, dont la symbolique phallique nous apparaît immédiatement, représente l’homme faisant usage de la force avec son sexe tout en le réduisant à un simple outil. Le lexique de la violence et de la force (« hammer », « battering », « awful », « power ») est omniprésent dans ce court passage, et pourtant le tour de force revient à la poète qui, en dénonçant cette brutalité, se moque dans le même temps d’un cérémonial dont l’homme a finalement très peu conscience, martelant le sexe féminin comme il enfoncerait des clous dans un mur. Dans un court poème intitulé « Housewife » (*All My Pretty Ones*,

---

<sup>607</sup> Ian Williams, *op. cit.*, p. 180.

<sup>608</sup> « The repetition of heterosexual constructs within sexual cultures both gay and straight may well be the inevitable site of the denaturalization and mobilization of gender categories. [...] The parodic repetition of “the original” (...) reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original. » (Je traduis.) Judith Butler, *Gender Trouble*, p. 43.



*TCP*, p. 77), issu d'un recueil précédent, Sexton utilise déjà un lexique violent et décrit la pénétration comme un viol (« Men enter by force, drawn back like Jonah/into their fleshy mothers./A woman *is* her mother. »), incestueux qui plus est. La subversion dans « The Fury of Cocks » va jusqu'au détournement d'une comptine très célèbre, « Here is the church, here is the steeple », l'innocence de la *nursery rhyme* contrastant avec le thème du poème et sa violence. La poète reprend ainsi la métaphore de la maison (« She is the house./He is the steeple. ») pour représenter le sexe féminin, référence subtile à la sphère privée dans laquelle la femme a été confinée, et donnant une dimension religieuse au sexe masculin. Le poème s'achève d'ailleurs sur la représentation du sexe masculin comme divin : « All the cocks of the world are God./blooming, blooming, blooming/into the sweet blood of woman. » Comme au théâtre ou au cinéma où le sang vient souvent représenter visuellement la blessure, « the sweet blood of woman » fait apparaître la blessure du sexe féminin, qui ne saigne normalement pas en dehors des périodes de menstruation. Cette blessure euphémisée (« sweet blood ») est précisément ce qui va permettre au sexe masculin de « s'épanouir » (Sexton utilise le mot « blooming » qui renvoie sémantiquement à la nature et plus précisément à la fleur qui éclôt). Sexton relie de manière quasi systématique la sexualité au divin et à la nature. On le voit encore dans « The Twelve-Thousand-Day Honeymoon » (*Words For Dr. Y.*, *TCP*, p. 589), où la métaphore de la fleur est cette fois associée au sexe féminin :

the vagina, where a daisy rooted,  
 where a river of sperm rushed home,  
 lies like a clumsy, unused puppet,  
 and the heart  
 slips backward,  
 remembering, remembering,  
 where the god had been  
 as he beat his furious wings.

Le sexe féminin est représenté à nouveau comme une maison (« home »), un réceptacle prêt à recevoir le sperme de l'homme. L'image dynamique et mouvante de cette « rivière de sperme » (« river of sperm ») contraste nettement avec la représentation immobile et passive du vagin, comparé à « une marionnette inutilisée et maladroite » (« a clumsy, unused puppet »). Cette comparaison évoque l'objet du fantoche, cette marionnette articulée que l'on met en action à l'aide de fils : le sexe féminin devient un morceau de tissu suspendu à des fils invisibles tirés (ou non) par le sujet masculin ; il est donc suspendu, au sens propre et figuré, au corps d'un autre. Dans ce passage, le dieu-homme a disparu, Apollon déchu, et n'est plus qu'un souvenir. Dans ces quelques poèmes de Sexton, le sexe est nostalgique, il est *homesick*

à proprement parler. La peau se souvient d'un passé réel ou fantasmé où le plaisir du corps se vivait dans la relation d'un corps à un autre. En réalité, la sexualité n'est pas un partage, elle est avant tout individuelle, comme le formule Didier Anzieu dans *Le Moi-peau* : « La peau est la source, le lieu et le modèle du plaisir. Le rapport des sexes ne fournit qu'un supplément<sup>609</sup>. » Cette conception de la sexualité comme « auto-érotique<sup>610</sup> » fait écho à l'article « Ce sexe qui n'en est pas un » de Luce Irigaray, où la théoricienne du genre affirme que ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit du sexe féminin, qu'elle décrit comme subalterne dans une économie exclusivement phallogocentrique :

La sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins. Ainsi l'opposition d'activité virile clitoridienne/passivité féminine vaginale dont parle Freud et bien d'autres... comme étapes, ou alternatives, du devenir une femme sexuellement « normale », semble un peu trop requise par la pratique de la sexualité masculine. Car le clitoris y est conçu comme un petit pénis agréable à masturber tant que l'angoisse de castration n'existe pas (pour le petit garçon), et le vagin tire son prix comme « logis » du sexe masculin quand la main interdite doit se trouver un relais pour le plaisir. Les zones érogènes de la femme ne seraient jamais qu'un sexe-clitoris qui ne soutient pas la comparaison avec l'organe phallique valeureux, ou un trou-enveloppe qui fait gaine et frottement autour du pénis dans le coït : un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter.

Du plaisir de la femme rien ne se dit dans une telle conception du rapport sexuel. Son lot serait celui du « manque », de l'« atrophie » (du sexe), et de « l'envie du pénis » comme seul sexe reconnu valeureux. Elle tenterait donc par tous les moyens de se l'approprier : par son amour un peu servile du père-mari susceptible de le lui donner, par son désir d'un enfant-pénis de préférence garçon, par l'accès aux valeurs culturelles de droit encore réservées aux seuls mâles et de ce fait toujours masculines, etc. La femme ne vivrait son désir que comme attente de posséder enfin un équivalent du sexe masculin.

Or, tout cela paraît assez étranger à sa jouissance, sauf si elle ne sort pas de l'économie phallique dominante. Ainsi, par exemple, l'auto-érotisme de la femme est-il très différent de celui de l'homme. Celui-ci a besoin d'un instrument pour se toucher : sa main, le sexe de la femme, le langage... Et cette auto-affection exige un minimum d'activité. La femme, elle, se touche d'elle-même et en elle-même sans la nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme « se touche » tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui se baisent<sup>611</sup>.

---

<sup>609</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, Collections « Psychismes », 1995, p. 224.

<sup>610</sup> Je reprends le terme de Luce Irigaray dans l'article « Ce sexe qui n'en est pas un » in *Les Cahiers du GRIF*, n°5, 1974. *Les femmes font la fête font la grève*, p. 54. En ligne. Consulté le 8 novembre 2015. <[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964)>.

<sup>611</sup> *Ibid.*

Cet article d'Irigaray, publié en 1974, fait étrangement écho à la représentation du sexe féminin par Sexton. On retrouve en effet l'idée du vagin comme « logis » du sexe masculin, terme utilisé par Irigaray, qui renvoie au « home » de Sexton, l'idée de la « passivité féminine vaginale », mais également d'auto-érotisme, que l'on retrouve d'ailleurs dans le poème « The Lonely Ballad of the Masturbator » avec cette répétition épiphorique « At night, alone, I marry the bed. » Notons que cet article d'Irigaray aurait dû paraître dans le numéro précédent, intitulé « Ceci (n')est (pas) mon corps », titre qui renvoie évidemment aux paroles de Jésus prononcées lors du dernier repas et à la transfiguration, et à la question : si ce corps n'est pas le mien, alors à qui appartient-il ? Le titre « Ce sexe qui n'en est pas un » a évidemment une portée ontologique mais il signifie avant tout la division que représente le sexe féminin. Ainsi, il ne serait pas *un* mais plusieurs, un sexe pluriel dans un corps pluriel. Et pourtant, selon Irigaray, la femme n'est « ni une, ni deux. »

On ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate. Elle n'a d'ailleurs pas de nom « propre ». Et son sexe, qui n'est pas un sexe, est compté comme pas de sexe. Négatif, envers, revers, d'avoir le seule sexe visible et morphologiquement désignable (même si cela pose quelques problèmes de passage de l'érection à la détumescence) : le pénis<sup>612</sup>.

Ainsi, la femme n'aurait pas d'existence propre du fait que son sexe n'est ni visible ni représenté. Le sexe féminin ne serait qu'un sexe cousu à l'intérieur, comme l'on ferait un ourlet à un pantalon trop long. Il serait donc un objet replié sur lui-même, incapable d'aller vers l'autre. Néanmoins, c'est en se réappropriant le sexe et la sexualité, qui traditionnellement appartiennent au langage patriarcal, que Sexton parvient à dire : ceci n'est pas mon sexe. Dans « Amnesiac » (*CP*, p. 233), Sylvia Plath relie au sexe masculin un autre élément appartenant au langage du patriarcat et participant à la domination masculine : l'argent (« and money the sperm fluid of it all »).

---

<sup>612</sup> Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 55.

### 5.3. Argent, travail, patriarcat

Le roman dystopique de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* (1985) décrit un état américain totalitaire dominé par la religion et par les hommes où de nombreuses femmes, les Servantes écarlates (*handmaids*), sont peu à peu dépossédées de leurs droits, de leur identité, et réduites à leur fonction reproductive. La narratrice, June, une Servante écarlate<sup>613</sup> rebaptisée Offred (littéralement Of Fred, puisqu'elle appartient au commandant Fred Waterford), situe le début de la privation de liberté et de pouvoir des femmes au moment où elles sont simultanément renvoyées de leur travail et où tous leurs comptes en banque sont gelés :

I've been fired, I told Moira when I got her on the phone. She said she would come over. By that time she was working for a women's collective, the publishing division. They put out books on birth control and rape and things like that, though there wasn't as much demand for those things as there used to be. [...]

She got up and went to the kitchen and poured us a couple of Scotches, and came back and sat down and I tried to tell her what had happened to me. When I'd finished, she said, Tried getting anything on your Compucard today?

Yes, I said. I told her about that too.

They've frozen them, she said. Mine too. The collective's too. Any account with an F on it instead of an M. All they needed to do is push a few buttons. We're cut off.

But I've got over two thousand dollars in the bank, I said, as if my own account was the only one that mattered.

Women can't hold property any more, she said. It's a new law. Turned on the TV today?

No, I said.

It's on there, she said. All over the place. She was not stunned, the way I was. In some strange way she was gleeful, as if this was what she'd been expecting for some time and now she'd been proven right. She even looked more energetic, more determined. Luke can use your Compucount for you, she said. They'll transfer your number to him, or that's what they say. Husband or male next of kin. [...]

But why? I said. Why did they?

Ours is not to reason why, said Moira. They had to do it that way, the Compucounts and the jobs at once. Can you picture the airports, otherwise? They don't want us going anywhere, you can bet on that<sup>614</sup>.

---

<sup>613</sup> Je reprends ici la traduction française du roman.

<sup>614</sup> Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, London: Vintage Books, 1996 (première parution : 1985), pp. 187-188.

Dans cette analepse, la narratrice réduite à l'état d'esclave sexuelle se remémore les premiers temps où elle prit conscience du danger qui la guettait, notamment grâce à l'aide de son amie Moira, elle-même destinée à devenir une Servante écarlate. Le processus de déshumanisation des femmes coïncide avec la perte d'indépendance, de liberté et de pouvoir que le travail et l'argent leur procuraient. Comme Moira le comprend très vite, en les privant de leur travail et de leurs comptes en banques l'État leur interdit de s'enfuir en quittant le pays, première étape avant de contraindre les femmes à retourner au foyer. L'une des forces de ce roman est son rapport au temps : l'action se passe dans ce qui apparaît comme un présent tout en ayant l'allure d'une uchronie, comme si l'on rembobinait le fil de l'Histoire des femmes pour revenir à un passé pas si lointain, où l'accès au travail et à l'argent leur était restreint, voire interdit. D'ailleurs, cette ellipse a lieu aux deux tiers du roman, comme si l'autrice rembobinait elle-même le fil de son histoire. L'effet de cette privation se fait sentir dès le paragraphe suivant, puisque lorsque son mari Luke tente de la reconforter en lui disant qu'il va prendre soin d'elle, June ne se sent pas rassurée mais au contraire opprimée par l'autorité nouvelle de son mari (« I thought already he's starting to patronize me<sup>615</sup> »). Différents exemples tirés de l'œuvre de Sexton et de celle de Plath font apparaître une conscience aiguë de ces grands thèmes cruciaux pour l'indépendance et le pouvoir des femmes que sont l'argent et le travail. Ces deux sujets font écho à leur propre métier d'autrice qui, nous le rappelle Virginia Woolf, nécessite d'avoir de l'argent, du temps et une chambre à soi<sup>616</sup>. L'argent joue un rôle crucial dans la vie des poètes, comme le rappelle Kathleen Spivack. « Making a living, for most poets, remains the central preoccupation<sup>617</sup> », affirme-t-elle dans *With Robert Lowell and His Circle*. Si cela est vrai pour les deux sexes, l'inégalité genrée face à l'accès au travail et à une paie décente demeure un obstacle de taille pour les poètes femmes.

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>616</sup> « a woman must have money and a room of her own if she is to write », Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004, p. 4.

<sup>617</sup> « Money played an enormous role, and still does, in how poets spend their time. Robert Lowell had a trust fund, and supplemented that by occasional teaching. Making a living, for most poets, remains the central preoccupation. », Kathleen Spivack, *With Robert Lowell and His Circle*, p. 184.

**a) « Ms. Dog is out fighting the dollars » : l'argent et le genre**

L'argent et le genre sont au cœur du poème de Sexton « Hurry Up Please It's Time » (*The Death Notebooks, TCP*, p. 384), dans lequel sont présents, par le truchement du palindrome, les personnages de God et Ms. Dog, se tenant aux deux extrémités d'un même segment, aussi éloignés l'un de l'autre qu'ils sont proches. Le poème s'ouvre sur une question ontologique (« What is death, I ask./What is life, you ask ») qui trouve immédiatement une réponse en puisant dans le lexique du corps et de l'argent :

I give them both my buttocks,  
my two wheels rolling off toward Nirvana.  
They are as neat as a wallet,  
opening and closing on their coins,  
the quarters, the nickels,  
straight into the crapper.

Le caractère visuellement obscène de la métaphore dans laquelle les fesses de la persona sont un porte-feuilles et ses excréments des pièces de monnaie renvoie l'argent à ce qu'il a de plus obscène et trivial. Le décalage entre le registre très familier de la réponse (« fesses » (« buttocks »), « chiottes » (« crapper »)) et le caractère formel de la question originellement posée annonce l'incertitude d'un langage qui tend rapidement vers le blasphème.

I wee-wee like a squaw.  
I have ink but no pen, still  
I dream that I can piss in God's eye.  
I dream I'm a boy with a zipper.  
It's so practical, la de dah.

Après avoir été représentée en train de déféquer, la persona est à présent représentée en train d'uriner (« I wee-wee like a squaw »). Le mot « squaw » désignant une femme Indienne d'Amérique du Nord et surtout l'épouse d'un Indien d'Amérique du Nord, il est utilisé aujourd'hui pour désigner n'importe quelle femme ou fille de façon péjorative et méprisante. Cependant, l'allusion de Sexton fait probablement appel au caractère sauvage et primitif souvent associé à la femme indienne d'Amérique du Nord et non à sa connotation péjorative. Ainsi, la comparaison entre la persona et la squaw donne à voir un imaginaire sauvage dans lequel la persona laisse libre cours à des fantasmes où, dotée d'un pénis, elle peut « pisser

dans l'œil de Dieu » (« I dream that I can piss in God's eye »). D'une manière extrêmement symbolique, c'est par la métaphore de l'écriture que Sexton représente l'urine (« ink ») et le pénis (« pen »). À travers la paronomase, « pen », le stylo, apparaît comme le mot « penis » raccourci, témoin d'une écriture phallique. Alors que l'argent était représenté plus tôt par la métaphore de la défécation, l'urination est cette fois une métaphore de l'écriture dans laquelle la petite fille privée de pénis est en réalité une petite fille privée de stylo et donc de la possibilité d'écrire (« I have ink, but no pen »). L'importance de la métaphore et de l'image est d'autant plus grande que Sexton fait référence à la bande dessinée *Gasoline Alley* à travers le personnage de Skee-zix, auquel la persona s'adresse au début du poème. Dans la bande dessinée créée en 1918, Skee-zix est un petit orphelin adopté par Walt Wallet, lequel représente le riche patriarche, dirigeant d'une entreprise prospère. La paronomase entre le prénom et le nom du personnage de Walt Wallet donne à voir deux fois le mot « wallet » (porte-feuille) ; l'allusion onomastique à l'argent est évidente. Sexton la reprend plus tôt dans sa métaphore du porte-feuille (« wallet ») afin de dénoncer le système patriarcal qui repose grandement sur l'argent.

Dans son poème « “Daddy” Warbucks » (*TCP*, p. 543), Sexton emprunte également au genre graphique afin de dénoncer le caractère patriarcal de l'argent incarné par la figure paternelle. Elle y reprend le personnage de Daddy Warbucks, protagoniste de la bande dessinée *Little Orphan Annie*, dans son poème « “Daddy” Warbucks » (*TCP*, p. 543) raconté à travers la persona d'Annie. On retrouve le schéma narratif entrevu dans *Gasoline Alley* : un riche homme d'affaires recueille un·e orphelin·e et le·la sauve de la pauvreté et de la misère. « I knew your money would save me », dit Annie. L'argent est érigé en valeur fondamentale à travers le regard naïf de l'orpheline qui ne voit en Daddy Warbucks qu'un sauveur et non un homme qui s'est enrichi grâce à l'industrie liée à la Première Guerre mondiale (« What's missing is the eyeballs/in each of us, but it doesn't matter/because you've got the bucks, the bucks, the bucks. », « Just me and my “Daddy”/and his tempestuous bucks/rolling in them like corn flakes/and only the bad ones died. »). Sur cette figure paternelle est projeté le fantasme, grandement véhiculé par la psychanalyse, qui voudrait que toute femme recherche un amant qui ressemblerait à son père. D'ailleurs, l'expression « Daddy Warbucks » a par la suite dérivé du personnage de fiction pour signifier un homme d'âge mûr qui dépense beaucoup d'argent pour entretenir de jeunes filles, ce qui n'a pas échappé à Sexton. À travers cette référence à la pop culture, la poète rappelle que la femme fait l'expérience de l'argent en ayant elle-même une valeur marchande, comme le révèlent Phyllis Chesler et Emily Jane

Goodman dans *Women, Money and Power* (1976) : « Being bought, especially for a high price, or for a lifetime, is exactly how most women learn what they are worth. In a money culture, their self-knowledge can be very exact<sup>618</sup>. » Si les deux autrices s'accordent à dire que le fait d'avoir un père riche profite à la fois aux filles et aux fils, elles font toutefois remarquer que, bien que les femmes dépendent davantage des richesses du père pour réussir financièrement, ce sont les hommes qui en sont les plus grands bénéficiaires<sup>619</sup>.

Dans « Hurry Up Please It's Time », la poète se sert du caractère visuel de *Gasoline Alley* pour lui donner un sous-texte acerbe critiquant les fondements du patriarcat, ceux-là mêmes qui rendent difficile le fait d'être une femme.

The trouble with being a woman, Skee-zix,  
is being a little girl in the first place.  
Not all the books of the world will change that.  
I have swallowed an orange, being woman.  
You have swallowed a ruler, being man.  
Yet waiting to die we are the same thing.

D'une certaine façon, Sexton annonce à travers le vers « The trouble with being a woman » le terme « gender trouble » créé par Judith Butler au début des années 90, et renvoie le « trouble dans le genre » au système patriarcal dans lequel les petites filles sont éduquées. Cette éducation passe par la lecture, notamment celle des contes de fée ; le vers « Not all the books of the world will change that. » pourrait être une référence de Sexton à son recueil *Transformations*, qui tend précisément à transformer les représentations stéréotypées et étriquées des femmes. La métaphore qui suit est d'autant plus troublante que la dimension phallique du mot « ruler », dont la polysémie lui donne à la fois le sens de l'objet phallique de la règle et celui du pouvoir autoritaire du chef de l'Etat, saute immédiatement aux yeux alors que l'image de l'orange n'évoque rien en particulier et pourrait renvoyer au sexe féminin comme à n'importe quelle autre chose. Néanmoins, le verbe « swallow » annonce un champ lexical omniprésent dans le poème, celui de l'absorption.

La deuxième partie du poème introduit la persona de Ms. Dog, le « double fictif » de Sexton, représentée à deux reprises comme « out fighting the dollars ». L'adverbe « out » représente le mouvement de la sphère privée vers la sphère publique, ce qui pourrait être une analogie de l'autrice qui s'extrait d'une double sphère privée, celle de l'écriture qui se fait

---

<sup>618</sup> Phyllis Chesler et Emily Jane Goodman, *Women, Money and Power*, New York: William Morrow and Company, 1976, p. 19.

<sup>619</sup> « Traditionally, women have "needed" a wealthy father more than men have—in order to succeed financially—although most wealthy daughters did not found or run corporations—or countries. », *ibid.*, p. 68.



généralement à l'intérieur et celle de la femme dont la place était traditionnellement au foyer. Sexton n'utilise pas le verbe « gagner » ou « obtenir » de l'argent mais « combattre », ce qui témoigne du fait que les richesses n'appartiennent pas aux femmes et doivent être acquises par la force. Si la persona des premières strophes est représentée comme déféquant des pièces de monnaie, Ms. Dog, dans un mouvement inverse, imagine les dollars sous forme de billets engloutis (« The fives, the tens, the twenties,/All in a goo to feed to baby./Andrew Jackson as an hors d'œuvre »). L'argent est également associé à la religion :

You've got it made if  
You take the wafer,  
Take some wine,  
Take some bucks,  
The green papery song of the office.

Au rituel eucharistique consistant à avaler le corps et le sang du christ sous la forme de l'hostie (« the wafer) et du vin (« some wine ») s'ajoute un troisième « aliment » : les billets de banque, directement associé à l'office religieux. Sexton relie la religion et l'argent car ils font partie des principaux fondements sur lesquels repose le patriarcat. La dernière strophe marque le glissement du matériel vers l'immatériel ; « What's the point of fighting the dollars/when all you need is a warm bed? » se demande la persona, avant de conclure sur une réécriture des Saintes Écritures :

Bring a flashlight, Ms. Dog,  
and look in every corner of the brain  
and ask and ask and ask  
until the kingdom,  
however queer,  
will come.

Ainsi, dans un esprit proche de la philosophie de Spinoza et de son conatus, c'est seulement à travers la recherche constante de la connaissance que l'être humain s'enrichit. La référence biblique au « Until kingdom come » devient dans le poème de Sexton une ouverture sur la possibilité d'un monde qui ne serait plus exclusivement masculin grâce à l'ajout du vers « however queer », concession qui vient s'interposer entre le nom « kingdom » et le verbe « come ». En outre, l'adjectif « queer » évoque un trouble dans le genre dans la mesure où, s'il désignait originellement ce qui est « étrange » puis a été utilisé comme une insulte envers les homosexuel·les, il représente désormais la dernière lettre de l'acronyme LGBTQ, mouvement des droits homosexuels qui s'est formé progressivement après les émeutes de Stone Wall en 1969, après deux décennies de lois particulièrement homophobes aux États-

Unis, dont l'interdiction de se travestir. D'ailleurs, par le truchement de la paronomase entre « queer » et « queen », la figure autoritaire et tutélaire du roi est remplacée par celle de la reine. Est-ce à dire que la poète entrevoit l'avènement d'une nouvelle société moins dominée par le patriarcat ? Il faut rappeler que les femmes de la génération de Plath et de Sexton étaient prises entre deux mouvements de sens contraire, celui de la fin de la Seconde Guerre Mondiale qui a permis aux femmes de s'émanciper et d'accéder au travail en remplaçant les hommes pour soutenir l'effort de guerre, et celui des années 50 qui remet la femme américaine au foyer.

**b) « I could be a waitress or a typist. But I couldn't stand the idea of being either one. »**

Dans *The Bell Jar*, Plath a une approche sociologique des thèmes de l'argent et du travail. Pendant la seconde guerre mondiale, le spectre des métiers s'était ouvert aux femmes, qui avaient accès aux métiers jusque là réservés aux hommes ; dans les années 50, ce spectre se rétrécit aux métiers dits « à col rose », comme secrétaire ou serveuse. De façon ironique, l'un des métiers qui restaient accessibles aux femmes était ainsi le métier de secrétaire, qui consistait pour les femmes principalement à écrire ce que leurs supérieurs masculins leur dictaient. Cela est très bien décrit par Plath dans *The Bell Jar*, où Esther, aspirante écrivaine, raconte comment sa mère la pousse à apprendre la sténographie après ses études :

I sat quietly in my swivel chair for a few minutes and thought about Jay Cee. I tried to imagine what it would be like if I were Ee Gee, the famous editor, in an office full of potted rubber plants and African violets my secretary had to water each morning. I wished I had a mother like Jay Cee. Then I'd know what to do. My own mother wasn't much help. My mother had taught shorthand and typing to support us ever since my father died, and secretly she hated it and hated him for dying and leaving no money because he didn't trust life insurance salesmen. She was always on to me to learn shorthand after college, so I'd have a practical skill as well as a college degree. "Even the apostles were tentmakers," she'd say. "They had to live, just the way we do"<sup>620</sup>.

Dans cet extrait, l'argent est directement relié au père d'Esther, dont la mort prématurée a laissé la famille dans une situation financièrement précaire. Ce cas de figure conduit la femme à prendre la place du mari en tant que soutien financier de la famille, comme c'est le cas dans *The Bell Jar*, reproduisant ainsi le schéma entrevu pendant la guerre, où la femme remplaçait l'homme pour soutenir l'effort de guerre, comme si le fonctionnement de la famille imitait celui de la patrie. Virginia Woolf fait remonter ce phénomène à un tournant dans l'histoire des écrivaines femmes survenu au XVIII<sup>e</sup> siècle : lorsque la situation familiale les obligeait à travailler, des centaines de femmes de la classe moyenne se tournèrent vers l'activité d'écriture, en partie par intérêt pécuniaire.

(...) and so by degrees writing became not merely a sign of folly and a distracted mind, but was of practical importance. A husband might die, or some disaster overtake the family. Hundreds of women began as the eighteenth century drew on to add to their pin money, or to come to the rescue of their

---

<sup>620</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, p. 36.

families by making translations or writing the innumerable bad novels which have ceased to be recorded even in textbooks, but are to be picked up in the fourpenny boxes in the Charing Cross Road. The extreme activity of mind which showed itself in the later eighteenth century among women—the talking, and the meeting, the writing of essays on Shakespeare, the translating of the classics—was founded on the solid fact that women could make money by writing. Money dignifies what is frivolous if unpaid for. It might still be well to sneer at ‘blue stockings with an itch for scribbling’, but it could not be denied that they could put money in their purses. Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses.

The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour’s discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing. Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. Jane Austen should have laid a wreath upon the grave of Fanny Burney, and George Eliot done homage to the robust shade of Eliza Carter—the valiant old woman who tied a bell to her bedstead in order that she might wake early and learn Greek. All women together ought to let flowers fall upon the tomb of Aphra Behn, which is, most scandalously but rather appropriately, in Westminster Abbey, for it was she who earned them the right to speak their minds. It is she—shady and amorous as she was—who makes it not quite fantastic for me to say to you to-night: Earn five hundred a year by your wits<sup>621</sup>.

Le personnage d’Esther devrait se situer comme l’une des héritières des grandes autrices citées par Woolf ; cependant, Esther n’appartient plus tout à fait à la classe moyenne depuis la mort de son père, et elle refuse de suivre le chemin de sa mère, c’est-à-dire prendre un travail qui lui permettrait de subvenir à ses besoins mais la priverait de temps pour écrire. Esther souligne d’ailleurs l’hypocrisie de sa mère, qui déteste secrètement enseigner la sténographie et la dactylographie et qui pourtant incite sa fille à acquérir ces compétences par pur pragmatisme. Lorsqu’elle fait dire à Esther « My own mother wasn’t much help », Plath dénonce la façon dont le système patriarcal repose aussi bien sur le comportement des hommes que sur celui des femmes qui encouragent leurs propres filles à reproduire une vie qu’elles-mêmes détestent. En outre, ce passage montre que l’université offrait très peu de

---

<sup>621</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 75-76.

perspectives de carrière aux femmes, en dehors de métiers considérés comme essentiellement féminins.

Le roman de Plath témoigne d'un phénomène social plus large, celui de l'accès aux études supérieures aux États-Unis, où les universités du Nord-Est, dont la fameuse Ivy League, sont parmi les plus réputées du pays. C'est grâce à l'obtention d'une bourse d'études qu'Esther, brillante étudiante, peut avoir accès à une université renommée. Toutefois, elle se trouve confrontée à un dilemme dû à sa situation financière : travailler pendant l'été et gagner de l'argent ou écrire son roman. La question n'est pas tant de savoir s'il faut avoir une chambre à soi et de l'argent pour écrire, mais de savoir *comment* gagner cet argent tout en écrivant. Ce sujet est au cœur du dixième chapitre de *The Bell Jar* :

By the end of supper my mother had convinced me I should study shorthand in the evenings. Then I would be killing two birds with one stone, writing a novel and learning something practical as well. I would also be saving a whole lot of money.

That same evening, my mother unearthed an old blackboard from the cellar and set it up on the breezeway. Then she stood at the blackboard and scribbled little curlicues in white chalk while I sat in a chair and watched.

At first I felt hopeful.

I thought I might learn shorthand in no time, and when the freckled lady in the Scholarships Office asked me why I hadn't worked to earn money in July and August, the way you were supposed to if you were a scholarship girl, I could tell her I had taken a free shorthand course instead, so I could support myself right after college.

The only thing was, when I tried to picture myself in some job, briskly jotting down line after line of shorthand, my mind went blank. There wasn't one job I felt like doing where you used shorthand. And, as I sat there and watched, the white chalk curlicues blurred into senselessness<sup>622</sup>.

Deux personnages féminins symbolisent la pression sociale qui pèse sur Esther. D'un côté, la mère de la protagoniste continue d'insister pour que sa fille apprenne la sténographie, et de l'autre Esther anticipe le jugement que l'employée au bureau des bourses portera sur elle lorsqu'elle lui dira qu'elle n'a pas gagné d'argent pendant les deux mois d'été, car en tant que boursière elle aurait dû travailler. Esther va jusqu'à penser à abandonner ses études pour un temps et aller travailler, mais là encore, la perspective d'un métier « à col rose » la rebute : « I thought I'd better go to work for a year and think things over. Maybe I could study the eighteenth century in secret. But I didn't know shorthand, so what could I do? I could be a waitress or a typist. But I couldn't stand the idea of being either one.<sup>623</sup> » Ces éléments font

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>623</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

écho à la propre vie de la poète, comme le rappelle Frances Mc Cullough dans sa préface à *The Bell Jar* datant de 1996 : « Plath had another rein to wear: because she was poor, everything depended on keeping her scholarship and winning prizes. If she was less than perfect, she could lose it all in a moment. For anyone going through the college admissions process today, Plath's anxieties are all too familiar<sup>624</sup>. » En outre, à cette époque, l'université était d'abord un endroit où trouver un mari et où acquérir des compétences utiles au foyer, comme le relate Betty Friedan dans le chapitre « The Sex-Directed Educators » de *The Feminine Mystique*. Friedan était étudiante à Smith, comme Plath, cependant elle appartenait à la génération des femmes précédentes, qui allaient à l'université pour s'éduquer et s'émanciper. Ce déclin de l'éducation des femmes américaines dans les années 50 est le point de départ de son ouvrage. « A century earlier, women had fought for higher education; now girls went to college to get a husband<sup>625</sup> », déplore-t-elle dès les premières pages. Friedan dresse un portrait critique des étudiantes de la génération de Plath :

The shock, the mystery, to the naïve who had great hopes for the higher education of women was that more American women than ever before went to college – but few of them were going on from college to become physicists, philosophers, poets, doctors, lawyers, stateswomen, social pioneers, even college professors. Fewer women in recent college graduating classes have gone on to distinguish themselves in a career or profession than those in the classes graduated before the Second World War, the Great Divide. Fewer and fewer college women were preparing for any career or profession requiring more than the most casual commitment.

Out of loyalty to that more and more futile illusion – the importance of higher education for women – the purist professors kept quiet at first. But the disuse of, the resistance to, higher education by American women finally began to show in the statistics: in the departure of the male presidents, scholars, and educators from women's colleges; in the disillusionment, the mystified frustration or cool cynicism of the ones who stayed; and in the scepticism, finally, in colleges and universities, about the value of a professorial investment in any girl or woman, no matter how apparently able and ambitious. Some women's colleges went out of business; some professors, at co-education universities, said one out of three college places should no longer be wasted on women; the president of Sarah Lawrence, a women's college with high intellectual values, spoke of opening the place to men; the president of Vassar predicted the end of all the great American women's colleges which pioneered higher education for women. [...]

I saw the change, a very real one, when I went back to my own college in 1959, to live for a week with the students in a campus house at Smith, and then went on to interview girls from colleges and universities all over the United States. A beloved psychology professor, on the eve of his retirement, complained: "They're bright enough. They have to be, to get here at all now.

<sup>624</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005, p. xviii.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 6.

But they just won't let themselves get interested. They seem to feel it will get in their way when they marry the young executive and raise all those children in the suburbs. I couldn't schedule the final seminar for my senior honour students. Too many kitchen showers interfered. None of them considered the seminar sufficiently important to postpone their kitchen showers. [...]

'What courses are people excited about now?' I asked a blonde senior in cap and gown. Nuclear physics, maybe? Modern art? The civilizations of Africa? Looking at me as if I were some prehistoric dinosaur, she said: "Girls don't get excited about things like that any more. We don't want careers. Our parents expect us to go to college. Everybody goes. You're a social outcast at home if you don't. But a girl who got serious about anything she studied – like wanting to go on and do research – would be peculiar, unfeminine. I guess everybody wants to graduate with a diamond ring on her finger. That's the important thing."<sup>626</sup>

Cette enquête de Friedan démonte les rouages de la machine patriarcale, tellement puissante que les femmes ne se rendent pas compte qu'elles sont limitées et façonnées afin de convenir au modèle familial américain typique : la femme au foyer, les enfants, la maison dans les *suburbs*. Le fait qu'une femme qui souhaitait s'éloigner de ce schéma de vie était considérée comme « unfeminine » est particulièrement révélateur d'un sexisme qui du reste perdure. Sylvia Plath était selon Myriam Schneir une illustration de la « femme mystifiée » de Friedan. Schneir souligne le dualisme de la position de Plath qui souhaitait être une épouse et une mère, comme l'époque le voulait, ce qui allait généralement de pair avec la sécurité financière, mais qui craignait de perdre ainsi son identité et ses talents d'écrivaine :

Growing up in New England, Sylvia Plath seemed on the surface a typical young woman of the post-World War II era. She was pretty and popular; she apparently wanted to marry, be a housewife, have children—in short, to conform to that set of sex-role imperatives Betty Friedan would label for all time “the feminine mystique.” But in a secret journal, Plath revealed depths of misery and vulnerability. Much as she longed for the love, social approbation, economic security, and sexual fulfillment that she was convinced a woman could acquire only through matrimony, she also dreaded becoming a wife, fearing that marriage would obliterate her identity and destroy her talent<sup>627</sup>.

Par contraste avec cette description de la position ambivalente de Plath, la personnalité de Sexton, qui aimait à dire que la poésie était un « business », offre un autre point de vue, peut-être plus moderne, de l'écrivaine femme.

---

<sup>626</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, pp. 119-121.

<sup>627</sup> Myriam Schneir, *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to the Present*, New York: Vintage Books, 1994, p. 33.

c) « My business is words »

« Ms. Dog is out fighting the dollars », vers issu du poème « Hurry Up Please It's Time », pourrait être une analogie de la carrière d'écrivaine de Sexton. La poète se présente très souvent comme une *businesswoman* dans ses lettres. C'est un aspect de la poète que Linda Gray Sexton, sa fille et son exécutrice littéraire, a choisi de mettre en lumière lorsqu'elle a sélectionné avec soin les lettres qui figureraient dans son « autoportrait en lettres ». « I think I do know the poetry business<sup>628</sup> », dit Sexton dans une lettre à son agente, Claire S. Degener, le 14 avril 1966, au moment où sortait son troisième recueil, *Live or Die*, qui allait gagner le Pulitzer Prize for Poetry en 1967. Ce que produisait Sexton par l'écriture, qu'il s'agisse de ses poèmes ou de sa pièce de théâtre *Mercy Street*, était un investissement sur lequel la poète comptait. Sexton aimait à se présenter avec pragmatisme comme « une personne qui vend de la poésie<sup>629</sup> », et non simplement comme une personne qui en écrit. Comme le fait remarquer Diane Wood Middlebrook dans sa biographie de Sexton, la poète semblait gérer son business de la même façon que son mari et son père géraient le business de la laine :

Sexton was also assiduous in the business end of poetry, tediously retyping poems to send out for serial publication before they appeared in book form, and writing personal notes to the editors of journals. Enthusiastic responses led to new affections that winter. Sexton began a correspondence with Carolyn Kizer at Poetry Northwest, and her first acceptance at *The New Yorker*, in February, inaugurated what was to become a warm rapport with its poetry editor, Howard Moss. She was elated: she regarded publication in *The New Yorker* as a major debut, for most of the literary journals that accepted her work had circulations under 1000. "Despite many successes," she wrote to Moss, "nothing has been sweeter. (I mean yippee.)"

She was also becoming an active self-promoter. Parties held in honor of visiting poets (often at John Holmes's house) made it clear that success in the poetry business rather resembled success in the wool business, in that the visibility of one's trademark was all-important and a certain amount of salesmanship was required. [...]

Sexton was already beginning to experience her professional persona as a mask, whether in the offices of The Hudson Review or onstage. It was during this same winter that she began developing the reading style that eventually made her one of the most memorable performers on the poetry circuit. What she called her first "real" poetry reading took place 1 March at the Poets'

---

<sup>628</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 287.

<sup>629</sup> « I am a person selling poetry » (je traduis.) Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography*, p. 63.



Theater in Cambridge, where she appeared with Arthur Freeman, a precocious Harvard undergraduate; Maxine Kumin; George Starbuck, a young poet who had just arrived in Boston; and Harvard professor William Alfred, who performed the introductions. The reading sold out and was repeated the following week. “Most of the really important people came the first time,” she told Snodgrass, but “the second reading was a greater success”—both times she drew tears from the audience with her reading of “The Double Image.”<sup>630</sup>

Dans l’un de ses premiers poèmes, « Said the Poet to the Analyst » (*To Bedlam and Part Way Back*, *TCP*, p. 12), le métier de poète est clairement établi comme étant un business dont le produit à vendre n’est pas la laine mais les mots : « My business is words », dit le *je* poétique avant de comparer les mots à des pièces de monnaie (« coins »). Sexton vendait ses poèmes à des journaux et des magazines littéraires, participait à de nombreuses lectures publiques très lucratives, gagnait des prix et des bourses qui lui permettaient de voyager et d’écrire. C’est par exemple grâce à une bourse d’écriture qu’elle écrivit *Mercy Street*, sa première et unique pièce de théâtre. L’argent gagné grâce à son travail lui servait également à régler les frais onéreux liés à sa psychanalyse. Se dégager du temps pour pouvoir écrire était primordial pour l’écrivaine, et le temps pouvait également s’acheter. Évidemment, les écrivains hommes avaient également besoin d’argent et de temps pour écrire, mais il faut prendre en compte que la société patriarcale ne permettait pas la répartition des tâches du foyer et de l’éducation des enfants, qui incombaient le plus souvent aux femmes, ce qui signifie que les femmes écrivaines mariées, comme c’était le cas de Sexton et de Plath, avaient souvent un travail double comparé aux hommes, ce qui nous ramène au problème du temps. Lorsque la famille avait des ressources suffisantes, Sexton engageait une domestique pour exécuter certaines tâches ménagères et/ou s’occuper des enfants – ce qui, d’ailleurs, a souvent été reproché aux femmes blanches de classe moyenne, accusées d’exploiter d’autres femmes plus pauvres et souvent issues de minorités ethniques. Certaines lettres de Sexton témoignent du fait que le temps et l’argent étaient une problématique intrinsèquement liée à son travail d’écrivaine :

Thus I have published three books of poems; and just at the end of my last book, the last poem dated February the Last, 1966, I started the bold and terrifying work on a novel. I worked constantly until May, when I realized that I was not writing well enough. Since then I have gone back to study [it and] found I had written three chapters and four pages into the fourth, and I started to rewrite. I want to try my hand, my heart on this foreign, mysterious, precious language. It is not easy for me to write well. Sentences come hard. But I am ready to try again. I am ready to spend four years or ten years or all years on what this novel must have. However, I am badly in need of money; and although I have the means to make money by public readings (my little

---

<sup>630</sup> Diane Wood Middlebrook, *op. cit.*, pp. 95-96.

one-night stands, my little vaudeville act), it is never enough to meet the expenses. I believe in work and am not afraid of it – I will work in a department store this Christmas if that is my only choice this year. However, the money situation will not get any better. The needs of my two children, ages 11 and 13, grow greater every year, and the only way to change the status of our income is for me to go out and do something about it. Further, a novel is a lot less “part time” than a poem. A novel eats time, and its characters refuse to do dishes and iron blouses. I have a cleaning woman once a week; I dare not fire her, for while she irons, I type. To concentrate on the enormity of a book I need her more often – further, I need a secretary now and then. One who can type, punctuate and spell. A novel seems so big, so “full time.” I cannot hold it in my arms like a poem, though one may have to hold a poem in his arms for a week or even for years. Still, I am a very stubborn person and a doer of things. I must write this novel, and I must write it better than I can write. I do not aspire to merely write a novel that will be published as my first story was, so easily, but to write one that is lasting<sup>631</sup>.

Cette insistance de Sexton sur la question du temps révèle l'importance d'autant plus cruciale de cette problématique pour les écrivaines femmes. La légende dit que Plath écrivit *Ariel*, et peut-être *The Bell Jar*, à quatre heures du matin tandis que ses deux enfants en bas âge dormaient, car la nuit était le seul moment qu'elle pouvait voler à sa vie domestique après le départ de son mari. Les derniers mois de la vie de Plath furent entre autres marqués par le manque de sommeil et la précarité financière, comme un rappel de l'importance du temps et de l'argent pour écrire de la poésie ou de la fiction.

Sexton, bénéficiant d'un train de vie plus aisé que Plath, gérait sa carrière et son personnage public avec autorité. Elle n'était pas dupe quant au caractère hautement politique de cette scène littéraire à laquelle il valait mieux appartenir pour vivre de son écriture : « But

---

<sup>631</sup> *A Self Portrait in Letters*, pp. 303-304. Le point de vue de Sexton quant à la chronophagie que représentait pour elle l'écriture d'un roman comparé à celle de poèmes est d'autant plus intéressant que Virginia Woolf écrit exactement l'inverse dans *A Room of One's Own*. Il était au contraire selon elle plus facile d'un point de vue « logistique » pour les femmes d'écrire un roman que de la poésie : « Here, then, one had reached the early nineteenth century. And here, for the first time, I found several shelves given up entirely to the works of women. But why, I could not help asking, as I ran my eyes over them, were they, with very few exceptions, all novels? The original impulse was to poetry. The 'supreme head of song' was a poetess. Both in France and in England the women poets precede the women novelists. Moreover, I thought, looking at the four famous names, what had George Eliot in common with Emily Brontë? Did not Charlotte Brontë fail entirely to understand Jane Austen? Save for the possibly relevant fact that not one of them had a child, four more incongruous characters could not have met together in a room—so much so that it is tempting to invent a meeting and a dialogue between them. Yet by some strange force they were all compelled when they wrote, to write novels. Had it something to do with being born of the middle class, I asked; and with the fact, which Miss Emily Davies a little later was so strikingly to demonstrate, that the middle-class family in the early nineteenth century was possessed only of a single sitting-room between them? If a woman wrote, she would have to write in the common sitting-room. And, as Miss Nightingale was so vehemently to complain,—“women never have an half hour... that they can call their own”—she was always interrupted. Still it would be easier to write prose and fiction there than to write poetry or a play. Less concentration is required. Jane Austen wrote like that to the end of her days. », Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 76-77.

still all very political and ‘who do you know’ and ‘do you have a new book in process.’<sup>632</sup> ». Pour Sexton, l’autorité revenait au poète, et non à la maison d’édition : « It’s a delicate thing the question of what to take out and what to leave in, and I think the poet should have more to say about it. In the long run, he’s the one that knows<sup>633</sup>. » Nombre de ses lettres contiennent des échanges avec des maisons d’édition ou son agente dans lesquels elle négociait ses cachets comme une femme d’affaires. En outre, elle tenait à être payée de la même façon que ses homologues masculins, preuve que Sexton avait non seulement conscience de l’inégalité de traitement entre les hommes et les femmes, mais qu’elle en faisait son cheval de bataille. Pour exemple, alors qu’elle écrit les poèmes qui constitueront le recueil *Transformations*, le directeur des relations extérieures de Cape Cod Community College la sollicite pour une lecture-conférence autour de ses poèmes. Elle lui répond sans ambages que ses honoraires s’élèvent à mille cinq cent dollars plus les frais, tout en laissant la porte ouverte à une possible négociation<sup>634</sup>. Quinze jours plus tard, elle négocie ses honoraires à la hauteur de ceux du poète et critique James Dickey dans une autre lettre : « It occurred to me that if you paid Jim Dickey \$775 plus expenses, you must have paid him at least \$900, or let me put it this way, it must have cost you \$900. I would think if you could raise it for Dickey you could raise it for Sexton, but I hate to quibble. What do you think<sup>635</sup>? ». L’inégalité salariale se retrouvait à toutes les échelles des emplois prisés par les écrivains et écrivaines, dont les postes à l’université étaient parmi les plus recherchés. Kathleen Spivack évoque abondamment l’institutionnalisation de l’inégalité entre les hommes et les femmes dans les postes à l’université :

Wellesley College offered me a teaching position, with the stipulation that I would be earning a thousand dollars less than a man in my equivalent position because “men had families to support.” Although equal opportunity employment was supposedly a reality, the U.S. Senate had amended the act to exclude the teaching position. Women who tried to buck this system were labeled “castrating,” the pejorative word of the day. Even in the early ’80s, Harvard, Tufts, and the bigger universities were able to avoid hiring women. They had so much money, the heads of departments boasted, that lawsuits by women did not bother them. It was easy to make a woman unemployable just by slander. [...]

Harvard and Boston University shared an illustrious female professor, Helen Vendler, so that, they said, took care of their “affirmative action” problem. (Later they were to share the poet Derek Walcott.) Otherwise, the universities

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>633</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 331.

<sup>634</sup> « My fee is \$1500 plus expenses. However, the expenses would be negligible, and I am willing to modify the fee somewhat because of your proximity. Let me know how this strikes you and your budget as my calendar is getting full for next year. » Lettre à Thomas Alexander datée du 11 mai 1970. *Ibid.*, p. 351.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 353.

at that time, mid-'60s to early '70s, made sure to hire what they termed "inadequate" junior women, whom they could then with good conscience let go after a couple of years. Earlier, Theodore Morrison, a professor at Harvard, had interviewed women for adjunct teaching jobs there to balance Frost's occasional appearances. The female counterparts were to do four-fifths of the work, and receive a fraction of the salary. Tufts had the same arrangement later, their male star being Philip Levine. When women candidates questioned this arrangement there was always the same response: "There are plenty of desperate faculty wives around here who would be grateful for this opportunity!" Unfortunately, this was true<sup>636</sup>.

Les universités américaines préféraient donc aller en procès et payer des frais de justice plutôt que de traiter ses enseignantes de façon équitable, tant du point de vue de leur salaire que de leur statut. Tout comme Sexton se battait pour obtenir le même salaire que ses homologues masculins dans le domaine littéraire, Sexton se battait pour obtenir le même salaire que ses homologues masculins à l'université. Dans une lettre datée du 17 novembre 1971 et adressée à Morton Berman, président du département d'anglais de la Boston University, où elle enseignait, Sexton demande sans ambages un meilleur statut et une augmentation salariale :

I would like to have more feeling of permanence with BU. If not tenure, then some form of written agreement that would not leave me up in the air about the forthcoming year. Not only do I enjoy the work, but I desperately need the money. I know I am a good teacher, and this year is my best class of all. [...] So there is money to think about and some sort of permanence to think about. I know you are harried but perhaps you will find time for this, too<sup>637</sup>.

Quinze jours plus tard, elle réitère sa demande en s'adressant cette fois à son ami, le poète George Starbuck, en insistant cette fois sur le traitement inéquitable entre les femmes et les hommes à la Boston University :

*Dear dear George,*

[...] Query: If John Barth doesn't come back next year and you pay his replacement four grand per course more than I am getting I'm going to wonder if a woman's fist shouldn't be painted on my classroom door. !!! Even if John Barth stays at his same salary I'm going to wonder. I know it is a desperate time of money at B.U. but if a man gets it then why doesn't a woman. Need I list my qualifications as a writer, teacher etc? If I'm important I want to be paid importantly.

Enough. I hope you like the poem. That's all I meant to talk about in this letter and then my mind just kept right on – as in the poem itself<sup>638</sup>.

---

<sup>636</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 185.

<sup>637</sup> *A Self-Portrait in Letters*, pp. 376-377.

<sup>638</sup> *Ibid.*, pp. 384-385.

Sous-jacente à la question de l'argent se trouve celle de la valeur, et notamment la valeur du travail, que Sexton résume en une phrase : « If I'm important I want to be paid importantly. » Pour la poète, ne pas payer une femme autant qu'un homme, c'était la dévaluer. Sexton menace, sous le couvert de l'humour, de peindre un logo féministe sur la porte de sa classe, ce qui révèle le terrain glissant que le féminisme représentait dans le monde académique à cette époque, terrain sur lequel il valait mieux ironiser. Néanmoins, Sexton démontre une conscience féministe qui fait surface dans les moments où l'inégalité de traitement entre les hommes et les femmes est la plus flagrante, notamment à travers la question des différences de salaire genrées. Enfin, cette lettre prouve à quel point ces questions pouvaient perturber la vie des écrivaines femmes et parasiter le temps qu'elles pouvaient consacrer à l'écriture : Sexton finit sa lettre en demandant à George Starbuck ce qu'il pense de son poème, alors que c'est ce sujet que Sexton voulait originellement aborder.

Que font deux grandes poètes femmes, Elizabeth Bishop et Anne Sexton, qui se rencontrent pour la première fois ? Elles parlent d'argent.

“Tell me, Anne,” Elizabeth leaned over, “How much money do you get for a reading nowadays?” “At least a thousand,” was Anne’s immediate answer. And the two poets were off, talking about contracts and money and publishers who had or hadn’t done them wrong. Lois and I sat there amazed. If we had thought one word about poetic process was to be exchanged, we were mistaken. The two women talked about business with relish all through lunch until the dessert course, when Anne dramatically turned to Lois and exclaimed, “Lois, did I ever tell you how much it hurt, having babies?”<sup>639</sup>

Contrairement à Sexton, Bishop ne se plaignait pas du fait d'être moins bien payée que les hommes à l'université. Et pourtant, cette anecdote révèle que la question de l'argent préoccupait particulièrement cette dernière, qui engagea immédiatement la conversation sur ce sujet. Cela prouve que même une poète qui disait abhorrer le féminisme et tout ce qui s'y rapportait se souciait de questions qui en réalité dépendaient principalement de l'avancée des droits des femmes. Il est également intéressant de remarquer que, alors que dans ses poèmes l'argent est très souvent associé au père et à la paternité, Sexton passe naturellement du thème de l'argent à celui de la maternité. De façon fort symbolique, la poète confia d'ailleurs peu de temps avant sa mort son héritage littéraire à sa fille aînée, qui deviendra elle-même écrivaine, en insistant sur la valeur artistique mais également financière de son œuvre<sup>640</sup>. L'héritage

---

<sup>639</sup> Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 108.

<sup>640</sup> Lettre d'Anne Sexton à Linda Gray Sexton datée du 3 juillet 1974 : « Dearest pie, today nominated and legally named my literary executor (because I know you know the value, the potential of what I've tried in my own small way to write, not only in financial potential for your future income, but maybe, just maybe – the spirit

littéraire de l'œuvre de Plath est aujourd'hui entre les mains de Frieda Hughes, la fille aînée de Sylvia Plath et Ted Hughes, également devenue écrivaine. Si l'écriture n'est plus un domaine réservé aux hommes, si l'autorité se transmet plus facilement de mère en fille, peut-on encore parler de poétriarcats ?

---

of the poems will go on past both of us, and one or two will be remembered in one hundred years... And maybe not.) », *A Self-Portrait in Letters*, p. 417.

## Chapitre 6. De la figure de l'enchanteresse à une poétique du désenchantement

L'enchanteresse est définie comme un « [p]ersonnage doué de pouvoirs surnaturels dont il use pour opérer des prestiges en faveur des mortels ou à leur détriment<sup>641</sup> », ce qui se rapproche en tout point de la définition de la sorcière. Cependant, le mot « sorcière/*witch* » n'a pas la même connotation que « enchanteresse/*enchantress* ». Tandis que l'enchanteresse nous renvoie à la figure de la séductrice, la sorcière renvoie à un imaginaire plus terrifiant, plus obscur. Ainsi, l'adjectif « black » est souvent associé à « witches », par opposition à « white », dans une représentation binaire du bien et du mal symptomatique selon Phyllis Chesler d'un « racisme profondément ancré dans les cultures chrétiennes, préfigurant à la fois l'esclavage aux États-Unis et l'industrialisation<sup>642</sup>. » Car la sorcière, avant d'incarner l'antagoniste des contes par opposition à la bonne fée<sup>643</sup>, représente surtout la femme persécutée par la société patriarcale depuis des siècles. Cependant, dans un ouvrage récent, *Witches, Sluts, Feminists* (2017), Kristen J. Sollee remarque que la sorcière est de plus en plus perçue comme une figure ambivalente, symbolisant à la fois la persécution et le pouvoir du féminin<sup>644</sup>. L'essai de Sollee suggère, dès la lecture de son titre, que la sorcière n'a pas qu'un seul visage :

The witch has as many moods and as many faces as the moon. Most of all, she is misunderstood. From the spiteful old hag to the promiscuous young woman to the man-hating shrew, the negative stereotypes about the women we call witches, sluts, and feminists have filled volumes. Clearing away the cobwebs of connotation is no easy feat, but is vital for a prolonged analysis of these terms<sup>645</sup>.

<sup>641</sup> CNRTL. En ligne. Consulté le 9 juin 2017, <<http://www.cnrtl.fr/definition/enchanteresse>>.

<sup>642</sup> « The designation of witches as (good) “white” or (bad) “black” witches once more denotes Christian cultures’ deep racism—predating both slavery in America and industrialization. » (Je traduis.) Phyllis Chesler, *Women and Madness*, p. 161.

<sup>643</sup> Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim théorise la sorcière et la bonne fée comme deux pôles provenant d'une seule entité, la figure maternelle, divisée dans les contes de façon manichéenne entre d'un côté la sorcière et/ou la méchante marâtre (« the wicked stepmother ») et de l'autre la bonne fée (« the good mother ») : « Chez la bonne fée, les qualités positives de la mère sont aussi exagérées que le sont les mauvaises chez la sorcière. Mais c'est ainsi que l'enfant interprète le monde : tout est paradis, ou tout est enfer. », Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 109. Cf. Chapitre « Le fantasme de la méchante marâtre » *in ibid.*, pp. 105-116.

<sup>644</sup> « In this cultural climate, the witch is increasingly viewed as a symbol of female power, but she is equally a symbol of female persecution. », Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Positive*, California: ThreeL Media, version Kindle Cloud Reader, 2017, empl. 99/2436.

<sup>645</sup> *Ibid.*

L'objectif de *Witches, Sluts, Feminists* est avant tout de démythifier la figure de la sorcière, ou de l'enchanteuse, en démontrant qu'elle est avant tout une femme qui ne correspond pas aux critères de la « bonne » fée-mme, de la pute à la féministe, de la mauvaise mère à la folle<sup>646</sup>. Mais avant de pouvoir démythifier la sorcière, il a fallu démythifier la femme, comme le rappelle Janice Markey dans *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich* :

Certainly, Simone de Beauvoir's *The Second Sex*, with its challenging demythification of women's lives, had appeared as early as 1949, but the conservative Fifties had quelled any comparable expression of feminism. So, it was not until 1963, with the publication of Betty Friedan's controversial *The Feminine Mystique*, that women were again seen to be a major force in the literary world; in her book Betty Friedan exploded the myth which F. Lindberg and M. Farnham had endorsed in their *Modern Woman: The Lost Sex* (1947), in which the solution to all the psychological problems of women was presented as the acceptance of the passive, female role, with child-bearing and child-rearing affording the highest means of fulfillment.

From 1963 on almost every subject of importance to women's lives has been researched and commented on by women writers. Every conceivable attempt has been made to counteract the romantic mythification of women entertained, and, through the social mores, enforced by men on women throughout the centuries. As Annette Kahn has said in her book *Women's Pictures: Feminism and Cinema*: "patriarchal ideology is designed very broadly as an operation through which woman is constructed as eternal, mythical and unchanging as essence or a set of fixed meanings."<sup>647</sup>

Plath et Sexton font partie de cette génération de femmes qui ont contribué à la démythification de la femme grâce à leur œuvre, notamment en se réappropriant la figure de la sorcière. En outre, cette figure fait écho à leur héritage en tant qu'écrivaines, comme le suggère Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* :

[A]ny woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage

---

<sup>646</sup> Dans *Women and Madness*, Phyllis Chesler suggère des points communs entre la folle et la sorcière, tout en s'interrogeant sur leur rôle dans le combat contre l'Église et le patriarcat : « Their case histories were kept by their more socially powerful male prosecutors—just as hospital records are kept by psychiatrists and psychologists, and not by the patients themselves. Were witches really cultural and political revolutionaries, matriarchs, and Amazons come back to do battle with the Church? Were they wealthy and powerful women whose property was coveted? Perhaps all of these things—perhaps none. Jules Michelet in *Satanism and Witchcraft: A Study in Medieval Superstition*, suggests that many witches were midwives and healers, whose knowledge of painkillers, abortion, and herbal or "faith healing" threatened the Church's anti-scientific, anti-sexual, and anti-female doctrines. Szasz suggests that, "by aiding the weak, the white witch tended to undermine the established hierarchy of dominance—of priest over penitent, lord over peasant, man over woman—and herein lay the principal threat of the witch and [is] why the Church set out to crush her." », Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 161.

<sup>647</sup> Janice Markey, *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*, Frankfurt: Peter Lang, 1985, pp. 7-8.



outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at. For it needs little skill in psychology to be sure that a highly gifted girl who had tried to use her gift for poetry would have been so thwarted and hindered by other people, so tortured and pulled asunder by her own contrary instincts, that she must have lost her health and sanity to a certainty<sup>648</sup>.

Le parallèle entre la poète et la sorcière est construit autour de la question de la marge, de l'hors norme, de la folie et du rejet non pas *de* mais *par* la société. Les résonances entre les figures de la poète et de la sorcière seront traitées dans ce chapitre, qui s'attachera à démontrer l'engagement de Plath et de Sexton dans l'écriture et la réécriture de l'histoire des femmes et de leur oppression, du conte à l'ekphrasis, du mythe grec à celui de la famille traditionnelle américaine, du médium poétique au médium théâtral, où voix et chants s'entremêlent dans une cacophonie désenchantée.

---

<sup>648</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 57.

## 6.1. Sorcière et société, enchanteresse et conte de fées

La sorcière est-elle dans la société ou en dehors de celle-ci ? La figure de la sorcière a été construite par la société, et par là-même elle ne peut qu'en faire partie, et pourtant elle est en même temps une figure marginale que la société a chassée, châtiée, noyée, brûlée vive afin de la faire disparaître tout entière. Réduite en cendrillon<sup>es</sup>, elle renaît dans la littérature et particulièrement dans les contes. La représentation de la sorcière dans l'art, et en particulier dans la littérature, en dit long sur les différentes sociétés qui se sont succédées depuis le Moyen-Âge. Dans l'un des ouvrages canoniques sur le sujet, *La Sorcière* de Jules Michelet, l'historien pointe rapidement du doigt le rôle du poète dans la cristallisation de l'image de la sorcière comme une vieille femme laide, alors même que cette représentation relève d'une contre-vérité historique :

Le clergé n'a pas assez de bûchers, le peuple assez d'injures, l'enfant assez de pierres contre l'infortunée. Le poète (aussi enfant) lui lance une autre pierre, plus cruelle pour une femme. Il suppose, gratuitement, qu'elle était toujours laide et vieille. Au mot Sorcière, on voit les affreuses vieilles de *Macbeth*. Mais leurs cruels procès apprennent le contraire. Beaucoup périrent précisément parce qu'elles étaient jeunes et belles<sup>649</sup>.

Le sort des sorcières, particulièrement cruel, renvoie à une société dont la misogynie était facilitée par l'obscurantisme religieux régnant au Moyen-Âge, faisant de la femme un bouc-émissaire. Cette victime sacrificielle était une aubaine pour les écrivains, qui n'avaient plus qu'à l'opposer à la jeune fille innocente, héroïne parsemant contes et romans, reproduisant ainsi des schémas narratifs déjà bien ancrés dans la réalité et dans la société.

Les procès des sorcières de Salem à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans la Nouvelle-Angleterre marqua l'histoire des États-Unis, dont la langue, usant abusivement de la métaphore de la chasse aux sorcières (*witch hunt*), porte encore les stigmates. Le retour du mot *witch hunt* aux États-Unis dans le contexte de la Guerre froide a-t-il remis en lumière un trauma, une histoire, un imaginaire autour de la sorcière encore bien ancrés dans la société et la culture américaines ? Situées dans ce contexte historique, l'œuvre de Plath et celle de Sexton ont en commun la récurrence, la résurgence de la figure de la sorcière venant hanter à la fois leur

---

<sup>649</sup> Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris : Gallimard, Collection « Folio Classique », 2016 (première parution : 1862), pp. 30-31.

imaginaire et leur réflexion, de la figure de l'écrivaine possédée chez Sexton à celle de la sorcière des contes de fées chez les deux poètes, si bien que l'on peut se demander, comme Plath dans « Metamorphoses of the Moon », « which is which ? », ou plutôt *which is witch ?*

a) « I have gone out, a possessed witch » : la sorcière et ses doubles

Anne Sexton avait l'habitude de commencer ses nombreuses lectures publiques par ce vers issu du poème « Her Kind » : « I have gone out, a possessed witch ». Diane Wood Middlebrook décrit de manière très parlante la façon dont la poète projetait sa voix et son aura sur le public et s'identifiait d'emblée à la figure de la poète-sorcière :

Anne Sexton liked to arrive about ten minutes late for her own performances: let the crowd work up a little anticipation. She would saunter to the podium, light a cigarette, kick off her shoes, and in a throaty voice say, "I'm going to read a poem that tells you what kind of a poet I am, what kind of a woman I am, so if you don't like it you can leave." Then she would launch into her signature poem, "Her Kind": "I have gone out, a possessed witch... A woman like that is misunderstood... I have been her kind<sup>650</sup>."

Il est révélateur que Middlebrook ouvre sa biographie sur cette routine et sur ce vers invoquant la sorcière. La biographe évoque non seulement l'importance de l'aspect scénique chez Sexton mais également celle de la voix et de la mise en voix. Comme le révèle Linda Gray Sexton dans *A Self-Portrait in Letters*, Anne Sexton fit le lien entre ses poèmes et la musique puisqu'elle créa un groupe de rock qu'elle appela, de façon significative, « Anne Sexton and Her Kind ». Accompagnée de plusieurs instruments, Anne Sexton « utilisait sa voix comme un instrument<sup>651</sup> ». Il est donc intéressant d'observer que Sexton avait elle-même associé la figure de l'enchanteuse à celle de la poète-chanteuse.

Dans une lettre datée de 1968 à Paul Brooks, son éditeur chez Houghton Mifflin, Sexton se décrit à plusieurs reprises comme une sorcière, une enchanteuse :

Dear Paul,

---

<sup>650</sup> Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991, p. xix. Kathleen Spivack, poète et amie de Sexton, évoque également l'importance du poème « Her Kind » pour son autrice : « The poem "Her Kind" was especially important to Anne. She always started her poetry readings with these lines from it, standing onstage, still, looking at the audience directly with her magnetic gaze as she recited: "I have gone out, a possessed witch..." », Kathleen Spivack, *op. cit.*, p. 61.

<sup>651</sup> « While Anne was teaching her class at Wayland High School, one of her students set "Ringing the Bells" [TB] to music. The idea caught her interest, and she began reading her poetry to any accompaniment her student could score. The chamber rock group "Anne Sexton and Her Kind" eventually grew out of this unique duet. Anne read "Old" [PO], "Cripples and Other Stories" [LD], "Love Song to K. Owyne" [PO], and "Man and Wife" [LD], using her voice like an instrument, accompanied by a combo of guitar, electric piano, drums, flute, and bass. With Bob Clawson as manager, the group was soon booked for their debut at a Boston nightclub, as a benefit performance for the presidential campaign of Senator Eugene McCarthy. » (Je traduis.) *A Self-Portrait in Letters*, p. 326.

(...) Your note overwhelms me. What can one say in reply? Tell you that of course I am a witch, an enchantress of sorts and have already been worshipped and hung in the same order. Now and then. But not very often. And in your case, I very much had the cold feet to think of reading in front of you. I may not look like a coward but I am. At any rate I am enchanted by your note and keep it by me for dark hours. There are a lot of dark hours, the hard hours.

I do suppose poetry is an oral art, as you said after the reading. However, when I am dead, it will be only the page and no more. [...]

You treat me so well at Houghton Mifflin, as I said to Anne Ford, "it is better than having a lover!" Further, my books are in print. I think I am the luckiest of poets. If and when I have a next book I may have to ask for larger print as this enchantress is getting older and finds it hard to read the print at these poetry readings. See, even witches, those of us who survive worship and hanging, get old.

... But perhaps the work stays young! That is all that matters.  
And letters like yours remind me.

Affectionately,  
Anne<sup>652</sup>

En sus de l'identification d'Anne Sexton à sa persona de sorcière du poème « Her Kind », il est intéressant de remarquer que l'éditeur/spectateur Paul Brooks identifie lui-même la poète à l'enchanteresse après l'avoir vue déclamer son poème sur scène. Que cela révèle-t-il du fantasme autour de la figure de l'écrivaine ? C'est en réponse à une lettre de Paul Brooks que Sexton accepte cette comparaison, mais est-ce vraiment Anne Sexton ou la figure de l'écrivaine qui est comparée à une enchanteresse ? Lorsque Sexton dit « [I] have already been worshipped and hung in the same order », unissant son sort à celui des sorcières, elle fait évidemment une analogie entre la chasse aux sorcières et la cabale des critiques contre la poète et son œuvre. La réflexion d'Anne Sexton sur l'oralité de la poésie est également intéressante : l'oralité du poème dépendrait de la vie et de la mort de la personne qui l'a écrit, comme si seule la poète pouvait incarner le poème, lequel ne pourrait lui survivre que dans sa version papier, matérielle (« I do suppose poetry is an oral art, as you said after the reading. However, when I am dead, it will be only the page and no more<sup>653</sup>. »). D'une certaine façon, elle consacre l'importance de la voix de la poète tout en sous-estimant son pouvoir, ainsi que celui des progrès technologiques, car elle n'envisage guère que de nombreux enregistrements de sa voix lisant ses poèmes, de YouTube aux mp3, seraient encore écoutés bien après sa mort.

---

<sup>652</sup> *A Self-Portrait in Letters*, p. 325.

<sup>653</sup> Cf. *Supra*.

Sexton reprend dans cette lettre le thème du double dans une vision wildienne, l'image de l'écrivaine-sorcière vieillissant tandis que son œuvre demeure éternellement jeune rappelant celle de Dorian Gray et son portrait. Margaret Atwood suggère que l'omniprésence du thème du double en littérature proviendrait de la propre duplicité de l'écrivain·e. « The author is the name on the books. I'm the other one<sup>654</sup>. », affirme-t-elle dans *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Alors qu'elle recense de nombreux exemples d'œuvres littéraires et mythologiques fondées sur le thème du double, de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* à *The Picture of Dorian Gray*, elle fait une analogie pertinente entre ce motif littéraire et les procès des sorcières de Salem. Le manque de rationalité et le caractère vindicatif de ceux qui voulaient à tout prix condamner ces femmes pour sorcellerie les amenèrent à invoquer des « spectral evidence », littéralement preuves spectrales, expression relevant de l'oxymore et pourtant acceptée à la Cour au même titre que des preuves réelles et tangibles. Ce que l'on entendait par « spectral evidence » désignait la duplicité physique des femmes accusées de sorcellerie qui, en essayant de se défendre d'avoir causé des méfaits en prouvant qu'elles ne se trouvaient pas sur les lieux des crimes, signaient en réalité leur arrêt de mort : « (...) what was proven was not your innocence, but the fact that you had the ability to project your own double, and were therefore a witch. (It was not until spectral evidence was barred from the courts that the New England witchcraft trials finally ended.)<sup>655</sup> ». Le lien entre le motif du double et les croyances populaires sur les sorcières révèle un imaginaire paradoxal dans lequel la figure de la sorcière, souvent représentée comme marginale et solitaire, est pourtant capable de se dédoubler et par là même d'être multiple, de la même manière que la figure de l'écrivaine.

Dans « Her Kind » (*TBAPWB*, *TCP*, p. 15), l'un des premiers poèmes de Sexton, celle-ci utilise un *je* poétique qui se définit rapidement comme pluriel et habité, de l'adjectif « possessed » à l'adjectif possessif « her » que l'on retrouve dans l'épiphore « I have been her kind ».

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

<sup>654</sup> Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 37.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 41.

I have found the warm caves in the woods,  
filled them with skillets, carvings, shelves,  
closets, silks, innumerable goods;  
fixed the suppers for the worms and the elves:  
whining, rearranging the disaligned.  
A woman like that is misunderstood.  
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,  
waved my nude arms at villages going by,  
learning the last bright routes, survivor  
where your flames still bite my thigh  
and my ribs crack where your wheels wind.  
A woman like that is not ashamed to die.  
I have been her kind.

Ce poème présente un double *je* à plusieurs niveaux : une première persona représente la « sorcière possédée » (« possessed witch »), qui revient dans les cinq premiers vers de chaque strophe ; puis s'opère un déplacement de la persona de la sorcière vers un autre *je* poétique dans chaque refrain épiphorique « I have been her kind ». En outre, le tout premier distique annonce le thème de la duplicité physique de la sorcière, l'adjectif comparatif « braver » indiquant une personnalité double d'une part et le thème de la nuit (« at night ») renvoyant d'autre part à l'opacité qui permet de révéler, telle une chambre noire, la partie de soi que l'on cache à la lumière du jour. La nuit est également un espace temporel qui traditionnellement n'appartient guère à la femme sauf à la prostituée, autre double de la sorcière. C'est donc un espace dangereux pour une femme, au même titre que l'espace public également annoncé dès le premier vers (« out ») et mis en exergue par le truchement de la césure. Ainsi, le poème se situe dans un lieu où la femme ne doit pas s'aventurer, au risque d'être prise pour une femme « sans vertu » – ou une sorcière.

La structure très formelle du poème, davantage caractéristique des premiers poèmes de Sexton, lui confère une musicalité qui sied particulièrement bien au thème de la sorcière et de l'enchantement. L'omniprésence de la césure et de l'allitération (« whining, rearranging the disaligned. », « and my ribs crack where your wheels wind. ») rappelle le rythme et la musique de la poésie vieil-anglaise. Les variations autour du pentamètre iambique « A woman like that is misunderstood » révèlent une progression dans la vision de la femme-sorcière par la société patriarcale : Sexton conserve l'anaphore « A woman like that is » pour la décliner à chacune des trois strophes qui composent le poème : « not a woman, quite », puis « misunderstood » et enfin « not ashamed to die ». Le parallèle métrique et grammatical est

évident entre le vers trochaïque de la première strophe et celui de la dernière, ce qui renforce l'aspect cyclique du poème, qui s'achève d'ailleurs à un vers près sur le mot « die », lequel rime par assonance avec « quite ». Au milieu du poème, inséré dans un pentamètre iambique, « misunderstood » vient signaler l'écart dans la variation, faisant ainsi écho à un autre écart, celui de la marginalisation de la sorcière qui n'a pas sa place dans la société, parce qu'elle n'est pas considérée « tout à fait » (« quite ») comme une femme et qu'elle est incomprise. Chacune de ces strophes épiphoriques contient un commentaire du deuxième *je* sur le premier contenant l'identification à la mauvaise fée-mme. Si la troisième strophe fait évidemment référence aux procès des sorcières, de l'humiliation publique (« I have ridden in your cart, driver,/waved my nude arms at villages going by, ») au bûcher et autres supplices (« where your flames still bite my thigh/and my ribs crack where your wheels wind. »), le passage du *present perfect* au présent simple indique non seulement que les tortures infligées aux femmes continuent d'exister (« still ») mais également que la persona de la sorcière et la persona du poème sont peut-être finalement la même personne. Les trois variations « not a woman, quite », « misunderstood » et « not ashamed to die » décrivent simplement toute femme qui s'éloigne du modèle archétypal de « la femme » et nous rappellent que la sorcière d'hier est la folle d'aujourd'hui.

Dans *Women and Madness*, Phyllis Chesler souligne le traitement similaire infligé aux sorcières et aux folles, lequel relèverait d'un même système patriarcal dont les pratiques évoluent au gré des sociétés sans pour autant fondamentalement changer. Elle cite notamment le psychiatre hongrois Thomas Szasz, auteur de *Manufacture of Madness: Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement* (1970). Ce dernier développe une théorie selon laquelle les conflits humains ne reposeraient pas sur les notions binaires du vrai et du faux mais sur celles de l'opresseur·se et de l'opprimé·e et donc fondamentalement sur la notion de pouvoir. Il s'appuie notamment sur une comparaison entre le regard que l'on porte sur les sorcières et celui que l'on porte sur les folles :

Witches and mentally ill patients are actually created through the social interaction of oppressors and oppressed. If the observer sympathizes with the oppressor, then the witches are "mad." If the observer sympathizes with the oppressed, then the witches are "mad." Both explanations bypass, conceal, excuse, and explain away the terrifyingly simple but all important fact of man's inhumanity to man [and I add: to woman]... the image of the knight in armor, the symbol of mobility, and of the black witch as a symbol of depravity embodies the sexocidal hatred of women... [for the] knight is always male [and the] witch is always female in all the fairy tales and mythologies of (medieval and modern) times.



There can be no abuses in institutional psychiatry because institutional psychiatry, by definition, is an abuse.  
Social oppression in any form, and its manifestations are varied, among them being... poverty... racial, religious, or sexual discrimination... must therefore be regarded as prime determinants of direct communication of all kinds (e.g. hysteria)<sup>656</sup>.

Ainsi, selon Szasz, la folie existe essentiellement dans le regard de celui ou de celle qui la voit ; la plupart d'entre nous aujourd'hui voyons la folie plutôt dans ceux qui ont persécuté et exécuté les sorcières que dans ces dernières. Il est également intéressant de remarquer que Szasz relie directement l'oppression des femmes à travers les accusations de sorcellerie ou de folie à la littérature, particulièrement aux genres du mythe et du conte de fées, lesquels partagent des schémas répétitifs où l'homme est présenté tantôt comme un héros, un chevalier, un prince charmant, et la femme comme une (jeune) ingénue ou une (vieille) sorcière. N'oublions pas que « Her Kind » est issu du recueil *To Bedlam and Part Way Back*, titre qui fait directement référence à l'hôpital psychiatrique et s'ouvre d'ailleurs sur un poème ayant pour thème cette institution. Le roman de Sylvia Plath, *The Bell Jar*, a également l'institution psychiatrique pour toile de fond. Au-delà des aspects autobiographiques évidents, puisque Sexton et Plath ont toutes deux fait des séjours en hôpital psychiatrique, la critique que les deux poètes font de cette institution, occupe une place prépondérante dans leur œuvre, en poésie comme en prose, si bien qu'il est légitime de se demander si la raison pour laquelle on parle autant de la soi-disant folie de Sexton et de Plath n'est pas en réalité de détourner l'attention de l'oppression d'un système patriarcal qu'elles dénoncent<sup>657</sup>. Non seulement le *je* poétique de « Her Kind » s'identifie à la persona de la sorcière, mais elle évoque la possibilité d'un lien de parenté : la répétition du refrain « I have been her kind » fait apparaître, par le truchement de la paronomase, le mot « kin ». D'ailleurs, la persona dit bien « I have been » et non « I am » : le *present perfect* renforce l'idée d'une continuité entre le passé et le présent assurant le lien entre la sorcière et la femme d'aujourd'hui, qui pourrait être celle que l'on stigmatise, de la figure de la folle à celle de l'écrivaine. Dans la première strophe, le trimètre « lonely thing, twelve-fingered, out of mind » donne à voir la sorcière comme une folle solitaire à douze doigts. Cela renvoie au caractère surnaturel de la sorcière, tout comme les elfes (« elves ») de la deuxième strophe ; mais cette insistance sur la main rappelle également la main qui tient le stylo de l'écrivaine, ou qui tape à la machine à écrire.

---

<sup>656</sup> Je cite Thomas Szasz par l'intermédiaire de l'ouvrage de Phyllis Chesler, laquelle a elle-même tronqué la citation et apporté quelques ajouts au texte. Cf. Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 160.

<sup>657</sup> Rappelons-nous que la première autobiographie sur Sylvia Plath se nomme *Method and Madness*.

Dans l'un de ses derniers poèmes, « The Witch's Life » (*TARTG, TCP*, p. 423), Sexton reprend le thème du double en l'associant à la figure de la sorcière. Dans ce poème, Sexton fait appel au trope de la vieille sorcière, rappelant la fausse représentation dans la littérature évoquée par Michelet. C'est précisément de cette fausse représentation véhiculée par les contes que la poète traite ici, puisque celle-ci est décrite dans la première strophe non pas comme une sorcière mais comme une vieille femme qui, à travers la perception d'un *je* poétique qui se remémore ses souvenirs d'enfance, existe dans sa mémoire comme La Sorcière (« The Witch ») :

When I was a child  
there was an old woman in our neighborhood  
whom we called The Witch.  
All day she peered from her second story window  
from behind the wrinkled curtains  
and sometimes she would open the window  
and yell: Get out of my life!  
She had hair like kelp  
and a voice like a boulder.

À l'instar d'autres poèmes de Sexton mais également de Plath, la fenêtre apparaît comme un élément protecteur derrière lequel se cache la femme recluse alors même que cet objet est par nature transparent. La notion d'écran se joue également dans la polysémie du terme « story » (« her second story window ») qui donne à entendre une double acception, celle d'étage et celle d'histoire. En outre, les rideaux viennent apporter un degré d'opacité, voire l'idée de masque, puisque la peau de la vieille femme se confond avec les rideaux à travers l'hypallage « wrinkled curtains ». L'aspect monstrueux et contre-nature de la sorcière, décrite à l'aide d'éléments marins et terrestres (« kelp », « boulder »), renvoie paradoxalement à la figure de la sorcière herboriste maîtrisant les éléments naturels. Les peurs enfantines que provoquent la vue et la voix de cette « méchante marâtre » sont signifiées par l'homonymie entre *boulder* et *bolter* : le second signifiant suggère l'idée de supériorité dans le courage.

Sexton se mue en conteuse d'histoire, se rapprochant des poèmes de *Transformations*. La ponctuation dans ce poème rappelle fortement la forme du dialogue. La deuxième strophe se focalise sur la persona adulte, qui se rend compte qu'elle est en train de vivre elle-même « la vie de la sorcière » qui l'avait tant effrayée lorsqu'elle était enfant (« I think of her sometimes now/and wonder if I am becoming her. »). L'identification de la persona du poème à la sorcière passe à la fois par une transformation physique, ses cheveux devenant semblables au varech (« kelp ») (« Clumps of my hair, as I write this,/curl up individually like toes. »), et

une transformation personnelle vers la figure solitaire de la sorcière (« Maybe I am becoming a hermit,/opening the door for only/a few special animals? »). Enfin, Sexton fait à nouveau allusion aux similitudes entre la figure de la sorcière et celle de l'écrivaine à travers l'incise « as I write this » qui annonce également le thème du dédoublement par le truchement de la mise en abyme, mise en évidence à la fin du poème avec la référence au « A Dream Within a Dream » d'Edgar Allen Poe : « Yes. It is the witch's life,/climbing the primordial climb,/a dream within a dream ». L'adjectif « primordial » dans le deuxième vers renvoie étymologiquement à l'aspect primitif de la sorcière, la répétition polyptotique de « climb » et « climbing » lui faisant écho comme pour l'accentuer. L'assonance en /ai/ dans ce vers donne à entendre et à voir (*eye*) une saturation qui renvoie à l'identification omniprésente du « I » à la sorcière.

Margaret Atwood conclut *Negotiating With the Dead: A Writer on Writing* en revenant sur la comparaison entre la sorcière et l'écrivain·e, dans la mesure où ces deux figures partagent la même propension à naviguer entre le royaume des morts et celui des vivants. Elle cite ainsi le sociologue Carlo Ginzburg, auteur de *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, qui affirme que les récits autour du sabbat, le banquet des sorcières, ont gardé la même base narrative précisément parce qu'il s'agissait de raconter ce voyage entre les deux mondes :

Indubitable... is the deep resemblance that binds the myths that later merged in the witches' Sabbath. All of them work a common theme: going into the beyond, returning from the beyond. This elementary narrative nucleus has accompanied humanity for thousands of years. The countless variations introduced by utterly different societies, based on hunting, on pasture and on agriculture, have not modified its basic structure. Why this permanence? The answer is possibly very simple. To narrate means to speak here and now with an authority that derives from having been (literally or metaphorically) there and then. In participation in the world of the living and of the dead, in the sphere of the visible and the invisible, we have already recognized a distinctive trait of the human species<sup>658</sup>.

Pour Atwood comme pour Ginzburg, la force d'un récit, ou d'un poème, provient donc de la capacité de l'écrivain·e à descendre dans un puits obscur avant de pouvoir remonter vers la lumière et de raconter ce qu'il·elle a vu<sup>659</sup>. Lorsque Plath aborde le sujet de la communication avec les esprits dans le poème « Ouija » (*CP*, p. 77), écrit en 1957, la persona est un esprit qui

<sup>658</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 179.

<sup>659</sup> « Where is the story? The story is in the dark. That is why inspiration is thought of as coming into flashes. Going into a narrative process is a dark road. You can't see your way ahead. Poets know this too; they too travel the dark roads. The well of inspiration is a hole that leads downwards. », *ibid.*, p. 176.

est à la fois un dieu ancien et un poète : « The old god, too, writes aureate poetry/In tarnished modes, maundering among the wastes,/Fair chronicler of every foul declension. » Plath joue sur la paronomase entre « aureate poetry » et « Poet Laureate », désignant le titre honorifique conféré à un·e poète par une institution gouvernementale, ce qui renforce l'idée que les poètes appartiennent à la fois au monde divin et au monde des humains, mais qu'ils ou elles doivent traverser les deux mondes pour que leur poésie entre dans la lumière. Comme si elle voulait ouvrir la porte entre ces deux mondes, Sexton commence son recueil *Transformations* par le poème « The Gold Key », lequel s'ouvre sur la présentation de la narratrice/persona des contes-poèmes, « a middle-aged witch, me », « me » faisant référence à la figure de la poète, « ready to tell you a story or two ». Le récit enchâssé dans le poème est celui d'un garçon ayant trouvé une clé en or, cherchant quelle porte celle-ci ouvre. Ce récit sert en réalité à introduire la série de réécritures de contes qui s'ensuit :

He turns the key.  
Presto!  
It opens this book of odd tales  
which transform the Brothers Grimm.  
Transform?  
As if an enlarged paper clip  
could be a piece of sculpture.  
(And it could.)

La transformation des contes agit par métonymie sur les Frères Grimm, comme si de cette façon la sorcière-poète reprenait l'autorité sur les contes. On passe de « fairy tales » à « odd tales », l'adjectif *odd* esquissant les contours d'une inquiétante étrangeté projetant son ombre sur ces contes transformés. Au-delà de la transformation des contes, c'est la transmission d'auteur à autrice qui est signifiée, rappelant ainsi que le conteur ou la conteuse appartient à son époque et que chaque conte en est une satire.

## b) « Innocence is a fairy-tale » : enchantement et désenchantement

Pourquoi emploie-t-on, en français comme en anglais, le mot « fée »/*fairy* pour qualifier certains contes, alors même que ceux-là ne contiennent pas nécessairement la figure de la fée ? L'éclairage historique de Jules Michelet dans *La Sorcière* peut nous aider à comprendre d'où vient la notion de conte de fées et par là même sur quoi repose ce genre littéraire. L'historien voit dans le Moyen-Âge une époque particulièrement propice à la création des contes de fées. Le chapitre consacré à ce sujet s'intitule d'ailleurs « Le petit démon du foyer », expression qui vient en contre-point de la figure victorienne de l'ange du foyer. Selon Michelet, « [l]es premiers siècles du moyen âge où se créèrent les légendes ont le caractère d'un rêve. Chez les populations rurales, toutes soumises à l'Église, d'un doux esprit (ces légendes en témoignent), on supposerait volontiers une grande innocence<sup>660</sup>. » Cette innocence provient selon lui de deux facteurs, « de la parfaite ignorance, et de l'habitation commune qui mêlait les proches parents. Il semble qu'ils avaient à peine connaissance de notre morale<sup>661</sup>. » C'est dans le passage de l'habitation commune au foyer privé que naquit selon lui l'univers des contes de fées – mais également « la femme » :

Dans une telle indistinction, la femme était bien peu gardée. Sa place n'était guère haute. Si la Vierge, la femme idéale, s'élevait de siècle en siècle, la femme réelle comptait bien peu dans ces masses rustiques, ce mélange d'hommes et de troupeaux. Misérable fatalité d'un état qui ne changea que par la séparation des habitations, lorsqu'on prit assez de courage pour vivre à part, en hameau, ou pour cultiver un peu loin des terres fertiles et créer des huttes dans les clairières des forêts. Le foyer isolé fit la vraie famille. Le nid fit l'oiseau. Dès lors, ce n'étaient plus des choses, mais des âmes... La femme était née. [...]

Monde singulier, délicat, des fées, des lutins, fait pour une âme de femme. Dès que la grande création de la légende des saints s'arrête et tarit, cette légende plus ancienne et bien autrement poétique vient partager avec eux, règne secrètement, doucement. Elle est le trésor de la femme qui la choie et la caresse. La fée est une femme aussi, le fantastique miroir où elle se regarde embellie.

Que furent les fées ? Ce qu'on en dit, c'est que, jadis, reines des Gaules, fières et fantasques, à l'arrivée du Christ et de ses apôtres, elles se montrèrent impertinentes, tournèrent le dos. En Bretagne, elles dansaient à ce moment, et ne cessèrent pas de danser. De là leur cruelle sentence. Elles sont condamnées à vivre jusqu'au jour du Jugement. – Plusieurs sont réduites à la taille du lapin,

---

<sup>660</sup> Jules Michelet, *op. cit.*, p. 69.

<sup>661</sup> *Ibid.*

de la souris. Exemple, les Kowrig-gwans (les fées-naines), qui, la nuit, autour des vieilles pierres druidiques, vous enlacent de leurs danses. Exemple, la jolie reine Mab, qui s'est fait un char royal dans une coquille de noix. – Elles sont un peu capricieuses, et parfois de mauvaise humeur. Mais comment s'en étonner, dans cette triste destinée ? – Toutes petites et bizarres qu'elles puissent être, elles ont un cœur, elles ont besoin d'être aimées. Elles sont bonnes, elles sont mauvaises et pleines de fantaisies. À la naissance d'un enfant, elles descendent par la cheminée, le douent et font son destin. Elles aiment les bonnes fileuses, filent elles-mêmes divinement. On dit : *Filer comme une fée*.

Les *Contes de fées*, dégagés des ornements ridicules dont les derniers rédacteurs les ont affublés, sont le cœur du peuple même. Ils marquent une époque poétique, entre le communisme grossier de la *villa primitive*, et la licence du temps où une bourgeoisie naissante fit nos cyniques fabliaux.

Ces contes ont une partie historique, rappellent les grandes famines (dans les ogres, etc). Mais généralement ils planent bien plus haut que toute histoire, sur l'aile de l'*Oiseau bleu*, dans une éternelle poésie, disent nos vœux, toujours les mêmes, l'immuable histoire du cœur.

Le désir du pauvre serf de respirer, de reposer, de trouver un trésor qui finira ses misères, y revient souvent. Plus souvent, par une noble aspiration, ce trésor est aussi une âme, un trésor d'amour qui sommeille (dans la *Belle au bois dormant*) ; mais souvent la charmante personne se trouve cachée sous un masque par un fatal enchantement. De là la trilogie touchante, le *crescendo* admirable, de *Riquet à la houppe*, de *Peau-d'Ane*, et de la *Belle et la Bête*. L'amour ne se rebute pas. Sous ces laideurs, il poursuit, il atteint la beauté cachée<sup>662</sup>.

Loin de situer le conte de fées dans l'univers de la magie et de l'imaginaire, Jules Michelet l'ancre au contraire dans l'histoire et la société. Il est en effet pertinent, dans une approche historique, de situer le conte de fées dans le modèle de société auquel celui-ci appartient, tout en tenant compte de son évolution. Dans ce passage, Michelet caractérise le conte de fées comme un genre littéraire liminal, entre deux époques, comme une étape entre un stade primitif et innocent et un stade civilisé et cynique. Il est également intéressant d'observer un historien du XIX<sup>e</sup> siècle affirmer que la femme serait née en même temps que la sphère privée, comme si cela pouvait en partie expliquer que telle fut sa place pendant des siècles, même si le mot « femme » désigne ici davantage un « statut social » qu'un sexe<sup>663</sup>.

L'historien qualifie l'époque propice à l'écriture des contes de fées de « poétique ». Est-ce leur puissance poétique mais aussi narrative qui incita les écrivain·e·s des générations ultérieures à réécrire les contes de fées et à les décliner sur différents supports (papiers, visuels, graphiques, etc) ? Si les contes de fées sont le reflet d'un peuple et d'une époque

---

<sup>662</sup> Jules Michelet, *op. cit.*, pp. 70-74.

<sup>663</sup> Sur le sujet de la sphère privée et de l'économie du foyer, je renvoie à l'ouvrage de Christine Delphy, *L'Ennemi principal : Tome 1 Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013 (première parution : 1998), pp. 9-10.

comme le pense Jules Michelet, peut-on en déduire que leur prégnance culturelle dans les sociétés suivantes signifie qu'ils sont les reliquats d'une société patriarcale ayant peu évolué ? Quel reflet la société américaine des années 50-70 renvoie-t-elle dans les réécritures de Plath et de Sexton ?

Parmi les symboles auxquels Michelet fait allusion dans le passage précité, le miroir et le masque sont omniprésents dans les poèmes de Plath et de Sexton, ces deux objets ayant ceci en commun qu'ils dédoublent les visages, bien que l'un montre tandis que l'autre dissimule. Dans « On Looking Into The Eyes Of A Demon Lover » (*Juvenilia, CP*, p. 325), Plath transpose les thèmes du double et de la transformation dans l'univers du conte. Mais c'est une double transformation qu'opère Plath en mélangeant dans son poème deux genres pas si éloignés : le conte de fées et le romantisme anglais. Dès le titre apparaît la référence au poème « Kubla Khan » de Coleridge, l'un des précurseurs du mouvement romantique anglais, dont la strophe la plus célèbre fait allusion au « Demon Lover » :

But oh! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart a cedarn cover!  
A savage place! as holy and enchanted  
As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!

Dans cet extrait du poème de Coleridge, écrit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le lexique du conte de fées se mêle à celui du romantisme : « holy and enchanted », « waning moon », « demon-lover », « romantic chasm », dans lequel on peut entendre par le truchement de la paronomase « romantic charm ». Certains lieux communs de la poésie romantique comme « the waning moon » trouvent un écho dans l'identification répandue de la lune à la féminité, comme le souligne Ronald Hutton dans *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft* :

It remained a parallel literary cliché to identify the feminine, including the divine feminine, with the moon or with the night sky in general, and, as in the case of the Earth Mother, there were writers vivid enough to keep the image invested with real vigour. One was D. H. Lawrence who explored it twice, in different moods. In *The Rainbow* (1915) the approach is sensuous and incorporative. At one point the heroine finds herself looking at the full moon and feeling as if she is literally drawing it into herself: 'her body opened wide like a quivering anemone, a soft dilated invitation touched by the moon ... she wanted more, more communion with the moon, consummation.' At another she lies on her back as her lover enters, gazing at the sky above and 'it was as if the stars were lying with her and entering the unfathomable darkness of her womb, fathoming her at last'. Six years later, in *Women in Love*, Lawrence's feelings are much more bitter, and the image is one of alienation from the narrator. He

makes his hero cry out against ‘the Great Mother of everything, out of whom proceedeth everything and to whom everything must be rendered up. ... He had a horror of the Magna Carter, she was detestable.’ The man expresses this anger against womankind by making futile efforts to shatter the reflection of a full moon, upon a pond, with stones: he calls it the personification of two classical Great Goddesses, ‘Cybele’ and ‘the accursed Syria Dea’. Later still he refers to women as the ‘perfect Womb, the bath of birth, to which all men must come’, and terms this ‘horrible’. The image of goddess as moon was in fact only part of this cluster of symbols which underwent any significant development during the first half of the twentieth century, and not until 1948, with the publication of the first edition of Robert Graves’s *The White Goddess*, (*sic*) Using his full tremendous talents as a poet, his excellent knowledge of the Greek and Roman classics, and a rather slighter acquaintance with early Irish and Welsh literature, Graves developed the icon of the universal ancient European deity beyond the point at which it had been left in the 1990s. He took Harrison’s imagery of three aspects, and related them to the waxing, full and waning moon, to represent the One Goddess most potently as a bringer of life and death, in her forms as Maiden, Mother and Crone. He divided her son and consort into two opposed aspects of his own, as God of the Waxing and of the Waning Year, fated to be rivals and combatants for her love. An especially important function of the Goddess, for Graves, was that she gave inspiration to poets; she was the Muse who operated through myths and dreams, in contrast with rational modes of thought which Graves identified with patriarchy, Christianity, and industrial modernity<sup>664</sup>.

L’identification de la femme à la lune s’opère à travers son objectivation : la rondeur et les cycles de la lune sont associé·e·s au corps sexualisé et reproductif de la femme. Hutton associe cette identification à une tentative de romantisation de la femme chez Lawrence dans *The Rainbow*, qui se transforme en misogynie dans *Women in Love*, la femme étant réduite à son utérus. Chez Graves, les différentes phases de la lune sont associées à la figure polymorphe de la Déesse/Muse, qui représente également une romantisation de la féminité<sup>665</sup>. À cette romantisation et idéalisation de la femme s’oppose une « déromantisation » chez Plath, notamment à travers la figure double de la sorcière/Vénus. Cette déromantisation passe également par une « décontedéfésiation ».

La première strophe introduit d’emblée ces deux thèmes : deux pupilles sont comparées à des lunes noires (« moons of black ») qui transformeraient tous ceux qui les regarderaient en l’exact opposé de ce qu’ils sont. Si Plath utilise un lieu commun poétique en ayant recours à la métaphore du miroir pour désigner les yeux, censés être les miroirs de l’âme, d’autres tropes appartenant au genre du conte – la jolie fille (« lovely lady »), le

---

<sup>664</sup> Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft* Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 41.

<sup>665</sup> Cf. Chapitre 5 de cette thèse.



prétendant (« the fond admirer ») et la sorcière (« a witch's face ») – sont employés de façon inattendue. Comme si l'écriture était elle-même un miroir déformant, Plath joue sur le trope du crapaud qui se transforme en prince<sup>666</sup> en renversant à la fois l'ordre et le genre, puisque c'est la jolie fille qui se transforme en crapaud dans la deuxième strophe. De même, si dans les contes la jeune fille est blessée, empoisonnée, endormie, ici les flèches du prétendant, qui renvoient également au mythe de Cupidon, se retournent contre lui dans la troisième strophe. Enfin, comme une parodie du crapaud se transformant en prince, le reflet du miroir transforme la sorcière en son double lumineux, « radiant Venus ». Des trois protagonistes du conte, c'est à la sorcière que le *je* poétique s'identifie :

I sought my image  
in the scorching glass,  
for what fire could damage  
a witch's face?

So I stared in that furnace  
where beauties char  
but found radiant Venus  
reflected there.

La métaphore du feu, omniprésente dans les deux dernières strophes du poème (« scorching », « fire », « furnace », « char », « radiant ») et complétant l'isotopie entamée dès la troisième strophe (« burning darts »), nous rappelle que ces yeux au pouvoir magique sont ceux de l'amant-démon (« Demon Lover »). Le feu renvoie évidemment au bûcher des sorcières, mais également à la métaphore figée de l'amour, de la passion. La sorcière prend finalement la forme de la déesse de l'amour et de la beauté, le pouvoir transformatif des yeux de l'amant n'étant finalement qu'une répétition des tropes de contes de fée. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que seules les figures féminines subissent une transformation physique ; comme dans les contes de fées, celles-ci sont toujours d'abord renvoyées à leur beauté physique.

« On Looking Into The Eyes Of A Demon Lover » trouve peut-être une autre source d'inspiration dans une sphère plus proche de Plath que celle des poètes romantiques et des contes de fées. Il pourrait renvoyer au poème « Insomnia » d'Elizabeth Bishop : les références à la lune, au miroir, au monde inversé dans le poème de Plath rappellent en effet celui de Bishop (« The moon in the bureau mirror », « she'd find a body of water,/or a mirror, on which to dwell. », « into that world inverted/(...)where the heavens are shallow as the sea/is

---

<sup>666</sup> D'ailleurs, Sexton se sert de ce trope dans son poème-conte « The Frog Prince » inclus dans le recueil *Transformations* (TCP, p. 281).

now deep, and you love me. ») « *Insomnia* » fait partie du recueil *A Cold Spring*, sorti en 1955 et avec lequel Bishop remporta le Pulitzer Prize of Poetry en 1956. Si la date exacte à laquelle le poème de Plath fut écrit n'est pas précisée dans *Collected Poems* – Hughes situe les poèmes de *Juvenilia* avant 1956 –, le brouillon manuscrit qui se trouve à Smith le situe dans une période allant de 1955 à 1958. Il est donc possible que Plath ait écrit « *On Looking into the Eyes of a Demon Lover* » en ayant le poème de Bishop en tête. « *Insomnia* » était d'ailleurs un poème d'amour, qualifié de « *cheap love poem* » par Marianne Moore : les femmes ne devaient pas écrire sur le sujet de l'amour de peur d'être ramenées aux stéréotypes liés à leur sexe. La femme, héroïne romantique par excellence, doit inspirer l'amour et non l'écrire.

La lune est également un symbole associé à la sorcellerie : ses différentes phases coïncident avec les cycles de la magie, comme le relate avec force détails Raymond Buckland, écrivain anglais et figure du mouvement Wicca aux États-Unis, dans *Buckland's Complete Book of Witchcraft*<sup>667</sup>. Dans « *Metamorphoses of the Moon* » (CP, p. 307), en sus du symbole cyclique de la lune et ses transformations, Plath reprend la figure de la sorcière en tant que mauvaise fée (« *the angry witch* ») et incorpore d'autres motifs du conte de fées. À première vue, on pourrait croire que « *Metamorphoses of the Moon* » est un poème purement dialectique, opposant l'innocence à l'intelligence dans ses deux dernières strophes :

The choice between the mica mystery  
of moonlight or the pockmarked face we see  
through the scrupulous telescope  
is always to be made: innocence  
is a fairy-tale; intelligence  
hangs itself on its own rope.

Either way we choose, the angry witch  
will punish us for saying which is which;  
in fatal equilibrium  
we poise on perilous poles that freeze us in a cross of contradiction,

---

<sup>667</sup> « I would like to take a quick look at some of the rudiments of magick; the basics. First among these is *timing*. You may know that the Moon is frequently associated with Witchcraft, but you may not know why. One of the reasons is that the phases of the Moon are important to the proper working of magick. The two main phases are as follows: the time from the New Moon, through the First Quarter, to the Full Moon is known as the *Waxing Moon*. From the Full, through the last Quarter, to the New is known as the *Waning Moon*. When the moon is growing in size, it is waxing; when it is decreasing in size, it is waning. Basically, *constructive* magick (for growth) is done during the waxing cycle and magick for *destruction* is done during the waning cycle. Constructive magick would include such things as love, success, protection, health, fertility. Destructive magick would include such things as binding spells, separation, elimination, extermination. », Raymond Buckland, *Buckland's Complete Book of Witchcraft*, Woodbury: Llewellyn Publications, 1986, p. 35. L'orthographe non usuelle du mot *magick*, qui s'écrit habituellement sans k, sert à le distinguer de *magic* (la magie) pour plusieurs raisons, la principale étant que la *magick* n'est pas nécessairement métaphysique.

racked between  
the fact of doubt, the faith of dream.

Dans cette analogie, « the mica mystery/of moonlight » représente l'illusion tandis que « the pockmarked face we see/through the scrupulous telescope » représenterait la réalité privée de magie, malgré la puissance poétique de la métaphore « pockmarked face ». Plath joue sur la paronomase entre « mica », terme désignant un minéral brillant présent entre autres dans les roches métamorphiques, et « wicca », qui serait à l'origine du mot « witch<sup>668</sup> » ; aussi pouvons-nous lire « wicca mystery », la poète tournant autour de l'allusion ésotérique. L'allitération en /m/ dans « the mica mystery/of moonlight » rappelle d'ailleurs le son /m/ quasi universel de Mother (Earth), ce que l'on peut relier à un passage de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim où celui-ci oppose les explications scientifiques aux mystères de la nature, que l'enfant, incapable de comprendre des concepts abstraits, identifierait instinctivement à la mère<sup>669</sup>. Plath nous renvoie donc dans ce poème aux thèmes de l'enfance et de l'innocence. Il est intéressant de remarquer que Plath dit que l'innocence est un conte de fées, et non que le conte de fées représente l'innocence, comme si en renversant les deux termes de la proposition la poète faisait en quelque sorte précéder la notion de conte de fées à la notion d'innocence, réanimant la question : lequel de l'art ou de la vie imite l'autre ? Dans la dernière strophe, la figure de la sorcière apparaît précisément dans l'interstice, dans le stade liminal entre le rêve et la réalité, qui correspondent respectivement aux notions d'innocence et d'intelligence énoncées dans la strophe précédente. L'innocence est un rêve aussi brutal qu'un conte de fées. Le « we » du poème correspond à la fois à la persona et au destinataire, comme si le poème contenait la société toute entière. Personnage marginal, en dehors de la société, la sorcière a le rôle du·de la juge annonçant la sentence (« Either way we choose, the angry witch/will punish us for saying which is which »).

---

<sup>668</sup> « The roots of the word “witch” can be found in the Old English words “wicca” and “wicce,” which referred to a male sorcerer and female sorcerer, respectively. In Middle English, these words morphed into the genderless “wicche,” and by the sixteenth century, our contemporary spelling of “witch” was in wide circulation. », Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Positive*, California: ThreeL Media, version Kindle Cloud Reader, 2017, emplacement 150/2436. Le mouvement Wicca est étroitement lié à la deuxième vague féministe des années 70 aux États-Unis ; je renvoie sur ce sujet à l'excellent ouvrage de Jone Salomonsen, *Enchanted Feminism: Ritual, Gender and Divinity among the Reclaiming Witches of San Francisco*, New York: Routledge, 2002.

<sup>669</sup> « Les explications scientifiques exigent une pensée objective. La recherche théorique et l'exploration expérimentale ont montré qu'aucun enfant d'âge préscolaire n'est vraiment capable de saisir ces deux concepts sans lesquels toute compréhension abstraite est impossible. Au cours de ses premières années, jusqu'à l'âge de huit ou dix ans, l'enfant ne peut se former des concepts hautement personnalisés qu'à partir de ce qu'il expérimente. Il lui paraît donc naturel, puisque les plantes qui poussent sur cette terre le nourrissent comme le faisait sa mère avec son sein, de considérer la terre comme une mère, ou comme une déesse-femme, ou, tout au moins, comme la demeure de cette déesse. », Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 79.

« Metamorphoses of The Moon » s'achève sur un parfait tétramètre iambique « the fact of doubt, the faith of dream. », dont la musicalité est accentuée par les allitérations, le vers se lisant presque en miroir.

L'allusion directe au conte de fées (« innocence/is a fairy-tale ») est également une allusion biblique annoncée dans les strophes précédentes. La chute (« the falling man »), la pomme croquée (« the bitten apple »), Ève et le jardin d'Éden (« the bitten apple ends/the eden of bucolic eve ») sont autant de références à l'état d'innocence d'avant la chute. Néanmoins, la pomme croquée (« bitten apple ») est un motif repris dans Blanche-Neige, ce qui laisse à penser que les héroïnes de contes seraient des éternelles copies d'Ève jouant cet état d'innocence *prelapsarian* ; la fin du conte se situe précisément avant que la chute n'advienne. Ainsi, le conte de fées conserve l'état d'innocence, mais principalement en donnant à son héroïne l'occasion d'incarner cette allégorie ; je dis héroïne car les autres personnages féminins sont souvent à l'autre pôle de ce personnage innocent dont elles souhaitent la chute, de la sorcière de Blanche-Neige aux demi-sœurs de Cendrillon. La fée-femme, ou fée-femme, est soit bonne soit mauvaise, jamais entre les deux, ce qui coïncide avec la vision manichéenne de la religion chrétienne. Si la métaphore biblique du fruit défendu est reprise de manière littérale dans Blanche-Neige, de nombreux autres contes font de leur héroïne une jeune vierge attendant passivement son prince charmant. Mais entre le charme et le désenchantement, la frontière est mince. Chez la femme, le sexe est, encore aujourd'hui, synonyme de culpabilité, la virginité d'innocence – c'est du moins ce que nous enseignent les contes, comme l'affirme Hélène Cixous dans *Sorties* :

*Il était une fois...*

De l'histoire qui suit on ne peut pas encore dire : « ce n'est qu'une histoire ». Ce conte reste vrai aujourd'hui. La plupart des femmes qui sont réveillées se souviennent d'avoir dormi, *d'avoir été endormies*.

*Il était une fois... et encore une fois...*

Les belles dorment dans leur bois, en attendant que les princes viennent les réveiller. Dans leurs lits, dans leurs cercueils de verre, dans leurs forêts d'enfance comme des mortes. Belles, mais passives ; donc désirables : d'elles émane tout mystère. Ce sont les hommes qui aiment jouer à la poupée. Comme on le sait depuis Pygmalion. Leur vieux rêve : être dieu la mère. La meilleure mère, la deuxième, celle qui donne la deuxième naissance.

Elle dort, elle est intacte, éternelle, absolument impuissante. Il ne doute pas qu'elle l'ait attendu depuis toujours.

Le secret de sa beauté, gardé pour lui : elle a la perfection de ce qui est fini. De ce qui n'a pas commencé. Cependant elle respire. Juste assez de vie ; et pas

trop. Alors il l'embrassera. De telle manière qu'en ouvrant les yeux elle ne verra que *lui* ; lui à la place de tout, lui-tout.

– Ce rêve est si satisfaisant ! Qui le fait ? Quel désir y trouve son compte ?

Il se penche sur elle... On coupe. Le conte est fini. Rideau. Une fois reveillée(e) (*sic*), ce serait une tout autre histoire. Alors il y aurait deux personnes peut-être. On ne sait jamais, avec les femmes. Et la voluptueuse simplicité des préliminaires n'aurait plus lieu.

L'harmonie, le désir, l'exploit, la recherche, tous ces mouvements sont préalables – à l'arrivée de la femme. Et plus exactement à son *lever*. Elle allongée lui debout. Elle se lève – fin du rêve –, la suite est du socioculturel, il lui fait beaucoup d'enfants, elle passe sa jeunesse en couches ; de lit en lit, jusqu'à l'âge où ça n'est plus une femme. [...]

Il était encore une fois la même histoire, répétant à travers les siècles le destin amoureux de la femme, son cruel schéma mystificateur. Et chaque histoire, chaque mythe lui dit : « il n'y a pas de place pour ton désir dans nos affaires d'État ». (...) <sup>670</sup>

Elles reviennent de loin : de toujours : du « dehors », des landes où se maintiennent en vie les sorcières ; d'en dessous, en deçà de la « culture » ; *de leurs enfances* qu'ils ont tant de mal à leur faire oublier, qu'ils condamnent à l'*in pace*. Emmurées les petites filles aux corps « mal élevés ». Conservées, intactes d'elles-mêmes, dans la glace. Frigidifiées. Mais qu'est-ce que ça remue là-dessous ! Quels efforts il leur faut faire, aux flics du sexe, toujours à recommencer, pour barrer leur menaçant retour. De part et d'autre, un tel déploiement de forces que la lutte s'est, pour des siècles, immobilisée dans l'équilibre tremblant d'un point mort.

Nous, les précoces, nous les refoulées de la culture, les belles bouches barrées de bâillons, pollen, haleines coupées, nous les labyrinthes, les échelles, les espaces foulés ; les volées – nous sommes « noires » *et nous sommes belles* <sup>671</sup>.

On retrouve dans cet extrait plusieurs figures des poèmes de Plath et de Sexton, de la passive à la baïllonnée, de la sorcière à l'héroïne de conte de fées. Cixous s'applique à démontrer l'omniprésence de la métaphore sexuelle dans le conte, reposant essentiellement sur la dynamique hétéronormative du féminin passif opposé au masculin actif, mais également sur le silence de la femme. Cela est très bien décrit par Anne Sexton dans « Snow White and the Seven Dwarfs » (*Transformations*, p. 3), dans lequel elle représente Blanche-Neige dans une position passive/allongée et dans un état inconscient ou semi-conscient qui la prive de parole (« the sleeping virgin », « she lay as still as a gold piece »). Sexton ne célèbre pas la naïveté de sa protagoniste ; au contraire, elle se moque pleinement de son manque d'intelligence et de discernement face aux pièges tendus par sa belle-mère (« Once more the mirror told/and once more the queen dressed in rags/and once more Snow White opened the door. », « the queen came,/Snow White, the dumb bunny,/opened the door »), ce qui nous renvoie à la principale

<sup>670</sup> Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. 76-78.

<sup>671</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

qualité de Blanche-Neige, sa beauté, qui la sauvera à plusieurs reprises puisqu'elle incitera les personnages masculins des nains puis du prince à l'aider et la ressusciter. Son autre vertu est bien sûr son innocence préservée, bien qu'elle fût mise à l'épreuve par les tropes du bois et du « grand méchant loup » empruntés au *cautionary tale* du Petit Chaperon Rouge.

Snow White walked in the wildwood  
for weeks and weeks.  
At each turn there were twenty doorways  
And at each stood a hungry wolf,  
His tongue lolling out like a worm.

Ainsi, du *fairy-tale* au *cautionary tale*, de la pomme empoisonnée au grand méchant loup, le conte repose sur des métaphores sexuelles représentant les obstacles que la jeune héroïne de contes devra surmonter afin de préserver son innocence, c'est-à-dire sa virginité (« No matter what life you lead/the virgin is a lovely number »). Les *Transformations* de Sexton ne sont pas seulement des transformations au sens de réécritures ou d'adaptations ; leur dimension transformative réside avant tout dans l'évolution de la façon dont le public les reçoit. Et pourtant, malgré les progrès de la pensée et l'évolution de la société, l'empreinte des contes de fées sur celle-ci persiste. La langue vernaculaire est elle-même imprégnée du lexique des contes de fées, du Prince Charmant aux expressions « comme (dans) un conte de fées » ou encore « c'est arrivé comme par enchantement », comme si le conte de fées perdurait dans un inconscient collectif peu disposé à troquer la magie contre une réalité souvent plus âpre. Néanmoins, n'est-il pas trop simple d'opposer de manière dialectique l'enchantement au désenchantement, la magie ou l'illusion à la réalité, l'innocence au cynisme ? La sorcière et l'héroïne innocente ne représentent-elles pas les deux faces d'une même figure féminine de l'enchanteuse ? Après tout, Blanche-Neige et la sorcière se regardent dans le même miroir, comme le rappelle l'illustration du conte de Sexton (*Transformations*, p. 4).

Le miroir est d'ailleurs un personnage à part entière dans Blanche-Neige, et il se trouve également au centre du poème de Sexton. D'abord, il introduit la dimension magique du conte puisque c'est un objet enchanté, doué de parole et de pouvoir divinatoire. En outre, il est au cœur de l'intrigue puisque l'histoire commence lorsque le miroir annonce à la Reine qu'elle n'est plus la plus belle femme du royaume depuis que la beauté de Blanche-Neige a surpassé la sienne. Le conte repose donc sur une rivalité entre deux femmes autour de la question : laquelle est la plus belle ? Notons que le trope de la rivalité féminine tourne autour de la beauté physique, alors que celui de la rivalité masculine, souvent représentée par deux hommes au combat, se concentre sur la force physique. Néanmoins, la Reine a deux ennemis

dans le conte, l'un extérieur en la personne de sa belle-fille, l'autre intérieur : son âge (« a beauty in her own right,/though eaten, of course, by age »). La société associe la beauté, particulièrement celle de la femme, à la jeunesse – la belle jeune fille contre la vieille sorcière. Néanmoins, on pourrait croire que le conte cherche également à mettre les femmes en garde contre les dangers de la vanité (« Beauty is a simple passion,/but, oh my friends, in the end/you will dance the fire dance in iron shoes. ») Le rythme iambique ainsi que les allitérations et assonances rapprochent « The wicked queen » et « the wedding feast », mise en parallèle qui sonne comme un rappel de la place de la sorcière dans la société, invitée au banquet mais sacrifiée sur le bûcher. Comme dans le conte, la méchante sorcière meurt à la fin, brûlée au fer rouge par les pieds (« First your toes will smoke/and then your heels will turn black/and you will fry upward like a frog »), des chaussures en guise de bûcher (« The wicked queen was invited to the wedding feast/and when she arrived there were/red-hot iron shoes »). Sexton ne manque pas de souligner l'hypocrisie du conte et son injonction paradoxale : il dénonce les dangers de la vanité tout en faisant l'éloge de la beauté comme seule qualité par laquelle la femme peut se distinguer. Sexton la conteuse ironise ainsi à la fin du poème : « Meanwhile Snow White held court,/Rolling her china-blue doll eyes open and shut/And sometimes referring to her mirror/As women do. »

Le miroir est-il le symbole par excellence de la vanité ? Sa forme symboliquement ronde ou ovale sera-t-elle éternellement associée à la figure féminine ? Sylvia Plath reprend cet objet dans son poème « Vanity Fair » (*CP*, p. 32), qui fait également référence au conte de Blanche-Neige. « Vanity Fair » est comparable à la réécriture de Sexton par son aspect satirique, et peut se lire comme une critique féministe. Si le poème contient de nombreux parallèles avec l'intrigue de Blanche-Neige (la sorcière, la jeune vierge, le miroir), il puise également dans d'autres sources. Son titre est une référence au roman satirique *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray, critique de la société anglaise de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de remarquer que le titre *Vanity Fair* ferait lui-même référence au roman *Pilgrim's Progress*, dans lequel Belzébuth et Apollyon ont installé une foire dans la ville de Vanity. Notons que si *fair* est un terme polysémique qui renvoie entre autres choses à la foire et à la beauté, ce signifiant renvoie également par le truchement de la paronomase à la presque fée (*fair-y*) La dimension religieuse de la vanité occupe en effet une place cruciale dans le poème de Plath, dont L'Ecclésiaste est probablement une autre source (« Vanity of vanities! All is vanity. »). Pour exemple, les vers « nor in any book proof/Sun hoists soul up after lids fall shut » renvoient à un passage de L'Ecclésiaste « The sun rises, and the sun goes

down,/and hastens to the place where it rises. » Les références bibliques sont omniprésentes dans « Vanity Fair », de l'opposition chrétienne du bien et du mal (« heaven », « satan ») à la prépondérance de la virginité (« Flesh unshriven », « virgin prayer », « what conceit/Waylays simple girls, church-going »). La virginité est évidemment associée au féminin, tout comme l'innocence et la vanité (« simple girls », « vain girls »). Si les trois premières strophes se focalisent sur la description du personnage de la sorcière, les trois dernières se concentrent sur l'opposition entre ce personnage maléfique et le personnage innocent de la jeune vierge.

Against virgin prayer  
 This sorceress sets mirrors enough  
 To distract beauty's thought;  
 Lovesick at first fond song,  
 Each vain girl's driven

To believe beyond heart's flare  
 No fire is, nor any book proof  
 Sun hoists soul up after lids fall shut;  
 So she wills all to the black king.  
 The worst sloven

Vies with best queen over  
 Right to blaze as satan's wife;  
 Housed in earth, those million brides shriek out.  
 Some burn short, some long,  
 Staked in pride's coven.

La musicalité du poème réside dans son schéma rythmique. Chacune des sept strophes, chiffre rappelant le nombre de nains dans Blanche-Neige, est composée de cinq vers et d'un schéma de rimes de type abcde qui varie quelque peu selon les strophes grâce aux assonances et aux allitérations. Ainsi, chaque mot à la fin d'un vers renvoie à un autre par un effet sonore musical proche du refrain – par exemple, le dernier mot « coven » renvoie à « sloven » (6<sup>e</sup> strophe) mais aussi à « oven » (3<sup>e</sup> strophe). Tout comme Sexton dans « Snow White and the Seven Dwarfs », Plath met l'accent sur la rivalité entre la jeune fille pauvre et la reine, la richesse de la première, sa beauté, surpassant celle de la seconde. Plath rappelle ici que la rivalité féminine ne relève pas d'un caractère intrinsèque mais plutôt d'une construction pour et autour de la figure masculine comme objet de convoitise, figure diabolisée par Plath sous les traits de Satan (« The worst sloven/Vies with best queen over/Right to blaze as Satan's wife »). Ainsi, contrairement au conte des Frères Grimm et à la réécriture de Sexton, ce n'est pas seulement la reine qui se consume à la fin du conte mais les « millions de mariées » qui comme elle « brûlent sur le bûcher de la vanité » (« those million brides shriek out./Some



burn short, some long,/Staked in pride's coven »). La reine-sorcière est réhumanisée en ceci que son sort est incorporé à celui des autres femmes, y compris les jeunes vierges, si bien que leurs voix se mêlent dans un cri indiscernable.

Autre figure nocturne diabolisée et autre « double » de la sorcière, la prostituée porte ses stigmates dans un autre poème de Plath, « Strumpet Song » (CP, p. 33). Ce poème présente une société schizophrène où les hommes se rendent au travail le jour tandis que la prostituée attend la nuit pour exercer son métier. « Strumpet Song », *trumpet song*, ces mots chantent une douce musique un peu désuète jusqu'à ce que la vulgarité et la violence nous soient jetées à la figure d'un moderne et cinglant « that foul slut ». Cette *slut* fait partie de ce que Kristen J. Sollee nomme non sans ironie le « witch-slut-feminist trifecta<sup>672</sup> », littéralement le « tiercé gagnant sorcière-pute-féministe. « [T]he “slut” is in many ways the “witch” of the twenty-first century », affirme Sollee, signifiant par là qu'une sorcière en chasse une autre, qu'à chaque siècle sévit sa peine ; quelque soit le nom qu'on lui donne, celui de sorcière ou de pute, d'enchanteresse ou de féministe, elle demeure persécutée et marginalisée :

For centuries, the word “witch” has been used to punish women and to police female sexuality. Now, “slut” has become the damning epithet that is de rigueur. The names and punishments may have changed, but many of the oppressive attitudes and behaviors toward women that were prevalent during the early modern witch hunts persist. By examining the misogyny that drove the witch hunts we can illuminate the brutal origins of the sexism women still face today, and put into context feminist resistance against contemporary misogyny<sup>673</sup>.

Évidemment, le mot « slut » entend une acception plus large que la prostituée (« strumpet »). Si Plath utilise le mot « slut » dans « Strumpet Song », c'est en se réappropriant ce terme pour dénoncer à la fois la misogynie et la violence de la prostitution.

Mark, I cry, that mouth  
Made to do violence on,  
That seamed face  
Askew with blotch, dint, scar  
Struck by each dour year.  
Walks there not some such one man  
As can spare breath  
To patch with brand of love this rank grimace  
Which out from black tarn, ditch and cup  
Into my most chaste own eyes

---

<sup>672</sup> Kristen J. Sollee, *op cit.*, emplacement 54/2436.

<sup>673</sup> *Ibid.*, emplacement 99-109/2436.

Looks up.

« I cry » dit la persona, *je pleure*, mais aussi *je cris, je pousse un cri* de rage face à cette violence que me renvoie ce visage ravagé, buriné, année après année. Derrière ce « which » de l'antépénultième vers, c'est « witch » que l'on entend, cette *witch-slut* qui lève les yeux vers la persona et pénètre ses « yeux innocents », elle est à la fois son double opposé et son double identique, deux faces d'un même miroir qui se contemplent l'une et l'autre en sachant que chacune aurait pu être l'autre. Cette chanson de la prostituée, de la catin, de la pute, est un cri contre les hommes-clients responsables de cet asservissement au profit de leur propre jouissance, cri qui ne peut sans doute plus sortir de « cette bouche faite pour être violentée », mais qui sort néanmoins de celle de la persona témoin, parmi l'immensité de cris de femmes que l'on entend dans la littérature et qui composent leur propre chanson.

## 6.2. Dés-en-chant-ement : chant et contre-chant

La tradition orale de la poésie donne une importance cruciale à la voix, son rythme, son souffle, sa musicalité, ses éclats, son chant. Néanmoins, la parole était jusqu'à récemment un domaine réservé aux hommes – c'est encore le cas dans de nombreuses sociétés et cultures. La femme se devait d'être silencieuse, discrète, à l'écoute. C'est pourquoi Hélène Cixous relie l'écriture féminine à la prise de la parole orale par la femme, laquelle s'apparente selon elle à un long cri déchirant :

La féminité dans l'écriture, je la sens passer d'abord par : un privilège de la *voix* : *écriture et voix* se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture/rythme de la voix, se *coupent* le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris.

D'une certaine manière l'écriture féminine ne cesse de résonner du déchirement qu'est pour la femme la prise de la parole orale – « prise » qui est effectuée plutôt comme un arrachement, un essor vertigineux et un lancer de soi, une plongée. Écoute parler une femme dans une assemblée (si elle n'a pas douloureusement perdu le souffle) : elle ne « parle » pas, elle lance dans l'air son corps tremblant, elle se lâche, elle vole, c'est tout entière qu'elle passe dans sa voix, c'est avec son corps qu'elle soutient vitalemment la « logique » de son discours ; sa chair dit vrai. Elle s'expose. En vérité, elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps. Elle *inscrit* ce qu'elle dit, parce qu'elle ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplinable et passionnée à la parole. Son discours, même « théorique » ou politique, n'est jamais simple ou linéaire, ou « objectivé », généralisé, elle entraîne dans l'histoire son histoire.<sup>674</sup>

À travers leurs personae, leurs personnages, leurs « porte-voix », Sexton et Plath n'ont pas tant raconté leur expérience personnelle que leur histoire/*herstory*<sup>675</sup>, de la sorcière à la prostituée, de la princesse de conte de fées aux nymphes et déesses grecques, de la folle à lier à la femme au foyer. Je vais m'intéresser dans cette dernière partie à la façon dont Sylvia Plath fait parler les femmes dans ses ekphraseis féministes de deux tableaux de Giorgio de Chirico, « Conversation Among the Ruins<sup>676</sup> » et « The Disquieting Muses<sup>677</sup> », la voix de la

---

<sup>674</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, pp. 126-127. Les italiques sont dans le texte.

<sup>675</sup> Certain·e·s auteurs et autrices anglo-saxons utilisent couramment le néologisme *herstory*, utilisé notamment par la poète américaine Robin Morgan et dans l'anthologie de textes féministes *Sisterhood is Powerful* (1970), afin de rendre compte de l'absence du féminin dans l'historiographie et ainsi de remettre le féminin dans l'écriture de l'histoire.

<sup>676</sup> Giorgio De Chirico, *Conversation Among the Ruins*, 1927, huile sur toile 130,5 x 97,2 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art. Cf. Annexe 8.

persona du premier poème s'étouffant comme dans un cri intérieur tandis que celle de « The Disquieting Muses » hurle sa révolte. « La littérature c'est pour hurler longtemps, pousser les cris jusqu'à la musique<sup>678</sup> », nous dit Cixous dans *Ayāi ! Le cri de la littérature*. Nous allons voir que ce cri, porté par la musique, prend souvent la forme du chant, Plath et Sexton ayant régulièrement recours à l'intertexte-interlude musical qui renvoie à des chansons célèbres appartenant au répertoire américain et démontrant l'ancrage du patriarcat dans la société américaine. Dans *Mercy Street*, la pièce de Sexton, le chant et la musique hantent les personnages, notamment la protagoniste Daisy, qui revit ses souvenirs et ses traumatismes à travers ces deux vecteurs. À travers une prose poétique et une mise en scène proche du huis-clos, Sexton remue les plaies encore suitantes d'une société qui prend les traits d'une famille américaine banale. Le caractère subversif de la pièce réside justement dans cette banalité, dans cette « normalité » qui fondent les valeurs de la famille traditionnelle américaine jusqu'à ce que le cri, le chant de Daisy vienne craqueler le vernis qui la recouvre.

---

<sup>677</sup> Giorgio De Chirico, *The Disquieting Muses*, 1916-1918, huile sur toile 84,5 x 64,5 cm, Collection privée. Cf. Annexe 9.

<sup>678</sup> Hélène Cixous, *Ayāi ! Le cri de la littérature*, Paris : Galilée, 2013, p. 53.

## a) Le cri des muses : du conte à l'ekphrasis féministe

Dans les poèmes « Conversation Among the Ruins » (CP, p. 21) et « The Disquieting Muses » (CP, p. 74), qui peuvent se lire comme un diptyque, Plath explore le concept de muse à travers la forme de l'ekphrasis puisqu'elle s'inspire de deux tableaux de Giorgio de Chirico peints respectivement en 1927 et en 1916-1918. Plath puise dans l'imaginaire grecque pour écrire ces deux poèmes : dans « Conversation Among the Ruins », la poète décrit le couple du tableau comme deux personnages d'une tragédie grecque, tout en soulignant le contraste entre l'homme vêtu de façon moderne alors que la femme paraît figée à l'époque de la Grèce antique (« While you stand heroic in coat and tie, I sit/Composed in Grecian tunic and psyche-knot./Rooted to your black look, the play turned tragic »). Le décalage entre les deux personnages laisse à penser que la poète ironise sur le caractère héroïque du personnage masculin. C'est au contraire le personnage féminin qui possède les caractéristiques de l'héroïne tragique. Derrière la référence à la coiffure du *je* poétique (« psyche-knot », chignon en français) se cache en effet une référence mythologique au personnage de Psyché. Celle-ci est représentée dans de nombreuses œuvres d'art coiffée de son chignon, d'où le nom composé psyche-knot, littéralement « nœud de Psyché ». La représentation de dos du personnage féminin dans le tableau de Giorgio de Chirico insiste elle-même sur le chignon, ce qui laisse à penser que le peintre faisait lui-même référence au mythe de Psyché. Le conte de Psyché, inséré dans un récit de Lucius, héros des *Métamorphoses* d'Apulée (II<sup>e</sup> siècle), la présente comme une héroïne tragique, comme le remarque Marie-Martine Bonavero dans son article « Le Conte de Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée : Les mémoires d'un âne ou la mémoire des mythes »<sup>679</sup>. L'histoire de Psyché est une métaphore de la muse. Admirée de

---

<sup>679</sup> « Le mythe de Psyché présente plusieurs analogies avec celui du jeune héros tragique. L'héroïne du conte, elle aussi, est « ravie au ciel par une faveur divine », et sur terre, les amoureux lui rendent un culte, même si le conte ne l'évoque pas. Ses parents et ses concitoyens pensent qu'elle a péri victime d'un dragon. Du reste, elle croit elle-même une seconde fois qu'elle va mourir de cette manière, lorsqu'elle assimile son époux à ce dragon, sous l'influence de ses sœurs. La description que les aînées jalouses font à la cadette du serpent qui s'unit à elle (V, 17) est expressionniste comme celle du monstre marin dans la Phèdre de Sénèque. Lorsque Vénus voue à la mort ou au malheur le jeune être qui l'outrage en l'ignorant ou l'offusque en lui ressemblant, elle ne fait que châtier l'hybris : Hippolyte meurt pour avoir dépassé les bornes... de la pureté ; la beauté de Psyché dépasse les bornes de la nature humaine. », Marie-Martine Bonavero, « Le Conte de Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée : Les mémoires d'un âne ou la mémoire des mythes ». In. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2, 2004, p. 167. En ligne. Consulté le 10 avril 2017. <[http://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_2004\\_num\\_1\\_2\\_2169](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2004_num_1_2_2169)> ; « C'est que Psyché, sans le vouloir, fait signe aux dieux, ce qui est le plus sûr moyen de réveiller leur attention toujours dangereuse, comme l'explique l'Egiste de Giraudoux. Sa beauté excessive devient donc une beauté fatale. Cette beauté est condamnée par l'oracle. Elle est fatale à celle qui l'a

tous pour sa beauté qui égale celle de Vénus, avec toutefois sa virginité comme valeur ajoutée, elle est vénérée comme une déesse, mais n'est point aimée : « Psyché cependant n'était pas plus avancée avec sa beauté merveilleuse. Personne qui n'en soit frappé, personne qui ne la vante ; mais personne aussi, roi, prince ou particulier, qui se présente comme époux. (IV, 32, 1) » – jusqu'à ce que Cupidon, ému par sa beauté, en tombe amoureux. Ce dernier avait été initialement envoyé par Vénus, sa mère, afin de punir Psyché de l'avoir bravée par l'unique fait de sa beauté, ce qui n'est pas sans rappeler le conte de Blanche-Neige. Mais le mythe dit qu'à plusieurs reprises Cupidon interdit à Psyché de chercher à voir son visage, car cette « curiosité sacrilège la précipiterait du faite du bonheur dans un abîme de calamités, et la priverait à jamais de ses embrassements. (V, 6, 1) ». Ainsi, Cupidon pourrait jouir du spectacle de la beauté de Psyché tandis qu'elle serait condamnée à ne pas savoir à quoi ressemble celui qui partage sa couche – seul le regard masculin compte. En outre, Psyché doit demeurer dans l'ignorance et serait punie de sa curiosité, ce qui rappelle les règles élémentaires préconisées pour les personnages féminins dans les *cautionary tales*. Mais, à l'instar de Cendrillon<sup>680</sup>, la princesse Psyché a deux sœurs jalouses et malveillantes qui la convainquent de rompre la promesse faite à Cupidon. Celui-ci, furieux, s'enfuit. À la suite de nombreuses péripéties s'achevant sur la léthargie de Psyché, cette Belle au Bois Dormant est finalement délivrée du sommeil par Cupidon qui la pique d'une de ses flèches. Jupiter fait de Psyché une immortelle et Cupidon l'épouse. Les trois contes célèbres qui reprennent de nombreux éléments du mythe de Psyché font l'objet d'une réécriture sous la forme de trois

---

reçue dans son berceau comme Œdipe sa malédiction. Mais, de même qu'Œdipe, le grand maudit, deviendra une source de bénédictions pour la terre qui accueillera son corps, la Psyché hellénistique et romaine en sera une, nous l'avons vu, pour les amoureux qui l'invoqueront après sa vie de jeune fille privée d'amour et de jeune femme séparée de l'Amour. Sa divinisation met fin à sa douleur, et nous apparaît donc comme un aboutissement, alors que celle d'Hélène la ramène à ses origines sans réparer les maux qu'elle a causés. », *ibid.*, p. 172.

<sup>680</sup> D'ailleurs, Phyllis Chesler compare Psyché à Cendrillon ainsi qu'à Perséphone, en soulignant le désenchantement de ces trois figures mythologiques et littéraires ainsi que leur résonance avec le modèle de féminité actuel : « Persephone has become Cinderella, struck dumbly domestic by a Demeter turned stepmother. This, if anything, is the female version of exile from the earthly paradise. Fairy-tale princes cannot rescue women from their exile ; and mothers have become stepmothers. [...] Psyche, an early prefiguration of the Catholic Madonna, embodies certain traits possessed by many women today. I am talking about female romanticism, tenderness, compassion and altruism. Studies and common sense suggest that "altruism" in our culture often stems from guilt, fear, and low self-esteem rather than freedom or self-love. [...] The composite psychological portrait of Persephone-Psyche is one of a naive and heterosexually romantic victim, an individuated, fearful, and conservative being, whose greatest pride lies in either childbearing and compassion or in a return to the ways of the Mother. The Maiden has Cinderella retains most this traits, but with no glory, with no home, and no princely or maternal "rescue." Cinderella-Persephone-Psyche also embodies certain other unmistakably feminine traits which many women still possess. I am thinking of traits that men—and therefore women—either devalue or consider unimportant. For example, a certain type of "mindlessness" or "superficiality" (as men see it) exists among many women—which is neither mindless nor superficial. Two women talking often seem to be reciting monologues at each other, neither really listening to (or judging) what the other is saying. Two personal confessions, two sets of feelings, seem to be paralleling one another, rather "mindlessly," and without "going anywhere." In fact, what the women are doing—or where they are "going"—is toward some kind of emotional resolution and comfort. », Phyllis Chesler, *op. cit.*, pp. 319-322.

poèmes de Sexton dans le recueil *Transformations* : « Snow White and the Seven Dwarfs » (*TCP*, p. 224), « Cinderella » (*TCP*, p. 255) et « Briar Rose (Sleeping Beauty) » (*TCP*, p. 290). Dans le premier, Sexton insiste sur la virginité de Blanche-Neige, symbolisée d'emblée par la couleur blanche. Le poème s'ouvre sur la parabole « No matter what life you lead/the virgin is a lovely number » puis « Once there was a lovely virgin/called Snow White ». Ainsi, la virginité de Blanche-Neige est valorisée, tout comme celle de Psyché. Dans « Cinderella » comme dans les *Métamorphoses* d'Apulée, les deux sœurs machiavéliques sont punies. Enfin, dans « Briar Rose (Sleeping Beauty) », la prophétie « The princess shall prick herself/on a spinning wheel in her fifteenth year/and then fall down dead » rappelle l'oracle du conte de Psyché mais également le mélange des codes de la tragédie et de la comédie – si les deux contes sont transpercés par la notion de destin, tous deux se terminent sur le mariage des deux protagonistes, bien que la réécriture acerbe de Sexton donne à voir une Belle au Bois Dormant insomniaque, devenue la proie d'un père incestueux. Ainsi, Marie-Martine Bonavero remarque que « [s]ans doute est-ce parce que le conte tiré du roman d'Apulée a des points communs avec la comédie comme avec la tragédie que les œuvres qui s'en inspirent appartiennent tantôt à l'un tantôt à l'autre de ces deux genres complémentaires<sup>681</sup>. » Le sommeil de Psyché et de la Belle au Bois Dormant les place dans un état immobile rappelant l'image figée de la muse. Comme le personnage du tableau de Giorgio de Chirico, Psyché est figée dans une représentation d'elle-même ; d'ailleurs, Plath décrit la position de la persona grâce au verbe « sit », qui signifie à la fois « être assis·e » et « poser (pour quelqu'un) », ainsi qu'avec l'adjectif « Composed » qui implique que la persona est dans le contrôle de ses émotions et donc de l'image qu'elle renvoie. « Composed » renvoie également au lexique de la musique, à la création musicale. La persona, enfermée dans son rôle de muse, ne peut créer, ne peut crier.

Le poème ekphrastique de Plath renvoie ainsi à une iconographie abondante de Psyché, qui a été maintes fois représentée dans des œuvres d'art, des tableaux de William Adolphe Bouguereau ou de Frederick Leighton (XIX<sup>e</sup> siècle)<sup>682</sup> à la statue d'Antonio Canova

<sup>681</sup> Marie-Martine Bonavero, *op. cit.*, p. 177. Elle ajoute sur la pluralité des formes d'art inspirées par Psyché : « Le dramaturge anglais Thomas Shadwell a composé une comédie intitulée Psyché, tandis que Thomas Corneille semble avoir écrit, sous le même titre, une tragédie ; son frère, Pierre Corneille, composa une Psyché qui était une tragédie-ballet, en collaboration avec Molière et Quinault : la musique de Lully accompagnait la représentation. Les écrivains européens ont donc privilégié tantôt la veine comique, tantôt la veine tragique du conte, et même associé la musique au texte, comme si le mythe de Psyché, par une sorte de charme spécifique, appelait une postérité où se côtoient non seulement les genres littéraires, mais les arts et les lettres. », *ibid.*

<sup>682</sup> William Adolphe Bouguereau a peint de nombreux tableaux sur le mythe de Psyché et Cupidon au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, dont « Psyché » (1892). Le tableau « The Bath of Psyche » de Frederick Leighton a été peint en 1890.

« Psyché ranimée par le baiser de l'amour<sup>683</sup> » (1787-1793). La muse n'est pas seulement une source d'inspiration qui incite les poètes ou les peintres à créer, c'est aussi et peut-être même avant tout une source d'inspiration qui les aide à recréer une œuvre à partir de l'œuvre mythologique qu'ils ont eux-mêmes constituée au gré de leurs lectures. Or, la mythologie comme l'histoire furent toutes deux principalement écrites par des hommes, par conséquent les personnages féminins ont été écrits d'un point de vue masculin. Le titre du poème de Plath, qui reprend directement celui du tableau de Giorgio de Chirico, est trompeur : le poème ne rend pas compte d'une conversation entre les deux personnages mais d'un monologue intérieur du personnage féminin, comme si, à défaut de voir son visage, on pouvait entendre sa voix, ce cri qu'elle étouffe et qui ne veut pas sortir. Dans « Conversation Among the Ruins », le *je* poétique s'identifie à la muse du tableau tout en gardant une distance ironique qui permet de donner à voir une critique du concept de muse.

Par certains aspects, le tableau « The Disquieting Muses » est dans la continuité de « Conversation Among the Ruins » : le masque peut aussi bien renvoyer à Melpomène qu'à Thalie, respectivement les muses de la tragédie et de la comédie, vêtues de tuniques semblables à celle du personnage féminin de « Conversation Among the Ruins ». En outre, comme dans le tableau précédent, l'une est assise, l'autre se tient debout, dans un décor mêlant à la fois antiquité et modernité. Toutefois, c'est sur la rupture entre les deux tableaux que Plath insiste dans « The Disquieting Muses ». La voix de « The Disquieting Muses » est celle d'un *je* poétique qui n'est pas le porte-voix d'une des muses présentes dans le tableau. Elizabeth Bergmann Loizeaux suggère dans *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts* que Plath utilise le tableau comme un miroir tendu vers le moi<sup>684</sup>. Pourtant, le poème de Plath s'ancre dans une réflexion plus large sur le rôle des fées-sorcières, auxquelles la poète associe les trois silhouettes du tableau :

All through the poem I have in mind the enigmatic figures in this painting—three terrible faceless dressmaker's dummies in classical gowns, seated and standing in a weird, clear light that casts the long strong shadows characteristic of de Chirico's early work. The dummies suggest a twentieth-century version

---

<sup>683</sup> L'œuvre de Canova reprend donc le trope du baiser qui ramène à la vie popularisé par le conte de la Belle au Bois Dormant et le transpose sur un conte plus ancien, celui de Psyché.

<sup>684</sup> « For Lowell, as for Sexton and Snodgrass in the Van Gogh poems and for other confessional poets, the work of art located psychological and emotional states outside of the self in the image, mirroring them, at the same time that it required and structured a response to others. Tapping the conventional self-reflexivity of ekphrasis, Plath, for example, in "Disquieting Muses" (1957) used de Chirico's 1916 painting to depict the first-person speaker's personal psychological drama of societal and maternal expectations. At the same time, the image is something the speaker and her companion/mother look at, and, of course, the image is something to which Plath's poem itself constitutes a response. », Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 133.



of other sinister trios of women—the Three Fates, the witches in *Macbeth*, de Quincey's sisters of madness<sup>685</sup>.

L'identification à ces triples figures féminines est d'autant plus intéressante que la troisième statue est censée représenter Apollon, le chef des muses, s'élevant sur son piédestal. Néanmoins, Plath mentionne trois muses féminines (« these ladies », « those three ladies », « muses »), mettant ainsi en lumière l'aspect androgyne de ces figures qui donnent à voir une ambiguïté manifeste, un trouble dans le genre.

Par le truchement de l'ekphrasis, Plath parvient à donner voix à un personnage féminin *évoquant* la muse, puis à donner voix à une persona féminine *invoquant* la muse. Aussi Elizabeth Bergmann Loizeaux parle-t-elle d'une ekphrasis féministe qui rapprocherait Sylvia Plath d'Anne Sexton et d'Adrienne Rich, dans la mesure où l'ekphrasis féministe était selon elle un moyen pour ces poètes de réécrire l'histoire, dans toutes les acceptions du terme, et d'y replacer le féminin trop longtemps ignoré :

Rich, Plath, Sexton and others spoke out in their poems in ways that would have been unthinkable to Moore. And they did so in ekphrases, using the opportunities the ekphrastic situation offered by rewriting its strategies to explore issues of female identity in unapologetically performative, self-mirroring and self-revealing ways. Like Moore, Rich understood sight as a ground for rewriting “the received truths about identity and authority,” but Rich attacked them by renouncing the optimistic, failed assumption of gender equality in favor of outspoken accusations of inequality and deliberate efforts to wrest from the male gaze the power inscribed in the gendered workings of ekphrasis<sup>686</sup>.

Dans son chapitre « Women Looking: The feminist ekphrasis of Marianne Moore and Adrienne Rich », Elizabeth Bergmann Loizeaux oppose deux points de vue, celui de la poète moderniste américaine Marianne Moore et celui de la poète Adrienne Rich qui appartient à la même génération que Plath et Sexton. Marianne Moore appartenait à une génération d'autrices qui éludaient la question de l'inégalité entre les hommes et les femmes et dont Elizabeth Bishop, qui la citait souvent dans ses influences majeures, fut l'héritière directe. Adrienne Rich, figure de la deuxième vague féministe américaine, s'est placée en quelque sorte en réaction à cet héritage offert par Moore, dans lequel elle percevait un conformisme à la société patriarcale qui allait dans le sens inverse du progrès<sup>687</sup>. Plath et Sexton incarnent en

---

<sup>685</sup> CP, p. 276, note 60. Plath fit ce commentaire à l'occasion de sa lecture de « The Disquieting Muses » sur la radio BBC.

<sup>686</sup> Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 93.

<sup>687</sup> Cf. Chapitre 5 de cette thèse.

quelque sorte la jonction entre Moore et Rich, l'étape transitionnelle entre deux poésies et deux sociétés.

L'exercice ekhprastique de « The Disquieting Muses » n'est pas tant l'occasion d'une description que celle d'une digression dont le but est de mettre l'accent sur l'importance de la mythologie personnelle que l'on se forge dès l'enfance, mythologie fortement influencée par les contes. Dans le poème, la mère est associée à la lecture de mythes et contes, du conte folklorique de *Hansel et Gretel* (« Mother, whose witches always, always/Got baked into gingerbread ») aux mythes nordiques (« 'Thor is angry: boom boom boom!/Thor is angry: we don't care!' »). Le personnage de la mère revient tout au long du poème dans une reprise anaphorique et épiphorique, tandis que le père et le frère ne sont mentionnés qu'une fois, à la troisième strophe. Comme dans le tableau de Giorgio de Chirico, le père-Apollon est en retrait. Dans la troisième strophe, la persona évoque un ouragan terrifiant pendant lequel la mère protectrice nourrit ses deux enfants. À l'aide d'incantations de Thor, le dieu nordique du tonnerre, tous trois parviennent à repousser le danger. Le père est présent dans cette strophe pour mieux signifier son absence : « In the hurricane, when father's twelve/Study windows bellied in/Like bubbles about to break, you fed ». Le génitif accolé au nom « father » signifie la possession, le *dominium*, mais aussi la fragilité de cette demeure paternelle qui menace de se laisser engloutir par l'ouragan ; au contraire, la mère fait rempart tout en tenant son rôle nourricier. Et pourtant, les vitres finissent par céder, non pas à la puissance de l'ouragan mais à celle des muses (« But those ladies broke the panes »). Les fenêtres, symboliques, donnent cependant à entendre un autre signifiant par le truchement de la paronymie entre *panes* et *pains*, comme si les figures féminines mettaient fin aux douleurs de l'enfance. Contrairement à « Conversation Among the Ruins », publié uniquement dans *Collected Poems*, « The Disquieting Muses » fut publié dans *The Colossus*. C'est néanmoins un poème qui paraît annoncer ceux d'*Ariel*, tant par la figure de la répétition omniprésente dans *Ariel* que par l'aspect personnel et engagé du poème, l'évocation des muses étant un prétexte à la dénonciation du patriarcat.

Dans les deux strophes suivantes, Plath fait une référence implicite aux muses Terpsichore et Euterpe en mentionnant les arts de la danse, du chant et de la musique. Le cri se prolonge (« and you cried and cried ») dans l'intertexte musical et le champ (chant) lexical de la musique. Dans ces deux strophes, Plath n'envisage pas la muse comme une figure allégorique de l'inspiration créatrice. Elle relie les muses aux marraines, ces bonnes fées des contes qui se penchent au-dessus du berceau et attribuent aux nouveaux-elles-né-e-s les dons

divins dont ils-elles seront pourvu-e-s, renvoyant ainsi à la première strophe (« With heads like darning-eggs to nod/And nod and nod at foot and head/And at the left side of my crib. »). Dans la quatrième strophe, les références à la musique et à la chanson sont tissées à l'intérieur du texte (« the glowworm song »), qui cache une intertextualité avec la chanson « Glow Worm ».

When on tiptoe the schoolgirls danced,  
Blinking flashlights like fireflies  
And singing the glowworm song, I could  
Not lift a foot in the twinkle-dress  
But, heavy-footed, stood aside  
In the shadow cast by my dismal-headed  
Godmothers, and you cried and cried:  
And the shadow stretched, the lights went out.

La soudure des deux mots dans le poème (« glowworm ») donne à voir un quasi palindrome qui viendrait multiplier la présence des lettres <wo>, comme une abréviation de « woman » débarrassée de « man ». La dichotomie ombre/lumière (« shadow »/« lights ») renvoie au ver luisant de la chanson, capable de ce double « pouvoir magique ». L'histoire de la chanson « Glow Worm » illustre bien la façon dont certaines réécritures d'œuvres effacent les femmes, les privant de leur autorité et de leur voix. « Glow Worm » fut originellement écrite en allemand par Heinz Bolten-Backers (« Das Glühwürmchen ») pour le compositeur Paul Lincke, destinée à l'opérette *Lysistrata* (1902) et chantée par trois femmes. Puis, la parolière Lilla Cayley Robinson la traduisit en anglais et le titre « Glow Worm » fut interprété à Broadway en 1907 dans le *musical The Girl Behind the Counter* par la chanteuse May Naudain<sup>688</sup>. En 1952, cinq ans avant l'écriture de « The Disquieting Muses », le parolier Johnny Mercer réécrivit « Glow Worm ». Le titre fut alors chanté et popularisé par The Mills Brothers, groupe composé de quatre hommes. Ainsi, dans les années 50, « Glow Worm » devient une chanson écrite par un homme, composée par un homme (Paul Lincke) et chantée par quatre hommes<sup>689</sup>. Lorsque l'autorité d'une œuvre passe de main en main, qui plus est d'une main masculine à féminine et vice-versa, l'œuvre prend une tout autre signification,

---

<sup>688</sup> Cf. Don Tyler, *Hit Songs, 1900-1955: American Popular Music of the Pre-Rock Era*, Jefferson: McFarland, 2007, p. 40.

<sup>689</sup> Dans *America's Songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley*, les deux auteurs Philip Furia et Michael L. Lasser ne tarissent pas d'éloge sur la version de Mercer, qu'ils décrivent comme un chef d'œuvre d'inventivité et de créativité, citant un ami de Mercer pour le prouver : « “One can only imagine”, wrote Mercer's friend Bob Bach, “how stunned the original lyricist, Lilla Cayley Robinson, might have been could she have heard Mercer's hepcat update.” », utilisant le terme « update » (« mise à jour ») plutôt que « version », comme si l'autorité était exclusivement masculine. In Philip Furia et Michael L. Lasser, *America's Songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006, p. 234.

preuve s'il en est besoin que son sens dépend en grande partie de celui·celle qui l'interprète. Lorsque The Mills Brothers, qui comptent parmi leurs succès la chanson « Daddy's Little Girl » (« You're Daddy's little girl, to have and hold/A precious gem is what you are/You're Mommy's bright and shining star »), chantent la version « Glow Worm » réécrite par Mercer, on ne peut comprendre la même chose que lorsque May Naudain chante la version traduite et écrite par Lilla Cayley Robinson. Ainsi, lorsque The Mills Brothers chantent « Shine little glow-worm, glimmer, glimmer/Lead us lest too far we wander/Love's sweet voice is callin' yonder » ou encore « Glow little glow-worm, fly of fire/Glow like an incandescent wire/Glow for the female of the species », il est difficile de ne pas y voir une incitation faite aux jeunes filles à rester vierges. Cette chanson patriarcale et misogyne fait apparaître, sous les aspects innocents de sa ritournelle, la métaphore de la sexualité féminine comme un danger, métaphore que l'on retrouve dans de nombreux *cautionary tales*. La persona dans sa robe qui scintille (« I could/Not lift a foot in the twinkle-dress/But, heavy-footed, stood aside ») est comparée au ver luisant de la chanson, ses camarades aux lucioles (« Blinking flashlights like fireflies »). En ayant recours à l'intertextualité avec la chanson de The Mills Brothers, Plath nous renvoie au sexisme véhiculé par la pop culture, mais également à une consommation omnivore de la culture, mêlant peinture et chanson populaire. L'intertexte entre le poème et ce répertoire musical américain populaire est le signe d'une poésie connectée avec les réalités de son temps, avec la société dans laquelle elle s'inscrit, chez Plath comme chez Sexton.

## b) Le chant du cygne : *Mercy Street* et la mise en scène de la société patriarcale

En 1969, Anne Sexton profita d'une bourse très convoitée, la Guggenheim Fellowship, afin de terminer l'écriture de sa pièce *Mercy Street*, alors nommée *Tell Me Your Answer True*. Cette bifurcation vers le théâtre figure-t-elle un simple changement de genre littéraire ou opère-t-elle comme une transition entre deux recueils poétiques, *Love Poems* (1969) et *Transformations* (1970) ? À l'opposé du poème d'amour et du conte de fées, *Mercy Street* est une pièce sur le désenchantement, annonçant la noirceur des réécritures de contes de *Transformations*. Selon Charles Maryan, son metteur en scène, « l'utilisation des transformations fut véritablement l'élément clé de cette production<sup>690</sup> » :

The designers transformed the church to a doctor's office, a home with various bedrooms and then back again to a church. The actors transformed the set pieces into desks, chairs, beds, etc. and with few exceptions most of the props were created or mimed by the actors. However, everyone involved needed to be very specific about each locale. [...] I had hoped that Anne would write another play. She said she was too busy with her poetry. However, she did collaborate on an opera, which, curiously enough, I directed in New York in 1996. The title of the opera is "Transformations"<sup>691</sup>.

Le titre de la pièce annonce également celui de l'un de ses derniers manuscrits, publiés à titre posthume, *45 Mercy Street*<sup>692</sup>. L'intertexte entre *Mercy Street* et la poésie de Sexton ainsi que sa prose poétique en font une œuvre hybride. L'analyse de cette œuvre est d'autant plus précieuse qu'elle aurait pu ne jamais parvenir au public. Particulièrement éprouvée par les mauvaises critiques<sup>693</sup> que la pièce reçut lorsqu'elle fut jouée à The American Place Theatre à New York en octobre 1969, Sexton recommanda à sa fille Linda Gray Sexton, son exécutrice testamentaire, de brûler la pièce – *Burn this!* », écrivit-elle sur le manuscrit – afin qu'elle ne soit jamais publiée. En 2013, presque quarante ans après sa mort, Linda Gray Sexton décida de publier la pièce, non seulement parce qu'un nombre croissant de chercheur·se·s et de chercheuses le lui demandaient, mais parce qu'elle était profondément convaincue que Sexton

---

<sup>690</sup> « [t]he use of transformations was really the key to this production. » (Je traduis.) Préface de Charles Maryan in Anne Sexton, *Mercy Street*, New York: Broadway Play Publishing Inc., 2013, p. xiv.

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> La musicalité de la pièce et du poème « 45 Mercy Street » sera d'ailleurs mise en exergue par Peter Gabriel dans sa chanson « Mercy Street ». Cf. Chapitre 5 de cette thèse.

<sup>693</sup> On lui reprochait principalement, à l'instar de ses poèmes, l'aspect trop « confessionnel » de sa pièce.

l'aurait brûlée elle-même si son désir fût vraiment que la pièce disparaisse. Il est donc d'autant plus intéressant d'analyser *Mercy Street* que cette œuvre est encore, presque miraculeusement, après plus de quarante ans, un terrain à défricher et une partition à déchiffrer.

Les thèmes au cœur de cette pièce reprennent de nombreux éléments de la société patriarcale des années 50 et 60 aux États-Unis, déjà omniprésents dans l'œuvre poétique de Sexton : la folie, la religion, l'argent, l'inceste, la masculinité toxique, le genre. Charles Maryan décrit l'intrigue de *Mercy Street* comme « une histoire très américaine dont le sujet est la transmission de sa culpabilité et de son trauma d'une génération à une autre, s'achevant sur l'indécision du personnage principal quant au fait de vivre ou de mourir<sup>694</sup>. » L'héritage traumatique de cette famille dysfonctionnelle est porté par la protagoniste Daisy Cullen, hantée par la personnalité de sa grand-tante Amelia, personnage fantomatique qui rôde tout au long de la pièce. Le père de Daisy, Arthur, représentant de commerce alcoolique à la masculinité toxique<sup>695</sup>, et sa mère Judith, archétype de la mère au foyer mélancolique et narcissique<sup>696</sup> complètent ce portrait de famille satirique de la banlieue de classe moyenne du Massachusetts autour de laquelle gravite le Dr. Alex, le psychiatre de Daisy. Ce personnage joue un double rôle, celui de psychiatre et celui de prêtre, deux fonctions permettant de recueillir les confessions de la patiente/pécheresse et qui en outre associent religion et folie, deux thèmes particulièrement présents dans les derniers recueils de Sexton.

En désaccord avec le désenchantement des personnages, l'environnement de la pièce a quelque chose de magique, d'enchanté. D'ailleurs, Sexton avait d'abord situé sa pièce dans un cirque, « in a magical imagined place, where people could be called from the dead and the past could be revisited<sup>697</sup> », comme le rappelle Charles Maryan dans la préface. Cependant, après un refus et plusieurs réécritures de la part de Sexton et du metteur en scène, la pièce fut finalement située dans une église épiscopale (« We needed to find another environment for

---

<sup>694</sup> « However, what was clear for me was that this was a very American story about one generation passing its guilt and trauma to the next and culminating with the central character trying to decide whether to live or die. » (Je traduis.) *Ibid.*, p. xii.

<sup>695</sup> Dès sa première réplique, Arthur est présenté comme l'archétype de l'homme fabulateur qui se vante d'être irrésistible auprès des femmes et de n'être surpassé par personne dans le milieu des affaires (« I was a salesman. Best damn one in the business. People believed in me. [...] Women were always attracted to me; my hair wasn't too gray; I used to dye it... (...) ») (*Mercy Street*, pp. 6-7). On le verra plus tard, alcoolique et accroché à sa bouteille de whisky, avoir des comportements incestueux envers sa fille adolescente.

<sup>696</sup> « JUDITH: Oh, it's so divine, I've been called at last. Oh, how must I look? Such a frazzle. Everyone said I had lovely hair, an interesting nose, eyes...eyes like a cat—two colors. But now...who knows? Oh, I know, you think I'm just a self-absorbed menopausal woman but there was more to me...to my life...than that. I remember so much... (...) » (*Mercy Street*, p. 5).

<sup>697</sup> Anne Sexton, *Mercy Street*, New York: Broadway Play Publishing Inc, 2013, p. xii.

the play and one that would help unify the poetic language, with the many references to Christ, the revisiting of the past and the ultimate decision for the main character, Daisy, to choose between life or death<sup>698</sup>. ») Si la version définitive de *Mercy Street* a privilégié la dimension religieuse, la pièce a conservé son espace magique où les voix parlent et (dé)chantent d'outre-tombe et où le passé et le présent s'entrecroisent. Le passé revient dès les toutes premières pages de la pièce grâce à l'hypnose « organique » que subit Daisy (« Dr Alex: I'll breathe your past back into you mouth to mouth. »), annonçant un rapport malsain entre le docteur et sa patiente.

Dans cette pièce où le passé vient hanter le présent, où l'on tente, en vain, d'enterrer les morts et de réparer les vivants, la musique joue un rôle prépondérant. La pièce est traversée à la fois par le chant et par le désenchantement ; les personnages, qu'ils soient vivants ou morts, ont été dépossédés de leurs illusions. Et pourtant, de ce dés-en-chant-ement demeure le chant qui traverse la pièce, un chant désintégré et désincarné. De la variété américaine au chant liturgique, *Mercy Street* est une pièce où tout le monde chante, du père à la fille en passant par la grand-tante, du chœur de l'église au prêtre/psychiatre. Prisonniers de leur trauma, ces personnages semblent vouloir crier pour en sortir, mais leurs cris se transforment en musique. La chanson, la musique comme retour du trauma est un thème abordé dans mon troisième chapitre, notamment dans l'analyse du poème « The Death of the Fathers », comme si la musique s'opposait à la mort, notamment celle des souvenirs. *Mercy Street* se lit autant comme une partition musicale que comme un pamphlet contre la société patriarcale, dans lequel la poète-dramaturge fait (dé)chanter ses personnages.

La musique traverse la pièce, du leitmotiv de « Hey Daddy » chanté par Daisy, aux prières litaniques, en passant par la chanson de Venise et la chanson « Daisy Bell » chantée par Arthur et Amelia. La première scène s'ouvre sur le tintement des cloches de l'église, durant la messe dominicale une semaine avant Pâques, comme une musique introduisant le chant du chœur puis le sermon du Dr Alex, ainsi que sur une apparition du chœur chantant le Kyrie Eleison, une prière catholique. Le tintement des cloches est le seul véritable repère temporel dans cette pièce, ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont on mesurait le temps dans les couvents, notamment grâce à la prière de l'*Angelus*<sup>699</sup>. La répétition et l'allitération

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, pp. xii-xiii.

<sup>699</sup> La cloche de l'*Angelus* sonnait traditionnellement à six heures du matin, à midi et à six heures du soir pour signifier le moment de prier. Le retour à la mesure du temps par le tintement des cloches de l'église est utilisé par Margaret Atwood dans son roman dystopique *The Handmaid's Tale* comme l'un des symboles de la régression obscurantiste, tout comme la disparition des miroirs : « The bell that measures time is ringing. Time

sont au cœur du premier dialogue entre Dr Alex et Daisy (« Daisy, the body of Christ. Daisy, the blood of Christ. (*Offers sacraments, withholds them*). Daisy, the body of Christ. Daisy, the blood of Christ<sup>700</sup>. ») Ce premier dialogue annonce également une intertextualité avec le poème « You, Doctor Martin » (« Am I to walk forever from breakfast to madness<sup>701</sup>? ») préfigurant la prépondérance des thèmes de la folie et de l'asile, évoqués à travers les personnages de Daisy et surtout d'Amelia. La relation particulière qu'entretient Daisy avec sa grand-tante Amelia est au centre de la pièce ; leurs deux identités sont présentées au début de la pièce comme intrinsèquement liées : « Daisy Cullen. My real name's Amelia<sup>702</sup>. », « real name » s'opposant implicitement à un faux nom, une fausse identité ou une identité reconstruite. Cette double identité que Daisy porte comme une croix provient en partie du trauma de l'internement d'Amelia dont Daisy a été témoin.

Dans le contexte des années 50 et 60 en particulier, la folie est souvent associée aux femmes, plus précisément aux femmes qui ne se conforment pas à un modèle de féminité bien précis, ou comme le décrit Phyllis Chesler dans *Women and Madness* : « women who refused to eat or who refused to marry, women who were unable to leave home, or to lead lives outside the family<sup>703</sup>. » Dans son introduction de 2005 à *Women and Madness*, Phyllis Scheller revient sur le contexte hautement misogyne dans lequel la psychologie était enseignée aux futur·e·s médecins et psychanalystes :

During the 1950s and 1960s, clinicians were still being taught that women suffer from penis envy, are morally inferior to men, and are innately masochistic, dependent, passive, heterosexual, and monogamous. We also learned that it was mothers—not fathers, genetic predisposition, accidents, and/or poverty—who caused neurosis and psychosis.

None of my professors ever said that women (or men) were oppressed, or that oppression is traumatizing—especially when those who suffer are blamed for their own misery and diagnostically pathologized. No one ever taught me how to administer a test for mental health—only for mental illness.

I still think of this as psychiatric imperialism.

In graduate school, in my clinical internship, and in the psychoanalytic institute where I was trained in the 1960s and early 1970s, I was taught that it was both helpful and even scientific to diagnostically pathologize what might be a totally normal human response to trauma.

For example, we were taught to view the normal female (and human) response to sexual violence, including incest, as a psychiatric illness. We were taught to blame the victim for what had happened to her. Relying on a superficial

---

here is measured by bells, as once in nunneries. As in a nunnery too, there are few mirrors. », Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, London: Vintage Books, 1996 (première parution : 1985), p. 18.

<sup>700</sup> *Mercy Street*, p. 4.

<sup>701</sup> *Ibid.*

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 3.



understanding of psychoanalytic theory, we blamed the woman as “seductive” or “sick.” We believed that women cried “incest” or “rape” in order to get sympathetic attention or revenge.

In my time, we were taught to view women as somehow naturally mentally ill. Women were hysterics (*hysteros*, the womb), malingerers, child-like, manipulative, either cold or smothering as mothers, and driven to excess by their hormones. We assumed that men were mentally healthy. We were not taught to pathologize or criminalize male drug addicts or alcoholics, men who physically battered, raped, or even murdered women or other men. We did not have diagnostic categories for male sexual predators or pedophiles. The psychiatric literature actually blamed the mothers, not the fathers, of such men, for having sent them over the edge. But mainly, we were trained to understand and forgive such super-manly men (“boys will be boys”).

In other words, our so-called professional training merely repeated and falsely professionalized our previous cultural education<sup>704</sup>.

Est-ce la folie qu’Amelia transmet à Daisy ou est-ce plutôt le trauma relatif à la mauvaise prise en charge de la folie et aux méthodes des psychiatres de l’époque que dénonce Chesler dans cet extrait ? Le poids de sa culpabilité revient sans cesse dans *Mercy Street* ; incapable de se pardonner de n’avoir pas pu empêcher son internement, la quête de rédemption de Daisy est sans fin. Cela prouve également que, contrairement à son père et à sa mère, Daisy ne croit pas en la folie d’Amelia. Comme avec les procès des sorcières, comme nous le répète Shakespeare dans nombre de ses pièces, le·la fou·folle n’est pas toujours celui·celle qu’on croit. D’ailleurs, le personnage du·de la fou·folle en littérature apparaît souvent comme le personnage le plus lucide. La « double identité » de Daisy lui permet d’endosser la personnalité de sa tante et de revivre certains épisodes de sa vie. Dans un état de quasi transe après avoir déclamé une longue prière liturgique s’adressant à Marie<sup>705</sup>, empruntée directement au poème de Sexton « The Year of the Insane » (*TCP, Live or Die*, p. 131), Daisy revit l’internement forcé de sa tante et ne reconnaît plus son psychiatre :

DAISY: O little mother, I am in my own mind. Wrong house. I am locked in the wrong house.

DR ALEX: Daisy, you’re not alone. I’m here too.

DAISY: My Aunt Amy. I don’t know anyone but her.

DR ALEX: Daisy come back then we’ll have a cigarette and a drink together. Things of this world, not things of the dead. Together, not alone. I’m not Aunt Amy. I smoke. I drink. I’m here. I will not become Aunt Amy.

DAISY: Don’t lie to me, you’re my Aunt Amy.

DR ALEX: Stop kidding yourself. Not everyone who is nice to you is your Aunt Amy. You know who I am. I’m Doctor Alex, your Doctor Alex.

DAISY: I think my Aunt Amy was taken away by a doctor.

---

<sup>704</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

<sup>705</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 33-34.

DR ALEX: I had nothing to do with her. Some doctor took her away at one time because she was crazy and you thought you were responsible for it.

DAISY: Bring her back.

DR ALEX: I can't.

DAISY: Can. Oh Aunt Amy I have the magic.

DR ALEX: No you don't have magic like that. No one does. Do you want to live with this all your life? A woman who keeps hoarding sleeping pills. A haunted little girl who sees Christ in frying pans. Who's afraid to go to the super market, who had to leave Europe because of a ghost who followed her from cafe to cafe in Venice. A little girl who can't do anything because she's afraid.

DAISY : I'm not afraid, I have my Aunt Amy<sup>706</sup>.

Ce passage situé vers la fin de la pièce illustre bien la frontière entre le monde des morts et le monde des vivants incarnée par Daisy, rappelant le rôle de l'écrivain·e « négociant avec les morts » pour paraphraser Margaret Atwood<sup>707</sup>. Puisant dans l'héritage mythologique, Daisy pense pouvoir ramener sa tante du royaume des morts en utilisant la magie, tel Orphée ramenant Eurydice des enfers en charmant Perséphone et Hadès de son chant. Dr Alex associe immédiatement la magie à l'innocence en usant de termes paternalistes pour s'adresser à Daisy (« A haunted little girl », « A little girl »), dans la tradition patriarcale de la pratique psychiatrique de l'époque. L'ellipse narrative entre l'internement d'Amelia et sa mort tend à entremêler les deux, l'internement forcé devenant alors l'équivalent d'une mort<sup>708</sup>. L'injonction de Daisy « Bring her back » est ambiguë : Daisy demande au Dr Alex de faire revenir sa tante à la fois de l'asile et d'entre les morts. L'allusion au fantôme qui la poursuit dans Venise renvoie au début de la pièce, lorsque Daisy fait revenir sa grand-tante en revivant ses souvenirs à travers les lettres que cette dernière lui a léguées. Sa personnalité disparaît alors peu à peu pour revêtir celle d'Amelia, au sens propre et figuré :

DAISY: Yes, I think I have a time as all that...I had on a black dress that night in Venice, and heels. Venice—the warehouse of the ages. My husband and I were there last June. I was reading Aunt Amy's Venice letters—a big, heavy volume bound in Morocco leather—I took them with me to the bar. Really, I'd never read those letters before although thirty years ago she gave me her name...and when I was bequeathed the letters she'd given up, dead, poor ghost of herself... When she was in Venice it was way back to 1889. But that

---

<sup>706</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>707</sup> « The title of this chapter is “Negociating with the Dead,” and its hypothesis is that not just some, but *all* writing, is motivated, deep down, by a fear of and a fascination with mortality – by a desire to make the risky trip to the Underworld, and to bring something or someone back from the dead. », Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 156.

<sup>708</sup> Phyllis Chesler décrit à plusieurs reprises l'asile comme un lieu patriarcal et particulièrement dangereux (« In *Women and Madness*, I described asylums as dangerous patriarchal institutions. This means that both male and female staff tormented female inmates. », Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 26 ; « The search often involves “delusions” or displays of physical aggression, grandeur, sexuality, and emotionality—all traits which would probably be more acceptable in pro-woman or female-dominated cultures. Such traits in women are feared and punished in patriarchal mental asylums. », *Ibid.*, p. 91).

summer when I looked in the mirror in the hotel I looked just like her. I thought, I'm losing me!... A picture within a picture...namesakes with the same face<sup>709</sup>.

Trope bien connu, l'objet du miroir intervient pour signifier le double ; Daisy est en effet frappée par leur ressemblance physique. De la même façon que son reflet lui parvient comme une mise en abyme (« a picture within a picture »), le récit de Daisy nous parvient comme un souvenir dans le souvenir. Sexton utilise la forme passive « I was bequeathed the letters » afin d'insister sur la passivité de Daisy tandis que la personnalité d'Amelia prend le dessus sur elle (« I thought, I'm losing me! »). Ce « lose » vient signifier une double perte – n'oublions pas que le verbe *lose* est communément employé dans l'expression « I'm losing it » (« Je perds la raison », ou plus familièrement « je perds la boule »). Puisant à nouveau dans le champ lexical du vêtement, Daisy emploie plus loin le verbe « wear » (« I needed to wear her life-to enter her death...<sup>710</sup> »). Cette opposition antithétique de « life » et de « death » permet de mettre en exergue le zeugme du syntagme « wear her life » ; en outre, le verbe « enter » fonctionne d'ordinaire en collocation avec « life » et non « death » – on entre dans la vie de quelqu'un et non dans sa mort. L'instabilité syntaxique et sémantique vient refléter l'instabilité de la narratrice et de son récit fantomatique. La dichotomie vie/mort prend des allures spectrales lorsqu'un dialogue s'engage entre Daisy et le fantôme d'Amelia. Daisy lui raconte comment elle marcha autrefois sur ses traces à Venise, au Harry's bar, « a very American bar in Venice<sup>711</sup> ». Comme souvent dans la pièce, la musique vient réactiver le souvenir de Daisy.

DAISY: (*Crosses center*) And then we walked over to the Piazza San Marco and they were having their Sunday night band concert. The tables were full so full so we stood on the side in the dark listening to *Pine Del Sol* by Respighi and I cried. He said, "Daisy, do you realize you are standing in pigeon shit?"

AMELIA: Truck drivers talk! Alley talk!

DAISY: I didn't give a damn I told him! I was thinking how Aunt Amy stood there once and listened to just the same music.

AMELIA: Fool! That hadn't even been written then.

DAISY: Between songs I ran up to the band leader to thank him but he didn't understand. "Foolish Daisy!" my husband said, and I told him that my Aunt Amy could speak seven languages!

AMELIA: Wrong again! I spoke six and all *fluently*. [...]

DAISY: When the music started again he whispered "Have you got the black pants on" and then he patted my fanny: He meant was I dressed for love!

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 10. L'adverbe « very » apparaît comme péjoratif, annonçant la diatribe d'Amelia quelques lignes plus loin : « My letters on a common bar-martinis, revolting! Revolting Americans in a revolting American bar! », *ibid.*, p. 11.

AMELIA: Standing there with her shoes off...It's sordid! How can she so despoil what I was?

DAISY: Black pant he wanted to know and there I was crying for Aunt Amy. I kep (*sic*) thinking, Aunt Amy, Aunt Amy, I'm you! I'm really you!

AMELIA: Daisy! Stop! Daisy, you couldn't know, you couldn't possibly know!

DAISY: (*Crosses to AMY*) Aunt Amy...Aunt Amy! Thank God, it's *you*. It's truly *you*!

AMELIA: Stop, foolish girl. Stop hurting me this way. I feel like a coat that you wore two seasons and then threw away because it went out of style.

DAISY: Aunt Amy, please...please!

AMELIA: I'm not just some guilty Victorian character out of your past. You used me...letting your life run over me like a runaway horse... You can't hang me up on the wall and smear black paint all over my face as you've done. Furthermore, I'm not like a statue of the Virgin either.

(*Sound: bells*)

AMELIA: Why don't you stop playing ghosts! Since you seem to have hung me up in your mind so firmly ever since I died—a poor old lunatic woman—

DAISY: Me, too, Aunt Amy—a crazy lunatic woman!

AMELIA: No one is a lunatic here. There is no room for such things, And further, since you've hung me up in your mind like a Virgin you had better understand what kind of a virgin I was and further, why! You couldn't have any comprehension of the word. As soon as you became aware of your maidenhood you offered it up to your father like a piece of chocolate.

ARTHUR: Shut up, for God's sake, make her shut up! (*He exits left.*)

JUDITH : She's crazy: don't listen to her<sup>712</sup>.

Ce passage insiste sur le caractère peu fiable du récit de Daisy, dont les souvenirs sont constamment mis en doute par Amelia. Cette dernière va jusqu'à affirmer que la chanson citée par Daisy n'existait pas encore à l'époque. C'est donc également la fiabilité de Daisy en tant que narratrice qui est remise en question, le public de la pièce croyant de plus en plus à la folie de Daisy, diagnostique vers lequel tend le texte grâce à l'omniprésence des mots « fool<sup>713</sup> », « foolish », « lunatic ». L'instabilité de la mémoire et du récit de Daisy se traduit dans le texte également par un contraste entre obscurité et lumière, de l'opposition entre l'obscurité (« dark ») et le soleil (« Sol ») présente dans le titre de la chanson (« we stood on the side in the dark listening to *Pine Del Sol* by Respighi ») à l'accusation qu'Amelia fait à sa nièce de vouloir la faire disparaître tout en la sanctifiant, jouant sur le contraste entre la peinture noire, opaque (« black paint ») et la figure lumineuse de la Vierge (« You can't hang me up on the wall and smear black paint all over my face as you've done. Furthermore, I'm not like a statue of the Virgin either. ») Amelia reprend d'ailleurs la métaphore du vêtement

---

<sup>712</sup> *Mercy Street*, pp. 11-13.

<sup>713</sup> Rappelons que si le mot *fool* ne signifie pas exactement « fou » au sens de *crazy, mad, insane*, son étymologie provient néanmoins du vieux français *fol* qui signifiait déjà « fou ».

afin d'exprimer le sentiment d'être utilisée, manipulée par Daisy (« I feel like a coat that you wore two seasons and then threw away because it went out of style. »)

L'enchantement musical et poétique de Daisy est constamment brisé par les paroles de son mari, qui utilise un langage trivial qu'Amelia qualifie de « Truck drivers' talk ». La première fois, alors que Daisy est en train de pleurer en écoutant la musique qui lui rappelle sa tante, son mari vient briser le charme mélancolique de la chanson en lui demandant grossièrement « “Daisy, do you realize you are standing in pigeon shit?” ». Puis, comme s'il attendait précisément que la musique reprenne pour en briser le charme à nouveau, il lui susurre à l'oreille « “Have you got the black pants on” » avant de toucher son sexe. Daisy répète les mots « Black pant » comme un trauma irrésolu, en les thématissant grammaticalement (« Black pant he wanted to know and there I was crying for Aunt Amy. »), la vulgarité du mari tranchant avec l'émotion suscitée par l'impossible deuil de Daisy. Comme si chacun des protagonistes de ce récit dans le récit se transmettait le trauma à travers le langage, « black pant » devient « black paint » dans la bouche d'Amelia, locution dans laquelle on peut aussi entendre *black pain*. Par la magie du langage, la culotte noire de Daisy devient une peinture opaque recouvrant le visage d'Amelia, introduisant le thème de l'inceste, omniprésent dans l'œuvre. L'allusion d'Amelia à l'inceste paternel à la fin du passage précité est aussitôt mise en doute par Judith (« She's crazy. Don't listen to her. »). Comme dans une chasse aux sorcières, la carte de la folie est brandie chaque fois qu'un personnage de la pièce approche d'une vérité dont on préfère qu'elle reste enfouie. Rappelons que certaines personnes se sont réapproprié la métaphore de la chasse aux sorcières afin de faire des hommes accusés d'inceste des victimes persécutées, faisant de l'opresseur l'oppressé, et de l'oppressé·e l'opresseur·e<sup>714</sup>.

Le personnage d'Amelia est présenté tout au long de la pièce comme un personnage non fixe, toujours entre deux. Elle vit chez Arthur et Judith mais ne fait pas partie du couple,

---

<sup>714</sup> « The cover of the November 29, 1993, issue of *Time* magazine displayed a portrait of Sigmund Freud with the top part of his head disintegrating into jigsaw puzzle pieces; the accompanying caption queried, “Is Freud Dead?” Inside, two rather sensational articles discussed the current troubles of the psychotherapeutic profession. In “The Assault on Freud,” *Time* gasped: “The collapse of Marxism, the other giant unified theory that shaped and rattled the 20<sup>th</sup> century, is unleashing monsters. What inner horrors or fresh dreams might arise should the complex Freudian monument topple as well?” (Gray 1993, 47). And in “Lies of the Mind,” *Time* reported on repressed memory therapy and false memory syndrome as phenomena that are “harming patients, devastating families,... and intensifying a backlash against all mental-health practitioners” (Jaroff 1993, 52). In this article, Paul McHugh, chair of the Department of Psychiatry at Johns Hopkins University, says of the recent proliferation of recovered memories of childhood abuse, primarily in adult women: “It’s reached epidemic proportions” (qtd. In Jaroff 1993, 52). Other unnamed “critics of the recovered memory movement” are said to believe that “the accusations and convictions are reminiscent of the 17<sup>th</sup> century Salem witchcraft trials” (Jaroff 1993, 55). », Gale Swionkowski, *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*, Plainsboro: Susquehanna University Press, 2003, p. 19.

elle s'occupe de Daisy comme une mère mais elle n'est pas sa mère, elle ne cesse de répéter « I just want to be a lady » tout au long de la pièce mais Judith lui rétorque « You're hard, Amelia, you're like a man. [...] You act like a man, a two fisted man! <sup>715</sup> » Il est intéressant de remarquer que le personnage censé incarner la folie est sans cesse suspecté de posséder les caractéristiques de l'autre sexe, comme si la folle, agissant en dehors de toutes conventions, se rapprochait de l'androgynie. D'ailleurs, dans une tirade poétique constituant l'un des points culminants de la pièce, Daisy relie la question de la folie à celle du genre, notamment à travers la figure de Jeanne d'Arc :

DAISY : (*Follows to prie-dieu; picks up ceborium top*) Things of this world. Will they do it for me? Fire and desire, they will kill. Twelve years of being mentally ill. I'm not ill, I'm diseased. It's not my mind that's diseased, it's my soul. Surely, Doctor Alex would say, surely things are better with your family? Yes, he's right...and yet...and yet? If it is better, then why am I shrinking this way? While women dream of their manicures and permanents, I lie down at night with my head on the pillow and hear rats eating under the lawns, breeding in the cesspools and the sewers. I'm tired of trying to be a woman, tired of the spoons, and the pots, tired of my mouth and my breasts, tired of the cosmetics and the silk dresses. I'm even tired of my father with his white bone...I'm tired of the gender of things. Last night I had a dream and when I woke up I said "You are the answer. You will outlive my husband and my father"...In that dream there was a city made of chains where Joan was put to death in man's clothes and the nature of the angels went unexplained, no two made in the same species. One had an ear in its hand! One was chewing a star and recording its orbit! They were all obeying themselves, performing God's functions. A people apart. "You are the answer," I said to them and then I entered, lying down on the gates of their city. Then chains were fastened around me and I lost my gender, my womanhood. Adam was on the left of me and Eve was on the right of me...both thoroughly inconsistent with the world of the reason. We wove our arms together and rode under a kind of sun. I was not a woman anymore! Not one thing or other. O daughters of Jerusalem, the king has brought me into his chamber...I am black and I am beautiful. I've been opened and undressed. I have no arms or legs. I'm all one skin like a fish. I'm no more a woman...than Christ was a man. (...) <sup>716</sup>.

Ce passage est une reprise sous forme de tirade de « Consorting With Angels <sup>717</sup> » (*LD, TCP, p. 111*), l'un des poèmes les plus ouvertement féministes de Sexton, avec toutefois quelques variations, ajouts et suppressions. Par exemple, dans la pièce Daisy dit « I'm tired of trying to be a woman », alors que le poème s'ouvre sur « I was tired of being a woman », Sexton affirmant dans cette révision que le genre est une construction sociale et non une détermination biologique. Lasse des attentes et exigences que la société fait peser sur les

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>716</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>717</sup> « Consorting With Angels » fut écrit en février 1963. Plath se suicida le 11 février de cette année-là.

femmes (« tired of the spoons, and the pots, tired of my mouth and my breasts, tired of the cosmetics and the silk dresses. »), Daisy évoque la possibilité d'un genre non-binaire (« I was not a woman anymore! Not one thing or other. », « I'm no more a woman...than christ was a man<sup>718</sup>. ») Ce genre non-binaire que l'on pourrait apparenter à l'androgynie rappelle le concept de l'écrivain-e à l'« esprit androgynie » repris par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*<sup>719</sup>. Selon Cixous, « on n'invente qu'à cette condition : penseurs, créateurs de nouvelles valeurs, « philosophes » à la folle façon nietzschéenne, inventeurs et briseurs de concepts, de formes, les changeurs de vie ne peuvent qu'être agités par des singularités complémentaires ou contradictoires<sup>720</sup>. » Puisant dans le lexique de l'enchantement et de la musique, elle ajoute :

Je est cette matière personnelle, exubérante, gaie masculine féminine ou autre, en laquelle Je s'enchant et m'angoisse. Et dans le concert des personnalisations qui s'appellent Je, à la fois on refoule une certaine homosexualité, symboliquement substitutivement, ça passe par des signes divers, traits comportements, manières gestes, et ça se voit plus nettement encore dans l'écriture<sup>721</sup>.

D'une certaine façon, le personnage de Judith incarne le refoulement de l'homosexualité qui gangrène la société : aveuglée par son homophobie, elle ne voit pas l'inceste dans les caresses d'Amelia envers sa nièce mais uniquement l'homosexualité (« Women don't touch women that way<sup>722</sup>. ») La façon dont une société hiérarchise ses standards et principes moraux est bien souvent révélatrice de son état psychique.

La tirade de Daisy constitue la deuxième longue référence intertextuelle reprenant presque mot pour mot l'un de ses poèmes, après « The Year of the Insane », ode liturgique à la Vierge Marie. Dans « Consorting With Angels », Sexton évoque une autre figure de la virginité, Jeanne d'Arc, la Pucelle d'Orléans, condamnée au bûcher sans que les Inquisiteurs n'aient jamais pu prouver qu'elle était bien une sorcière. Outre le fait qu'elle « entendait des voix », l'une des accusations principales reposait sur le fait qu'elle portait des habits d'homme. C'est sur cette partie du récit que Sexton met l'accent (« Joan was put to death in man's clothes »), donnant de la hauteur au personnage de Daisy qui comprend que son héritage familial s'inscrit dans un héritage historique où les sociétés qui se sont succédé ont

---

<sup>718</sup> Le poème se termine sur ces deux vers.

<sup>719</sup> Cf. Chapitre 4 de cette thèse.

<sup>720</sup> Hélène Cixous, *Sorties in Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010, p. 111.

<sup>721</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>722</sup> *Mercy Street*, p. 21.

toujours persécuté et condamné les femmes qui ne se conformaient pas à leurs diktats. Derrière ces références bibliques et historiques se cache une réflexion plus grande sur le mythe du sacrifice de la Vierge pour perpétuer l'espèce du mâle dominant, mythe incarné différemment par la Vierge Marie et la Pucelle d'Orléans selon Phyllis Chesler :

Joan of Arc and the Catholic Madonna involve the sacrifice of the Maiden (Persephone-Kore) for purposes of male renewal. In the Madonna's case, the renewal is achieved through classic patriarchal rape-incest; in Joan's case, first through military victories and then through patriarchal crucifixion, and sanctification-expiation.

Joan of Arc is the only Persephone-Kore Maiden in modern history who is not raped or impregnated by her father—be it by her biological or divine father; she was probably raped by her British captors. Joan remains a “daughter” figure. As such, she is one of Christianity's prime remembrances of Amazonian cultures. Joan, like earlier mythological heroines, such as Athena, is a virgin-warrior who helps men. It is important, however, that Joan herself, at her trial of condemnation, said that she bore her banner or standard aloft “when we went forward against the enemy, I held the banner aloft to avoid killing anyone. I have killed no one.”

Although, like all Kore-Maidens, she serves as a source of male renewal, she does so through her military victories and her subsequent political and sexual persecution. Her identity, as such, is a crucial one for women. Although she is doomed (and women might identify with her on this ground alone), she is also physically bold; she is a leader of men; she does not become a mother. She embodies the *avoidance* of both the Demeter-Mother fate and the Persephone-Daughter fate. As such, she begins to step completely outside the realm of patriarchal culture. For this, she is killed in her own lifetime—and sometimes reexperienced by those women who are mad enough to wish to “step outside” culture also. [...] It is as tragic as it is inevitable that female warriors in patriarchal mythology are necessarily denied that part of their sexuality that includes biological maternity. What this always signifies is grief at not having been born male—because of the nurturance-deprivation being female implies<sup>723</sup>.

Le questionnement autour du genre de Jeanne d'Arc ne provient pas du trouble provoqué par le fait qu'elle porte des vêtements masculins mais par ses qualités de guerrière héroïque qui de fait la disqualifient d'emblée en tant que femme, la privent de la maternité et la conduisent à l'exécution. Une femme qui se conduit « comme un homme » n'est pas seulement au regard de la société un « garçon manqué », elle est également une femme, une fille, une mère qui a échoué, puisqu'elle ne remplit pas sa fonction sociale qui est celle de procréer. Face à la création considérée comme masculine, la procréation serait un prix de consolation pour les femmes. Ce qui fait de Jeanne d'Arc une figure mythique de la révolte contre le patriarcat, c'est que contrairement à Marie et à Perséphone, elle n'est ni la mère ni la fille du schéma

---

<sup>723</sup> Phyllis Chesler, *op. cit.*, pp. 86-88.



« patriarcal classique viol-inceste ». Pourtant, bien qu'elle s'identifie à cette figure de la « crucifixion patriarcale » dont elle porte les stigmates (ceux-ci apparaissent sur ses mains immédiatement après la tirade), Daisy n'échappe pas à ce schéma, comme souvent dans l'œuvre de Sexton.

Le chant de Daisy intervient lorsque Dr Alex lui demande de revenir sur ses propres traces à l'aube de sa puberté afin de faire ressurgir le trauma incestueux (« You are now thirteen. You menstruated for the first time last month. [...] You are playing jacks and singing<sup>724</sup>. ») Mon troisième chapitre était en grande partie consacré au trauma incestueux, notamment à l'inceste paternel mais également à l'inceste maternel ; je vais surtout m'intéresser ici au lien entre la musique et la réminiscence du trauma. C'est le mot « singing » qui déclenche les souvenirs de Daisy, comme si le chant avait un pouvoir incantatoire ancré dans notre mémoire, comme semble le penser Cixous :

Dans la parole « féminine » comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé(e), touché(e) imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter, le *chant*, la première musique, celle de la première voix d'amour.

La Voix, chant d'avant la loi, avant que le souffle soit coupé par le symbolique, réapproprié dans le langage sous l'autorité séparante. La plus profonde, la plus ancienne et adorable visitation. En chaque femme chante le premier amour sans nom<sup>725</sup>.

Si « en chaque femme chante le premier amour sans nom », celui de Daisy semble porter celui de son père, l'adolescente chantant à tue-tête, si l'on en croit les majuscules : « HEY, DADDY, I WANT A BRAND NEW CAR, CHAMPAGNE, CAVIAR, HEY, DADDY, YOU WANT TO GET THE BEST FOR ME, DE-AH, de-ah, de-ah, de-ay...<sup>726</sup> » Si le caractère sexiste de cette chanson saute aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui, lorsque la chanson « Hey Daddy » fut chantée en 1941 par Sammy Kaye & His Orchestra<sup>727</sup> puis reprise par Julie London en 1960, le texte n'était guère en rupture avec la société américaine<sup>728</sup>. Au contraire,

---

<sup>724</sup> Anne Sexton, *Mercy Street*, New York: Broadway Play Publishing Inc, 2013, pp. 13-14.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 128. Les italiques sont dans le texte.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 14. Daisy répète ces paroles quelques pages plus loin dans une version raccourcie, l'anadiplose mettant en exergue le mot « Daddy » : « HEY, DADDY. I WANT A BRAND NEW CAR, CHAMPAGNE, CAVIAR...HEY, DADDY... », *ibid.*, p. 18. En outre, on comprend que cette scène a déjà été rejouée et « Hey Daddy » chanté par Daisy puisque Dr Alex en connaît les détails à l'avance.

<sup>727</sup> Notons que, coïncidence ou non, on retrouve la structure génitive du nom Sammy Kaye & His Orchestra dans le propre nom de groupe de musique fondé par Sexton, Anne Sexton & Her Kind.

<sup>728</sup> Cette chanson écrite par Bobby Troup fut numéro un des charts pendant huit semaines en 1941 selon le Billboard. En outre, puisqu'elle fut reprise par la chanteuse Julie London au début des années 60, on peut donc imaginer qu'elle était connue d'un public large et notamment des spectateurs de la pièce. La version de Julie London apparaît dans son album *Whatever Julie Wants* sorti en 1961, contenant d'autres titres révélateurs du

cette référence de la culture musicale américaine en donnait le la. En sus de cette référence directe à la chanson, la répétition entêtante de l'anaphore « Hey Daddy » fonctionne comme un rappel de son poème « 'Daddy' Warbucks<sup>729</sup> » reposant sur les mêmes tropes patriarcaux, mais également du poème « Daddy » de Plath, qui repose sur la supplication et la répétition. *Mercy Street* se joue dans la continuité de l'œuvre de Sexton mais également celle de Plath où l'on évoque, invoque, chante le père, afin de mieux l'évacuer, comme le fait Gertrude Stein avec la répétition incessante de son « Patriarchal poetry » répétant le *pater*, le *pattern*. La décomposition du père est également annoncée par la dé-composition musicale à travers les onomatopées que Daisy fredonne pour remplacer les vraies paroles, comme si sa mémoire se délitait en même temps que l'image du patriarche protecteur tombait en lambeaux. L'utilisation des majuscules, signifiant le passage de la parole au chant et l'augmentation du volume sonore, donne à voir le texte comme une partition musicale, la voix devenant un cri, lequel diminue progressivement avec le retour de la minuscule, imitant la fin d'un disque. De nombreux autres passages montrent Daisy en train de chanter, ramenant son personnage au trope de la Sirène attirant les hommes grâce à son chant. La chanson est dirigée spécifiquement vers le patriarche de la famille, mais ce « Daddy » fait évidemment aussi référence à la figure vénérée du mari.

Les liens entre la pièce et la chanson « Hey Daddy » sont étroits. Le personnage principal partage en effet le même prénom que le personnage de Daisy Mae, présenté dans le premier couplet de la chanson originale :

Hey, listen to my story about a gal named Daisy Mae  
 Lazy Daisy Mae  
 Her disposition is rather sweet and charming  
 At times alarming, so they say  
 She has a man who's tall dark handsome large and strong  
 To whom she used to sing this song<sup>730</sup>

Signe d'une identité morcelée, alors qu'on pensait avoir affaire à Daisy Cullen, puis au « double » d'Amelia, Daisy porte également en elle la persona de Daisy Mae – notons que Mae reprend par anagramme le début du prénom Amelia. La question du nom est centrale dans la pièce, notamment à travers l'homonymie entre Daisy et Amelia, le mot « namesakes »

---

contexte patriarcal et sexiste tels que « My Heart Belongs to Daddy » ou encore « Diamonds Are a Girl's Best Friend ».

<sup>729</sup> Cf. Chapitre 5 de cette thèse.

<sup>730</sup> Sammy Kaye & His Orchestra, « Hey Daddy », composée par Bobby Troup, 1941. Notons que ce couplet introductif n'apparaît pas dans la reprise de Julie London, qui interprète directement le personnage de Daisy Mae.

(« homonymes ») revenant constamment. L'identité de Daisy s'est en partie effacée lorsqu'elle a adopté le *patronyme* de son mari, Cullen, dont l'onomastique révèle la notion de destruction<sup>731</sup>. Son identité se reconstitue en quelque sorte lorsqu'elle emprunte l'identité de sa tante, adoptant alors le nom Loveworthy, dont la transparence onomastique laisse apparaître les stigmates du désenchantement. Outre l'intertexte sous la forme des paroles de la chanson reprises dans la pièce, Daisy s'identifie à la « Lazy Daisy Mae » de la chanson lorsqu'elle joue sur le signifiant de son propre prénom en constituant des paires minimales : « Lazy, hazy, crazy Daisy<sup>732</sup> ». Le prénom Daisy nous entraîne dans un jeu de piste musical : on apprend plus tôt que le père de Daisy l'a nommée ainsi d'après la chanson « Daisy Bell (Bicycle Built for Two) », écrite par Harry Dacre en 1892. Cette chanson faisant partie du patrimoine américain, elle est généralement connue du public, qui peut donc rattacher d'autres sons aux voix qui la chantent sur scène, interagissant directement avec les personnages. Après l'aspect patriarcal de la chanson de Sammy Kaye, Harry Dacre et son tandem nous conduisent vers les considérations matrimoniales d'un homme sans le sou qui demande sa bien-aimée en mariage, n'ayant qu'une bicyclette pour deux à lui offrir. Tout comme Harry Dacre dans la chanson, Arthur prend le signifiant « daisy » au sens littéral<sup>733</sup>. Le nom même de Daisy-bell, répété à plusieurs reprises, contient la musique, le retentissement de la cloche (*bell*). C'est d'ailleurs lorsqu'elle entend le « gong » (« My Daisy, my Daisy-bell<sup>734</sup> ») que Daisy demande immédiatement à son père de lui chanter cette chanson. On apprend ainsi que c'est Arthur qui a déchu Daisy de son prénom de naissance, Amelia, pour la rebaptiser d'après la chanson, au grand dam de sa tante, comme il l'explique avec un mépris teinté de sexisme (« Though Amelia, that haughty bitch, never forgave us for calling you that. ») La querelle opposant Arthur et Amelia, les deux personnages décrits comme incestueux dans la pièce, tourne autour du nom de leur victime, comme si la (re)baptiser leur offrait un accès privilégié à son corps. La transmission du nom comme un héritage impossible à porter est un sujet central de la pièce. Le personnage du patriarche, celui qui donne le nom, est un homme d'affaires raté, alcoolique, incestueux, odieux, synthétisant le pire de la société américaine des années 50. Celui d'Amelia n'est pas plus épargné par la société. Pourtant, s'il·elle·s se détestent, Arthur et Amelia sont relié·e·s par le corps de Daisy, par son innocence qu'il·elle·s utilisent comme

---

<sup>731</sup> L'une des acceptions du verbe « cull » est, selon le *Merriam-Webster*, « to reduce or control the size of (something, such as a herd) by removal (as by hunting) of especially weaker animals; also: to hunt or kill (animals) as a means of population control ».

<sup>732</sup> *Mercy Street*, p. 44.

<sup>733</sup> Le mot *daisy* désigne la marguerite ou la pâquerette. Arthur fait souvent référence à Daisy à travers des périphrases telles que « first flower of my heart » (p. 27), « Go to sleep little flower girl » (p. 30).

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 27.

exutoire dans la promiscuité du foyer. Ce lien est symbolisé par la musique au moment où tou·te·s deux forment un chœur :

AMELIA & ARTHUR : (*Sing together*) There is a flower in my heart, Daisy, Daisy! Planted one day by a glancing dart planted by Daisy-bell! Whether she loves me or loves me not. Sometimes it's hard to tell: yet I am longing to share the lot of beau-ti-ful Daisy-bell! Dai-sy, Dai-sy give me your answer do! I'm half crazy, all for the love of you! It won't be a stylish marriage, I can't afford a carriage, but you'll look sweet upon the seat of a bicycle built for two.

Reprenant les paroles de la chanson « Daisy Bell », la tante et le père chantent ensemble comme s'il·elle·s voulaient tou·te·s deux faire plaisir à Daisy, comme s'il·elle·s la caressaient de leur voix. La façon dont il·elle·s décomposent son prénom (« Daisy-bell », « Dai-sy ») ainsi que l'adjectif « beau-ti-ful » rappelle la manière dont Humbert Humbert sexualise sa belle-fille adolescente dans l'incipit de *Lolita* (1955), le roman de Nabokov, comme si la décomposition des syllabes venait, en rallongeant les voyelles, prolonger le plaisir sensuel et sexuel associé au nom<sup>735</sup>. D'ailleurs, le chant est un prélude à l'acte incestueux initié par le père dans la même scène (« Lie down now and I'll give you a back rub the way Aunt Amy does. You have breasts, too, don't you. Nice little peachy breasts. Does it feel good<sup>736</sup>? ») Il est intéressant de remarquer que le père et la mère de Daisy sont conscients du comportement incestueux d'Amelia envers sa nièce mais préfèrent fermer les yeux, Arthur s'en servant même pour justifier son propre comportement incestueux. Témoin des gestes incestueux du père, Amelia se retrouve confrontée aux siens et s'exclame « Disgusting! (...) Filthy...both of you! », plaçant la victime au même rang que son bourreau, réactivant ainsi le trope de la séductrice, de l'enchanteresse comme fondement de la société patriarcale. Le cygne symbolisant l'inceste dans « The Death of the Fathers » issu de *The Book of Folly* (1972) est déjà présent dans la pièce lorsque Amelia interromp une conversation incestueuse entre Arthur et Daisy sur l'érection (« I will keep blessed my breasts. They will rest on my ribs like two sleeping swans<sup>737</sup>. »), l'animal sexualisé planant constamment comme une menace au-dessus de Daisy, *a swan song*, un chant du cygne. Le désenchantement de Daisy commence à cet âge-là, au moment où la puberté commence à lui donner un corps de femme et où la société tout entière ne la regardera plus comme une enfant ni comme une victime mais

---

<sup>735</sup> « Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. », Vladimir Nabokov, *Lolita*, London: Penguin Classics, 2000 (première parution : 1955), p. 9.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 28.

comme une femme, coupable par définition : « Always the lady, always the sinner...<sup>738</sup> », rappelle Dr Alex en faisant référence aux « stigmates » sur les mains de Daisy. L'ours en peluche qu'elle ne cesse de réclamer tout au long de la pièce symbolise l'innocence perdue, innocence qu'elle cherche à retrouver à travers des chansons qu'elle a gravées un jour dans sa mémoire sans comprendre l'héritage sexiste qu'elles portaient. Preuve qu'elle en a aujourd'hui conscience, Daisy reprend la chanson « Daisy Bell » en modifiant les paroles lorsqu'elle la chante à son nourrisson (« I don't even know lullabies...or any prayers either. (Sings softly) Baby, baby, give me your answer true. I'm half crazy over the love of you. I'm half crazy. (Stops singing)<sup>739</sup> »). On retrouve dans cette berceuse transformée par Daisy le titre que Sexton avait initialement choisi pour sa pièce au lieu de *Mercy Street : Tell Me Your Answer True*. Si la vérité et la compassion sont deux valeurs ancrées dans la culture chrétienne, aucun personnage de cette pièce, pourtant située dans une église épiscopale, ne parvient à les trouver. Tour de chant après tour de chant, les personnages chantent leur dés-en-chant-ement, au sens où ils se retrouvent dépossédés de leur chant premier, celui de l'innocence, et nous rappellent que « [e]t ces pansements de premiers secours ce sont des feuilles de papier sur lesquelles sont étalées des phrases ensorcelantes, des chants qui hypnotisent et charment la souffrance. Et la maintiennent en vie, comme vie<sup>740</sup>. »

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>740</sup> Hélène Cixous, *Ayā ! Le cri de la littérature*, p. 68.

## **CONCLUSION**

Cette thèse a voulu tisser un lien entre littérature et société et penser les poètes Anne Sexton et Sylvia Plath comme des « législatrices secrètes du monde », selon la formule de Shelley dans *A Defence of Poetry*, reprise par Margaret Atwood dans *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*<sup>741</sup>. Toutes deux ont construit dans leur œuvre une mythologie personnelle en puisant constamment dans la société et dans la mythologie collective, des mythes grecs et bibliques aux contes de fées en passant par la mystique de la femme au foyer américaine. Les mythes et les contes sont peut-être la plus grande influence de Plath et de Sexton. Contrairement à ce qui a souvent été dit, les figures mythologiques et folkloriques sont les personae récurrents de leurs poèmes, et non le *je* autobiographique. L'angle autobiographique a servi d'écran réduisant le champ visuel des critiques, accaparé-e-s par la confusion entre vie et œuvre, ainsi que la portée universelle de l'œuvre de Plath et de Sexton. Cette étude a analysé et parfois mis en relation certaines œuvres des deux poètes, mais n'a pas insisté sur les liens qui les unissaient par crainte de s'égarer dans les méandres (auto)biographiques. Leur amitié littéraire est toutefois évoquée dans l'ode de Sexton à Plath « Sylvia's Death », ou encore dans l'essai de Sexton, *The Barfly Ought to Sing* relatant leurs longues discussions sur le suicide.

L'apport des *Women's Studies* appliquées aux études littéraires aux États-Unis dans les années 70 et 80 a été fondamental pour dépasser ce renvoi systématique des femmes à la sphère privée et personnelle. Notons toutefois que ce champ d'études interdisciplinaire, certes originellement américain, n'est que peu développé en France, comme le remarquait déjà l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu en 1991 dans *L'Anatomie politique*<sup>742</sup>, ce qui est

---

<sup>741</sup> Alors qu'elle revient sur son chapitre sur l'artiste et son art dans *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Margaret Atwood objecte à une conception issue du XIX<sup>e</sup> siècle de l'Art pour l'art (*art for art's sake*) l'argument suivant : « But that is to consider the artist only in relation to his art. What about his relation to the outside world – to what we call society? Large claims have been made in this respect. The pen is mightier than the sword, we are told; the poet is the unacknowledged legislator of the world. » Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 97.

<sup>742</sup> « Les études critiques de la science n'ont pas qu'un intérêt intellectuel, d'une part parce qu'en dévoilant le biais sexiste, beaucoup révèlent les rapports sociaux concrets qui le sous-tendent : l'invisibilité réelle des femmes dans le fonctionnement de nos sociétés et de bien d'autres décrites par l'ethnologie ; d'autre part parce que la méconnaissance a une fonction, pour les dominants comme chez les dominé(e)s : le maintien en l'état de l'ordre des choses. De cette fonction participe d'ailleurs l'invisibilisation des *Women's Studies* elles-mêmes (dont, en comparaison d'autres pays, il faut avouer que l'Université française semble être la championne) : soit on les ignore (on ne les lit pas ou on ne les cite pas), soit on les globalise sous le vocable infamant ou amusé « DU féminisme » pour mieux les évacuer, soit on y choisit – dans l'éventail réel de positions théoriques et politiques qu'elles présentent au delà d'un relatif consensus sur l'androcentrisme – des travaux encore proches d'anciennes problématiques. », Nicole-Claude Mathieu, *L'anatomie politique*, Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe, 2013 (première parution : 1991), p. 12. Les critiques de l'anthropologue, dirigées particulièrement contre les domaines scientifiques, peuvent également s'appliquer aux domaines littéraires.

peut-être l'une des raisons du faible nombre d'ouvrages français consacrés à l'aspect féministe de l'œuvre de Plath et de celle de Sexton.

Plath et Sexton avaient compris que nos sociétés étaient régies par un inconscient collectif constitué en partie de tous ces mythes et contes avec lesquels nous nous construisons. Elles étaient également lucides sur l'impact néfaste que ces représentations collectives pouvaient avoir sur les femmes : la *slut* d'aujourd'hui est la sorcière d'hier (« a uniquely twenty-first-century slut-witch hunt is well under way<sup>743</sup> »), la culture du viol (*rape culture*) n'a rien à envier aux mythes grecs où les femmes étaient très souvent « prises de force », c'est-à-dire violées. Perdons-nous notre capacité d'enchantement après que nos mythes fondateurs ont été déconstruits ? C'est l'une des questions que pose la poétique du désenchantement. « Penser, pour nous, c'est s'approprier, s'identifier. Dans l'univers du mythe, c'est recevoir, c'est poser dans l'acte de pensée la séparation du principe de ce que vous pensez<sup>744</sup> », affirme l'historien Marcel Gauchet dans *Le Désenchantement du monde* (1985). On retrouve la séparation théorisée par Gauchet dans l'étymologie même du terme désenchantement puisque le préfixe *dé-* marque « la séparation, l'éloignement d'un objet avec lequel il y avait contact, union, association<sup>745</sup>. » Le désenchantement n'est pas le contraire de l'enchantement mais son détachement de celui-ci, ce qui suggère un décalage indispensable entre le passé et le présent. Helen Simpson dit des contes qu'ils sont « la science-fiction du passé<sup>746</sup> », ajoutant donc la notion de futur à celles de passé et de présent. L'une des fonctions de la réécriture de mythes et de contes est en effet de nous amener à nous demander ce que ces derniers nous apprennent sur le présent, temps le plus souvent exploré dans les poèmes de Plath et de Sexton. L'expression « science-fiction du passé » fait également référence à la disparition progressive de la magie dans les sociétés et dans les littératures occidentales<sup>747</sup>. L'effacement de la magie est l'un des symptômes de la poétique du désenchantement, qui consiste en partie à réécrire les contes et les mythes en leur ôtant la partie enchantée et/ou en les parodiant, comme l'ont fait Sexton et Plath dans le corpus à l'étude constitué des poèmes

---

<sup>743</sup> Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Positive*, California: ThreeL Media, 2017 (version Kindle Cloud Reader), empl. 290/2436.

<sup>744</sup> Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris : Gallimard, Collection « Folio Essais », 2005 (première parution : 1985), pp. 28-29.

<sup>745</sup> Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. < <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=dé>>.

<sup>746</sup> « Fairy tales have been usefully described as the science fiction of the past; certainly Carter regarded them in this light, using them as a way of exploring ideas of how things might be different. » (Je traduis.) Helen Simpson, introduction d'Angela Carter, *The Blood Chamber and Other Stories*, London: Vintage books, 2006 (première parution : 1979), p. ix.

<sup>747</sup> Elle réapparaît néanmoins dans le réalisme magique et la littérature post-coloniale.



de *Transformations* de Sexton, du diptyque ekphrastique de Plath d'après les tableaux de Giorgio De Chirico, de son triptyque sur les dryades comprenant le mythe de Daphné, mythe également repris par Sexton dans « Where I Live in This Honorable House of the Laurel Tree », ou encore des poèmes de Sexton et de Plath reprenant le mythe d'Adam et Ève. Ces réécritures parodiques, que l'on pourrait qualifier d'« anti-contes », permettent de donner à entendre une voix, un contre-chant qui s'opposent au discours hégémonique patriarcal et poétriarcial tout en le complétant car, paradoxalement, la parodie poussée à l'excès épouse parfois involontairement la cause des parodié-e-s. C'est un phénomène que l'on observe notamment dans une autre caractéristique de la poétique du désenchantement qui consiste à emprunter à la poésie patriarcale, comme définie par Karen Jackson Ford dans *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*<sup>748</sup>, son vocabulaire, ses formes, etc., tout en essayant d'y échapper par l'« excès », notamment la répétition. Par exemple, le phallogocentrisme est omniprésent dans l'œuvre de Plath et de Sexton. Le phallo(go)centrisme est le résultat ou la conséquence de nos sociétés phallocratiques. L'impact de la psychanalyse freudienne sur le XXe siècle renforce le phallogocentrisme : tout ou presque devient phallique. Ainsi, lorsque Bettelheim cite en exemple la version poétique de Blanche-Neige écrite par Sexton afin de prouver que « les poètes comprennent la signification des personnages de contes de fées beaucoup mieux que les cinéastes, ainsi que ceux qui se laissent guider par les poètes en répétant leurs histoires<sup>749</sup> », c'est parce qu'elle « évoque la nature phallique des nains qu'elle qualifie de « petits hot-dogs<sup>750</sup> » », contrairement à Disney qui les humanise en leur donnant des noms. Bettelheim avait-il perçu l'intention de Sexton de précisément *parodier* le phallogocentrisme poétique, prenant par là même le contre-pied de l'enchantement ? Rappelons que l'ironie est un mode de communication oblique à la fois transparent et opaque, pour reprendre la pensée de Jankélévitch<sup>751</sup>. La présence dans un même énoncé de deux sens contradictoires<sup>752</sup> ne permet donc pas toujours de comprendre l'aspect subversif des réécritures de contes. Anne Sexton s'inscrit néanmoins dans la tradition magique des contes enchantés dans *Transformations*. Elle se présente, telle Shéhérazade, comme une conteuse d'histoires, « my face in a book/and my mouth wide,/ready to tell you a story or two. » (« The Gold Key »). En se plaçant dans la lignée de la conteuse des *Mille et Une Nuits*, Sexton nous rappelle que la conteuse est celle

<sup>748</sup> Cf. Introduction de cette thèse.

<sup>749</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales)*, Paris : Robert Laffont, 1999 (première parution : 1976), p. 316.

<sup>750</sup> *Ibid.*

<sup>751</sup> Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris : Flammarion, Collection « Champs Essais », 1964, p. 62.

<sup>752</sup> Cf. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, Collection « Points », 2001, pp. 93-94.

qui échappe à la mort grâce à l'art et au pouvoir enchanteur du récit, et nous renvoie également à son pouvoir de guérison<sup>753</sup>, puisqu'à la fin du conte oriental le roi est « guéri »<sup>754</sup>. Le pouvoir de guérison de la conteuse renvoie lui-même à la figure de la sorcière et à ses vertus de guérisseuse ; Sexton utilise une combinaison de ces deux figures dans « The Gold Key », dont la persona se présente comme « a middle-aged witch, me ». Dans ce vers se dessine une troisième figure, celle de la poète elle-même que l'on devine dans ce « me ». La figure de la poète n'est pas Anne Sexton, mais son double poétique, celui-là même qui inscrit la poétique du désenchantement dans la poésie « confessionnelle ».

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Getting Out of Wonderland: Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Anne Sexton* (2009), Jessica McCort suggère que le conte pour enfants agit dans l'œuvre d'Anne Sexton comme un « portail confessionnel » (« confessional portal »), « un prisme à travers lequel elle peut observer les expériences individuelles et communes des femmes<sup>755</sup> », et plus particulièrement « le problème résultant du fait d'être une fille qui doit se transformer en femme<sup>756</sup> ». Cette idée de « portail confessionnel » s'applique à Sexton et à Plath. Les poèmes « Self in 1958 » de Sexton et « The Applicant », respectivement de Sexton et de Plath, utilisent l'objet enfantin de la poupée pour mieux montrer la façon dont les femmes sont réifiées et infantilisées une fois adultes – les vers « I am a plaster doll », « I live in a doll's house » de Sexton répondant à « A living doll, everywhere you look » de Plath. Pour aller plus loin dans cette idée de « portail confessionnel », la sculpture de l'artiste américain Martin Puryear, intitulée *Confessional*<sup>757</sup> (1996-2000), représente une porte en bois derrière laquelle se trouve une partie lisse et bombée évoquant la forme d'un crâne humain. Cette œuvre d'art suggère l'aspect introspectif du courant « confessionnel » mais également son caractère opaque, et illustre la façon dont ce courant a influencé et influence encore d'autres arts que la littérature. Cela perpétue un

<sup>753</sup> Pour une analyse détaillée du conte, cf. Bruno Bettelheim, *op. cit.*, pp. 137-142.

<sup>754</sup> En réalité, le roi n'est pas malade : trompé par sa femme, il développe une haine de toutes les femmes qui le conduit à coucher chaque nuit avec une vierge et à la faire exécuter le lendemain, dépeuplant peu à peu le royaume, jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'une vierge, Shéhérazade. Évidemment, la douce et patiente vierge redonne au roi sanguinaire sa foi en « l'humanité » (des femmes) et ils se marient et vivent heureux. Si on lui retire ses aspects symbolique et magique, ce conte banalise la haine des femmes et consacre la polarité de la Madone et la putain, que l'on retrouve dans quasiment toutes les sociétés et toutes les religions.

<sup>755</sup> « In Anne Sexton's work, the children's book becomes a confessional portal, a lens for examining women's individual and common experiences. What Sexton examines, above all, is the problem of being a girl who has to transform into a woman – the struggle of evolving through the process of feminine adolescence. », Jessica McCort, *Getting Out of Wonderland: Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Anne Sexton*. Thèse de doctorat. Washington University in St. Louis, 2009. <<http://openscholarship.wustl.edu/etd/234>>, p. 292.

<sup>756</sup> *Ibid.* (Je traduis.)

<sup>757</sup> Martin Puryear, *Confessional*, 1996-2000, bois 196.2 x 247 x 114.3 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Cf. Annexe 10.

rapport contigu entre la poésie « confessionnelle » et l'art visuel. Les poètes « confessionnel·le·s » voyaient dans l'ekphrasis un médium permettant l'« autoréflexivité » (« self-reflexivity<sup>758</sup> »), de la même façon que le mythe représente un médium permettant l'autoréflexivité pour l'art visuel et la poésie : le mythe de la femme-arbre, repris par Sexton et par Plath, inspira d'ailleurs à la peintre surréaliste danoise Rita Kernn Larsen le tableau intitulé *Self-Portrait (Know Thyself)*<sup>759</sup> dès 1937. L'exploration et la réappropriation de la figure féminine de la Muse chez Plath et Sexton, particulièrement présente dans la représentation de la poésie et des arts visuels (peinture, sculpture, etc.), permet également de désacraliser l'art en démasquant le trope de l'inspiration « divine » – et féminine – de l'artiste. Si la société accepte peu à peu que la Muse sorte du livre pour devenir poète, que la Muse sorte du tableau pour devenir peintre, le chemin est encore loin pour que les artistes femmes soient considérées comme faisant figure d'autorité – quand elles ne sont pas tout simplement oubliées. La poète américaine Imagiste Amy Lowell écrivait en 1925 dans le poème « The Sisters »

Taking us by large and large, we're a queer lot  
 We women who write poetry. And when you think  
 How few of us there've been, it's queerer still.  
 I wonder what it is that makes us do it,  
 Singles out to scribble down, man-wise,  
 The fragments of ourselves. Why are we  
 Already mother-creatures, double-bearing,  
 With matrices in body and in brain<sup>760</sup>?

Ce poème prouve non seulement que les questions de genre et d'autorité étaient une préoccupation de certain·e·s poètes Modernistes, mais également qu'Amy Lowell avait saisi la prédominance du corps biologique dans ces questions. Elle atténue néanmoins la tension entre les concepts de femme-nature et de femme-culture : l'utérus fait de la femme un être doublement fécond. Comme cette thèse a tenté de le démontrer, la prise d'autorité passe en grande partie par la réappropriation du corps féminin, jusqu'ici récupéré dans l'espace public par un discours essentiellement masculin, en lui donnant une transparence. Cette étude rend compte de la représentation subversive du corps et de la sexualité dans l'œuvre de Plath et de

---

<sup>758</sup> Cf. Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 133. Je traduis par autoréflexivité en m'appuyant sur l'article « L'autoréflexivité en pratique » de Luc Fraisse. Cf. Luc Fraisse, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, vol. 166, n° 2, 2011, pp. 155-170.

<sup>759</sup> Rita Kernn-Larsen, *Self-Portrait (Know Thyself)*, 1937, huile sur toile 40x45 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection. Cf. Annexe 11.

<sup>760</sup> Amy Lowell, « The Sisters », 1925 in Florence Howe et Helen Bass, *No More Masks! An Anthology of Twentieth-Century American Women Poets*, New York: Harper Collins, 1993 (première parution : 1973), p. 8.

Sexton en traitant les notions transgressives de tabou, de pudeur et d'obscène. Pour bien comprendre en quoi cela constitue une transgression, une étude détaillée du fonctionnement du poétariat a été nécessaire. En tant que contre-discours s'opposant au poétariat, la poésie du désenchantement de Plath et de Sexton s'éloignait-elle de la poésie « confessionnelle » emmenée par Robert Lowell ? La position nuancée de Janice Markey sur la poésie « confessionnelle » peut nous éclairer :

Whatever the final assessment of Confessional poetry may be, it was an invaluable precursor of feminist verse. The Confessionals had made a precedent in modern times for personal poetry, however controversial its various versions had been. Without this precedent, set by a mainly male group of established poets, it is doubtful whether the ensuing flood of strongly autobiographical feminist poetry in the Sixties and Seventies could ever have appeared<sup>761</sup>.

Ainsi, selon Markey, la poésie « confessionnelle » aurait créé une intersection entre poésie personnelle et poésie féministe, théorie dont elle soulève le paradoxe puisque ce courant était d'abord constitué de poètes hommes. Néanmoins, la « poésie confessionnelle » ne s'inscrit pas seulement dans un contexte littéraire post-Moderniste ; elle s'inscrit également dans un contexte social et politique post-moderne, celui de la contre-culture. Si la contre-culture est en général associée à la fin des années 60, Theodore Roszak, auteur de l'ouvrage de référence *The Making of a Counter Culture* (1969), définit ce que l'on appelle communément les *sixties* comme une période allant de 1942 à 1972 ; la contre-culture s'inscrit précisément dans cet interstice<sup>762</sup>. On peut ainsi supposer que l'œuvre de Plath et de Sexton s'inscrit également dans la contre-culture américaine, dont l'une des composantes est l'autoréflexivité, laquelle ne serait donc pas l'apanage de la poésie « confessionnelle » mais de la fiction post-Moderniste de façon générale. Dans *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment* (2013), Paul Matby offre ainsi un regard contemporain sur une culture du désenchantement qui aurait pris corps dans la période de contre-culture, dont les caractéristiques autoréflexives se prolongeraient aujourd'hui :

It seems reasonable to propose that fifty years of postmodern self-reflexive fiction have created a savvy readership with a raised awareness of how the laws that govern the narratives of texts are different from the laws that govern reality; of how the generic formulas, rhetorical devices, and mythologizing tendencies of narratives produce truth-effects rather than Truth; of the historicity of the standpoint from which a book is written; of the institutional controls that constrain the way we interpret a text; of the unstable and

---

<sup>761</sup> Janice Markey, *op. cit.*, p. 17.

<sup>762</sup> Cf. Introduction de l'auteur à l'édition de 1995 in Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Berkeley: University of California Press, 1995 (première parution : 1969), pp. xi-xii.

contaminated nature of the signs on which we depend for meaning. The payoff for recognizing these limits and distortions as they inhere in narrative, language, and the reading process is a salutary demystification of textual power and an enhanced sense of the contingency of textual authority. And this demystifying focus can be trained on fundamentalist beliefs in the purity, intrinsic sanctity, and closure of hallowed texts and the totalizing knowledge claimed in their name. In short, the self-reflexiveness of postmodern fiction may be valued as a resource that facilitates or promotes a critical attitude toward *any* text-based truth claims and, in particular, toward the overbearing textual authority of fundamentalism.

To further our understanding of self-reflexiveness as a form of critique, we need to situate it within the larger context of that broad tendency, which emerged in the 1960s and which continues to this day in an intensified form, namely, as a radical questioning of the quotidian and dominant frames of intelligibility. This is the moment of a host of counter-institutional inquiries into the ideologies of the consumption (Marcuse, Lefebvre), schooling (Illich, Freire), patriarchy (Millett, Friedan, Ellmann), racism (Fanon, Malcolm X), psychiatry (Goffman, Szasz, Foucault), and mass culture (Frankfurt school, Situationists). It is the moment of what has been called the “adversary culture” (Daniel Bell) or the “Counter Culture” (Theodore Roszak), of which the anti-Vietnam War movement and the campus insurgencies were only the most visible expressions. And the marked shift to self-reflexive fiction in the sixties may be seen as part and parcel of this pervasive spirit of critique. Only, here, the target institutions are, on one level, literature—most often, realism’s pretensions to objectivity and truth—and, on another level, language itself, especially the forms in which public communication is contaminated and degraded by ideology and popular myths, and the consequences of being trapped in the official narratives of, among others, nationalism, government, history, and science.

Thus, perhaps the chief culture legacy of the sixties is the delegitimation of authority in almost any form it takes and, hence, the unleashing of an interminable process of critique. In particular, self-reflexiveness, understood as a mode of critique, is an attitude that is now so deeply embedded in the culture of disenchantment that the authority of any text is permanently under erasure<sup>763</sup>.

On peut poser comme principe que l’œuvre de Sexton et de Plath s’inscrit dans un mouvement plus global de contre-culture si l’on observe les thèmes abordés par les deux poètes : le patriarcat, le capitalisme, les guerres, la société de consommation, la religion<sup>764</sup>. Le poème de Sexton « Is It True? », commenté à plusieurs reprises dans cette thèse, illustre parfaitement le désenchantement d’une génération incrédule face à une société de plus en plus cynique. Sa persona, Ms. Dog, palindrome de God, est le symbole d’une autorité qui se

---

<sup>763</sup> Paul Matby, *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2013, pp. 67-68.

<sup>764</sup> Les questions raciales sont moins évoquées dans leur œuvre, sans être néanmoins tout à fait négligées. Sexton y fait notamment référence dans le poème « Walking in Paris » : « I have deserted my husband and my children, / the Negro issue, the late news and the hot baths. »

cherche dans l'auto-réflexion. L'œuvre de Plath, est marquée par la Seconde Guerre mondiale et ses crimes contre l'humanité, de la Shoah dans « Lady Lazarus » à Hiroshima dans « Fever 103° », qu'elle associe à des figures masculines, de la répétition du *Herr* de « Lady Lazarus » (« So, so, Herr Doktor./So, Herr Enemy », « Her God, Herr Lucifer ») à celle du pronom masculin dans les derniers vers de « Fever 103° » (« nor him/not him, nor him »). La prise d'autorité des écrivaines femmes coïncide avec une période où, selon Paul Matby, l'autorité est constamment contestée voire effacée. S'agit-il d'un point de vue réactionnaire ou d'une véritable prise de conscience que l'autorité ne peut plus appartenir qu'à une catégorie dominante ? Au-delà de la question de l'autoréflexivité, il serait judicieux d'analyser la façon dont celle-ci a agi à son tour comme un miroir réfléchissant, dans la mesure où elle a permis de donner une représentation à des catégories de population traditionnellement invisibilisées. Cette pop culture ne fait pas que se retourner sur elle-même à coup de *remake* : elle offre une visibilité à une partie de la population qui manquait de représentation. Au lieu de construire un mythe autour de la « lectrice de Plath<sup>765</sup> », par exemple, il eût été judicieux de se demander pourquoi de nombreuses femmes lisaient Plath et Sexton, et si leur œuvre ne venait pas ainsi pallier un sentiment de sous-représentation ou de mauvaises représentations des femmes. Les travaux de Janet Badia sont à ce titre essentiels : l'autrice relie Sexton et surtout Plath à la pop culture d'aujourd'hui, ce qui est d'autant plus pertinent que leur naissance en tant que poètes coïncide avec la naissance de la pop culture – il n'est donc guère étonnant qu'elles en soient devenues des icônes. Certes, les représentations de Plath et de Sexton sont encore extrêmement stéréotypées et souvent réduites au thème de la folie<sup>766</sup>. Néanmoins, leur présence dans la « basse culture » est intrinsèquement liée à leur présence dans la « haute culture », davantage encore pour Plath, consacrée cette année par la première exposition de la poète dans un musée d'art et d'histoire, le National Portrait Gallery de la ville de Washington<sup>767</sup>. J'emprunte les termes « basse culture » et « haute culture » à

---

<sup>765</sup> Cf. Janet Badia, *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011 ; Janet Badia et Jennifer Phegley, *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.

<sup>766</sup> Dans la série américaine pour adolescent-e-s *Pretty Little Liars* (2010-2017), Sylvia Plath apparaît à deux reprises : la première fois, *The Bell Jar* est utilisé dans un épisode de la saison 4 pour faire référence à un personnage féminin souffrant de maladie mentale et interné dans un hôpital psychiatrique. Ce même personnage sera surnommé « Sylvia Plath » dans l'ultime épisode de la série pour les mêmes raisons. Cf. *Pretty Little Liars*, saison 4, épisode 10, « The Mirror Has Three faces », diffusé le 13 août 2013 ; saison 7, épisode 20, « 'Til Death Do Us Part », diffusé le 27 juin 2017. Plus rare que Plath dans la pop culture, Sexton a fait une apparition cette année dans le film *To The Bone* (2017), traitant de l'anorexie. La protagoniste, luttant contre la maladie mentale, lit le poème « Courage » de Sexton. Cf. Marti Noxon, *To The Bone*, 2017.

<sup>767</sup> L'exposition s'intitule « One Life: Sylvia Plath » (30 juin 2017-20 mai 2018). La description de l'exposition sur le site du musée suggère une exposition axée sur sa biographie et sa « double personnalité » souvent symbolisée par sa couleur de cheveux : « The exhibition reveals how Plath shaped her identity visually as she

l'article « La déconstruction à l'époque de la pop culture » écrit par Simone Regazzoni en 2014 et dans lequel l'auteur se demande si « l'époque de la pop culture [était] l'époque de la crise d'une déconstruction trop liée à la stratégie littéraire des avant-gardes » :

Voici la dimension d'une popularité qui résiste à son double obscène : le populisme en tant que banalisation, simplification. Or on pourrait se demander : est-ce qu'on peut *populariser la déconstruction* au-delà de l'opposition entre une philosophie proprement dite et sa popularisation comme divulgation ?

Une réponse possible à cette question pourrait être : la déconstruction est déjà très populaire en un certain sens. Mais cette réponse devrait essayer de penser le rôle joué par les États-Unis – la démocratie de la culture pop par excellence – dans cette popularité internationale de la déconstruction et de Derrida. Or, au-delà de cette popularité de la déconstruction, il faudrait penser aujourd'hui une nouvelle stratégie de popularisation dans l'espace de la culture de masse ou pop que Derrida aura presque toujours évité. [...]

La déconstruction derridienne aura privilégié, dans l'espace du texte en général, ce qu'on appelle « haute culture » en évitant de se confronter avec la pop culture et avec la déconstruction de l'opposition entre « haute culture » et « basse culture ». Taylor a écrit à ce propos : « Foucault et Derrida n'ont pas évalué la valeur des medias et de la pop culture. Dans le contexte de ce privilège, la déconstruction aura pratiqué une stratégie d'illisibilité, de résistance du signifiant au déchiffrement en tant que résistance à la réappropriation du sens. J'appellerai cette stratégie, liée à un certain esprit des avant-gardes, « littéraire ». Or, si la déconstruction est, par essence, stratégique, je me demande si, aujourd'hui, cette stratégie littéraire en tant que stratégie ésotérique et le privilège pour la « haute culture » sont encore efficaces dans l'espace entièrement dominé par la pop culture<sup>768</sup>.

Dans cet article, l'universitaire soulève le paradoxe inhérent à la déconstruction : née avec la pop culture, elle est popularisée par une avant-garde littéraire, dont Derrida est le chef de file, qui rejette cette « basse culture ». Il évoque également la tension entre une pop culture qui tend vers la transparence dans sa stratégie de déconstruction par opposition à un déconstructionnisme qui se veut opaque et résistant à l'intelligible. « Ce n'est qu'à présent que le mouvement de la déconstruction devient déterminable : l'époque de la pop culture est l'heure de lisibilité de la déconstruction<sup>769</sup> », conclut l'auteur. Si Plath intègre

---

came of age as a writer in the 1950s. Visitors will get a look into Plath's personal life and her dualistic nature she explained as her "brown-haired" and "platinum" personalities. Through personal letters, her own artwork, family photographs and relevant objects, this exhibition highlights Plath's struggle to understand her own self and to navigate the societal pressures placed on young women during her time. Her Smith College thesis, "The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels," suggests that she took an academic approach to studying her own dualities. » Site du National Portrait Gallery, Washington D.C. <<http://npg.si.edu/exhibition/one-life-sylvia-plath>>. Gageons qu'un jour l'œuvre de Plath et de Sexton résonnera davantage que leur vie personnelle dans la pop culture comme dans les milieux académique et artistique.

<sup>768</sup> Simone Regazzoni, « La déconstruction à l'époque de la pop culture », *Rue Descartes*, vol. 82, no. 3, 2014, pp. 121-124.

<sup>769</sup> *Ibid.*

progressivement la pop culture dans son œuvre, les poèmes précédant Ariel demeurent imprégnés de la « haute culture », principalement classique, tandis que Sexton intègre rapidement cette pop culture naissante dans son œuvre, de la BD aux chansons de variété. La poétique du désenchantement des années 60 et 70 va de pair avec la poétique de la déconstruction des années 70 et 80. Sexton et Plath n'avaient peut-être pas pour but de déconstruire à proprement parler les stéréotypes de genre, les mécanismes sur lesquels repose le patriarcat, l'oppression des femmes, etc., cependant elles ont certainement servi à les mettre en lumière et à passer le flambeau à la génération<sup>770</sup> suivante de poètes féministes telles que Audre Lorde, Robin Morgan, ou Adrienne Rich. Et si, comme le laisse entrevoir Gertrude Stein à la fin de son poème, la poésie patriarcale s'arrêterait demain ? « Patriarchal Poetry might to-morrow./Patriarchal Poetry might be finished tomorrow. »

---

<sup>770</sup> Le terme génération est à prendre ici au sens de courant littéraire et non de bornes temporelles.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## ***SOURCES PRIMAIRES***

### **Œuvres de Sylvia Plath et d'Anne Sexton**

Plath, Sylvia, *Sylvia Plath: Collected Poems*, London: Faber and Faber, 1981.

Plath, Sylvia, *The Bell Jar*, New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.

Plath, Sylvia, *The Bell Jar*, London: Faber and Faber, 1999.

Plath Sylvia, *Ariel*, London: Faber and Faber, 2010.

Plath Sylvia, *The Colossus and Other Poems*, New York: Vintage, 1998.

Plath, Sylvia, *The It-Doesn't-Matter Suit and Other Stories*, London: Faber and Faber, 2014.

Plath, Sylvia, *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*, London: Faber and Faber, 1977.

Plath Sylvia, *Drawings*, London: Faber and Faber, 2013.

Plath, Sylvia, *Sylvia Plath: Œuvres : poèmes, roman, nouvelles, contes, essais, journaux*, Paris : Gallimard, Quarto (édition établie et présentée par Patricia Godi), 2011.

Plath, Sylvia, *A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr*, 1962. En ligne. Consulté le 12 décembre 2011. <[http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M\\_R/PLATH/orrinterview.htm](http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M_R/PLATH/orrinterview.htm)>.

Sexton, Anne, *The Complete Poems*, London: First Mariner Books edition, 1999.

Sexton, Anne, *Transformations*, Oxford: Oxford University Press, 1972.

Sexton, Anne, *Mercy Street*, New York: Broadway Play Publishing Inc., 2013.

Sexton, Anne, *The Selected Poems of Anne Sexton*, London: Virago Poetry, 1988.

### **Paraœuvre de Sylvia Plath et d'Anne Sexton**

Plath, Sylvia, *Sylvia Plath, Letters Home, Correspondence 1950-1963*, édité par Aurelia Plath, London: Faber and Faber, 1975.

Plath, Sylvia, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, édité par Karen V. Kukil, New York: Anchor Books, 2000.

Plath, Sylvia, *The Journals of Sylvia Plath*, édité par Ted Hughes, New York: The Dial Press, 1982.

Sexton, Anne, *Anne Sexton, A Self-Portrait in Letters*, édité par L. Gray Sexton and Lois Ames, Boston: Houghton Mifflin Company, 1977.

## ***AUTRES SOURCES PRIMAIRES***

### **Poésie**

Baudelaire, Charles, *Fleurs du Mal*, Oxford: B. Blackwell, 1953.

Baudelaire, Charles, « Lesbos », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Hachette Livre BNF, 2012.

Coleridge, Samuel Taylor, « Kubla Khan » (1797) in Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works (Oxford World's Classics)*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Desnos, Robert, *Corps et biens*, Paris : Gallimard, Collection « Poésie », 2007.

Dickinson, Emily, *The Complete Poems*, London: Faber and Faber, 1975.

Eliot, T.S., *Selected Poems*, London: Faber and Faber, 1961.

Gallagher, Tess, « Instructions to the Double », *Instructions to the Double: Poems*, Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 1994 (première parution : 1976).

Graves, Robert, *The White Goddess*, London: Faber and Faber, 1999.

Heine, Heinrich, « Lorelei », *Livre des Chants - Buch der Lieder*, Paris : Aubier Montaigne, 1823.

Howe, Florence et Helen Bass, *No More Masks! An Anthology of Twentieth-Century American Women Poets*, New York: Harper Collins, 1993 (première parution : 1973).

Hughes, Ted, « Interview with Ted Hughes », *Paris Review*, 1995. En ligne. Consulté le 20 juillet 2015. <<http://www.sylviaplath.de/plath/thint.html>>.

Hughes, Ted, *Birthday Letters*, London: Faber and Faber, 1999.

- Lowell, Amy, « The Sisters », 1925 in Florence Howe et Helen Bass, *No More Masks! An Anthology of Twentieth-Century American Women Poets*, New York: Harper Collins, 1993 (première parution : 1973), pp. 8-12.
- Lowell, Robert, *Life Studies*, London: Faber & Faber, 2001.
- Orr, Peter (éd.), *The Poet Speaks – Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert*, London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Patmore, Coventry, « The Angel in the House », Teddington: Echo Library, 2006 (première parution : 1854).
- Rich, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: selected poems 1950-2001*, New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris : Grasset, 2002.
- Rukeyser, Muriel, « The Poem as Mask » in Florence Howe et Helen Bass, *No More Masks! An Anthology of Twentieth-Century American Women Poets*, New York: Harper Collins, 1993 (première parution : 1973).
- Sappho, *If not, winter: Fragments of Sappho*, traduit du grec par Anne Carson, New York: Vintage, 2003.
- Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry and Other Essays*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2007 (première parution : 1840).
- Stein, Gertrude, « Patriarchal Poetry » in *Gertrude Stein, Writings 1903-1932*, New York: Library of America, 1993, pp. 567-607.
- Stein, Gertrude, *Gertude Stein, Look at Me Now and Here I Am; Writings and Lectures 1909-45*, édité par Patricia Meyerowitz, New York: Penguin, 1971.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass and Other Writings (2nd Revised Edition)*, New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass (The First (1855) Edition)*, London: Penguin Books, 2005.
- Wilde, Oscar, « Le Déclin du mensonge » (“The Decay of Lying – An Observation” in *Intentions*, 1891), Bruxelles: Éditions Complexe, Collection « Le Regard Littéraire », 1986.
- Yeats, W. B., *Selected Poems*, London: JM Dent Everyman’s Poetry, 1997.

## **Mythes et contes**

Bonavero, Marie-Martine, « Le Conte de Psyché dans les Métamorphoses d'Apulée : Les mémoires d'un âne ou la mémoire des mythes » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2004 En ligne. Consulté le 10 avril 2017. <[http://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_2004\\_num\\_1\\_2\\_2169](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2004_num_1_2_2169)>.

Force (de la), Charlotte Rose de Caumont, *Persinette, the Maiden in the Tower: The Classic French 'Rapunzel' Fairytale*, traduit par Rachel Louise Lawrence, Somerset: Blackdown Publications, 2014.

Frères Grimm, *Contes Merveilleux des Frères Grimm: Charles Perrault Et Xavier Saintine - Primary Source Edition*, Charleston: Nabu Press, 2013.

Frères Grimm, *Contes choisis des frères Grimm* (Éd.1859), Paris : Hachette Livre BNF, 2012.

Parthénios de Nicée, *Erotica Pathemata, ou Passions d'amour*, Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2008.

Poe, Edgar Allan, « The Purloined Letter » in Edgar Allan Poe, *Selected Tales*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris : Gallimard, Collection Folio Classique, 1992.

Schulz, Friedrich, *Rapunzel, A New Translation of the 1790 Tale by Friedrich Schulz*, traduit de l'allemand par Oliver Loo, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

## **Théâtre et romans**

Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, London: Vintage Books, 1996 (première parution : 1985).

Bellow, Saul, *Herzog*, London: Penguin Classics, 2003.

Dane, Clemence, *Regiment of Women*, London: Virago, 1995 (première parution : 1917).

Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977.

Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Ware: Wordsworth Editions, 2014 (première parution : 1928).

Ibsen, Henrik, *A Doll's House*, Londres: Methuen, 2008.

Keyes, Marian, *Watermelon*, New York: Harper Collins, 2009 (première parution : 1995).

Lawrence, D.H., *Women in Love*, Basingstoke: Macmillan Collector's Library, 2005 (première parution : 1920).

Lawrence, D.H., *The Rainbow*, Mineola: Dover Publications, 2017 (première parution : 1936).

Lebloys, Ernest, *Les Abeilles de l'Hôtel de la Ruche, tome II*, p. 79-80. In André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Presses Paris Sorbonne, 2007.

Michaels, Anne, *Fugitive Pieces*, London: Bloomsbury, 2009.

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, London: Penguin Classics, 2000 (première parution : 1955)

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris : Folio, 2009.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, in William Shakespeare, *The Complete Works of Shakespeare*, New York: Barnes and Nobles, 1994.

Shakespeare, *The Tempest*, in William Shakespeare, *The Complete Works of Shakespeare*, New York: Barnes and Nobles, 1994.

Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London: Penguin Books, 2001 (première parution : 1933).

## ***SOURCES SECONDAIRES***

### **Ouvrages et articles sur Sylvia Plath et Anne Sexton**

#### **Sur Sylvia Plath :**

Aird, Eileen, *Sylvia Plath (The Modern Writers Series)*, Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973.

- Annas, Pamela J., *A Disturbance in Mirrors, the Poetry of Sylvia Plath*, Westport: Greenwood, 1988.
- Badia, Janet, « “Dissatisfied, Family-Hating Shrews”: Women Readers and Sylvia Plath’s Literary Reception », *Lit: Literature Interpretation Theory*, Volume 19, no. 2, juin 2008.
- Bawer, Bruce, « Sylvia Plath and the poetry of Confession » in Harold Bloom, *Bloom’s Modern Critical Views: Sylvia Plath—Updated Edition*, New York: Chelsea House, 2007.
- Bloom, Harold, *Sylvia Plath: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House, 1989.
- Bloom, Harold, *Bloom’s Modern Critical Views: Sylvia Plath—Updated Edition*, New York: Chelsea House, 2007.
- Bradshaw, Melissa, « A Great Many Plathitudes: The Doom Myth Of Sylvia Plath », paru le 10 février 2013. En ligne. Consulté le 8 novembre 2016. <<http://thequietus.com/articles/11350-sylvia-plath-fifty-year-anniversary>>.
- Brennon, Claire, *The poetry of Sylvia Plath*, New York: Columbia University Press, 1999.
- Brooks, Richard, « Hughes in bed with lover as Plath took life », *The Sunday Times*, édition du 27 septembre 2015, p. 3 ; extraits de la biographie de Jonathan Bate « Ted and Sylvia : his secret, her agonising last days », *The Sunday Times*, édition du 27 septembre 2015, pp. 16-18.
- Cleverdon, Douglas, « On Three Women », in Charles Newman, *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, pp. 227-229.
- Connors, Kathleen et Sally Bayley, *Eye Rhymes; Sylvia Plath’s Art of the Visual*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Godi, Patricia, *Imaginaire et féminité dans les œuvres poétiques de Sylvia Plath, de Denise Levertov, et d’Adrienne Rich*. Thèse de doctorat. Université de Nice, 1994.
- Hall, Carole King Barnard, *Sylvia Plath, Revised*, Twayne’s United States Author Series N° 702, New York: Twayne Publishers, 1998.
- Ib, Maria Theresa, *Mind Over Myth?: The Divided Self in the Poetry of Sylvia Plath*, Kolding: University of Denmark, 2001.

- Kean, Danuta, « Unseen Sylvia Plath letters claim domestic abuse », *The Guardian*, 11 avril 2017. En ligne. Consulté le 12 avril 2017. <<https://www.theguardian.com/books/2017/apr/11/unseen-sylvia-plath-letters-claim-domestic-abuse-by-ted-hughes>>.
- Kean, Danuta, « Unseen Sylvia Plath poems deciphered in carbon paper », *The Guardian*, 24 mai 2017. En ligne. Consulté le 25 mai 2017. <<https://www.theguardian.com/books/2017/may/24/unseen-sylvia-plath-poems-deciphered-in-carbon-paper>>.
- Kroll, Judith, *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, New York: Harper Colophon Edition, 1978.
- Lavers, Anne, « The World as Icon: On Sylvia Plath's themes », in Charles Newman (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971, pp. 100-135.
- Malcolm, Janet, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York: Vintage Books, 1993.
- Malcolm, Janet, « A Very Sadistic Man », *The New York Review of Books*, paru le 11 février 2016. En ligne. Consulté le 12 février 2016. <<http://www.nybooks.com/articles/2016/02/11/ted-hughes-very-sadistic-man>>.
- Markey, Janice, *A Journey into the Red Eye*, London: The Women's Press Limited, 1993.
- Maroda, Karen, « Sylvia and Ruth, » *salon.com*, 29 novembre 2004. En ligne. Consulté le 25 janvier 2013. <[http://www.salon.com/2004/11/29/plath\\_therapist/](http://www.salon.com/2004/11/29/plath_therapist/)>.
- Matby, Paul, *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2013.
- Mc Cullough, Frances, préface de Sylvia Plath, *The Bell Jar*, New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.
- Meyering, Sheryl L., *Sylvia Plath, a Reference Guide (1973-1988)*, Boston: G.K. Hall & Co., 1990.
- Rose, Jacqueline, « This is not a biography », *London Review of Books*, 22 août 2002. En ligne. Consulté le 16 février 2017. <<https://www.lrb.co.uk/v24/n16/jacqueline-rose/this-is-not-a-biography>>.



Strangeways, Al, *Sylvia Plath: The Shaping of Shadows*, Plainsboro: Associated University Presses, 1998.

Tabor, Stephen, *Sylvia Plath, an Analytical Bibliography*, London: Mansell Publishing Limited, 1987.

Thomine, Angélique, « Le Mythe de Daphné vu par Sylvia Plath », *Les Chantiers de la création*, Université de Provence, juin 2013. <<http://lcc.revues.org/555>>.

Tuhkunen-Couzic, Taïna, *Sylvia Plath, une écriture embryonnaire*, Paris : L'Harmattan, 2003.

Wagner, Linda W., *Sylvia Plath, The Critical Heritage*, New York: Routledge, 1997.

### **Sur Anne Sexton :**

Colburn, Steven E., *Anne Sexton: Telling the Tale*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

Gill, Joanna, « “My Sweeney, Mr. Eliot”: Anne Sexton and the “Impersonal theory of Poetry” », *Journal of Modern Literature*, Volume 27, Number 1/2, Fall 2003, pp. 36-56.

Gill, Joanna, « Anne Sexton and Confessional Poetics », *The Review of English Studies*, Oxford: Oxford University Press, New Series, Vol. 55, No. 220, June 2004, pp. 425-445.

Hedley, Jane, *I Made You to Find Me: The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Columbus: The Ohio State University, 2009.

Kavaler-Adler, Susan, *The Creative Mystique: From Red Shoes Frenzy to Love and Creativity*, New York: Routledge, 1996.

Kumin, Maxine, *The Roots of Things: Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 2010.

Kumin, Maxine, avant-propos de Anne Sexton, *The Complete Poems*, London: First Mariner Books edition, 1999, pp. xix-xxxiv.

O'Reilly, Andrea et Sharon Abbey, *Mothers and Daughters: Connection, Empowerment, and Transformation*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

- Pollard, Clare, « Her kind: Anne Sexton, the Cold War and the idea of the housewife », *Critical Quarterly*, Volume 48, Issue 3, Autumn 2006, pp. 1-24.
- Puglisi, Floriana, *Transgressing Boundaries, A Geography of Anne Sexton's Spirituality*, Torino: Otto, 2006.
- Salvio, Paula M., *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance*, New York: State University of New York Press, 2007.
- Skorczewski, Dawn M., « An Unlikely Muse: Anne Sexton and Martin Orne », in Adele Tutter, *The Muse: Psychoanalytic Explorations of Creative Inspiration*, New York: Routledge, 2017.
- Williams, Ian, « Female Voices, Male Listeners: Identifying Gender in the Poetry of Anne Sexton and Wanda Coleman » in Diane Schuster Hoeveler et Donna Decker, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

#### **Sur Sylvia Plath et Anne Sexton :**

- Badia, Janet, *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2011.
- Garvin, Harry Raphael, *Women, Literature, Criticism*, Lewisburg: Bucknell University Print, 1978.
- Hedley, Jane, *I Made You to Find Me: The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Columbus: Ohio State University Press, 2009.
- Holder, Doug, « Interview with Lois Ames: Confidante to Anne Sexton and Sylvia Plath », AuthorsDen.com, le 13 novembre 2009. En ligne. Consulté le 15 juillet 2015. <<http://www.authorsden.com/visit/viewPoetry.asp?AuthorID=3792>>.
- Heaney, Seamus, « The indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath », in Seamus Heaney, *The Government of the Tongue*, London: Faber & Faber, 1989, pp. 148-170.
- Helle, Anita (éd.), *The Unravelling Archive: Essays on Sylvia Plath*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
- Howe, Irving, « The Plath Celebration: A Partial Dissent » in Harold Bloom (éd.), *Sylvia Plath: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House, 1989.

- Khalifeh, Areen Ghazi, *Transforming the Law of One: Anne Sexton and Sylvia Plath from a Kristevan perspective*. Thèse de doctorat. Brunel University School of Arts, 2010.
- Kirsh, Adam, *The Wounded Surgeon: Confessions and Transformations*, New York: W. W. Norton & Company, 2005.
- Lauter, Estella, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Markey, Janice, *A New Tradition? The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton and Adrienne Rich*, Frankfurt: Peter Lang, 1985.
- McCort, Jessica, *Getting Out of Wonderland: Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Anne Sexton*. Thèse de doctorat. Washington University in St. Louis, 2009. <<http://openscholarship.wustl.edu/etd/234>>.
- Middlebrook, Diane Wood et Marilyn Yalom, *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1985.
- Newman, Charles (éd.), *The Art of Sylvia Plath: A Symposium*, Bloomington: Indiana University Press, First Midland Book edition, 1971.
- Peel, Robin, *Writing Back: Sylvia Plath and the Cold War Politics*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- Northouse, Cameron et Thomas P. Walsh, *Sylvia Plath and Anne Sexton: A Reference Guide (1960-1973)*, Boston: G.K. Hall, 1974.
- Spivack, Kathleen, *With Robert Lowell and His Circle: Sylvia Plath, Anne Sexton, Elizabeth Bishop, Stanley Kunitz, and others*, Boston: Northeastern University Press, 2012.
- Swiontkowski, Gale, *Imagining Incest: Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*, Plainsboro: Susquehanna University Press, 2003.

### **Biographies de Sylvia Plath et d'Anne Sexton**

#### **Sylvia Plath :**

- Alexander, Paul, *Rough Magic, A Biography of Sylvia Plath*, New York: Viking Penguin, 1991.

- Butscher, Edward, *Sylvia Plath, Method and Madness*, New York: The Seabury Press, 2003 (première parution : 1976).
- Ennis, Stephen C. et Karen V. Kukil, “*No Other Appetite*”, *Sylvia Plath, Ted Hughes, and the Blood Jet of Poetry*, New York: The Grolier Club, 2005.
- Hayman, Ronald, *The Death and Life of Sylvia Plath*, London: William Heinemann, 1991.
- Jeffs, Christine, *Sylvia* (film), 2003.
- Martin, Linda Wagner, *Sylvia Plath: A Biography*, New York: Simon and Schuster, 1987.
- Rose, Jacqueline, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge: Oxford University Press, 1992.
- Stevenson, Anne, *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, New York: Houghton and Mifflin, 1989.
- Middlebrook, Diane Wood, *Her Husband: Ted Hughes & Sylvia Plath, A Marriage*, London: Penguin Books, 2004.

**Anne Sexton :**

- Sexton, Linda Gray, *Half in Love: Surviving the Legacy of Suicide*, Berkeley: Counterpoint, 2011.
- Sexton, Linda Gray, *Searching for Mercy Street: My Journey Back to My Mother, Anne Sexton*, Berkeley: Counterpoint, 2011.
- Middlebrook, Diane Wood, *Anne Sexton: A biography*, Boston: First Vintage Books edition, 1991.
- Skorczewski, Dawn M., *An Accident of Hope: The Therapy tapes of Anne Sexton*, New York: Routledge, 2012.

**Ouvrages et articles sur la littérature, contes, mythes et figures d’enchantement**

- Adler, Margot, *Drawing Down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pagans in America*, London: Penguin Books, 1979.

- Assaël, Jacqueline, « Poétique des étymologies de Μοῦσα (Mousa), la muse. », *Noesis* n°4 « L'Antique notion d'inspiration », 2000. En ligne. Consulté le 6 avril 2017. <<https://noesis.revues.org/1460?file=1>>.
- Assmann, Jan, *La mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris : Éditions Aubier, Collection « Historique », 2010.
- Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, Collection « Essais », 1957.
- Bergmann Loizeaux, Elizabeth, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales)*, Paris : Robert Laffont, 1999 (première parution : 1976).
- Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Vintage Books, 2010.
- Bloom, Harold, « Introduction and Celebration » in Walt Whitman, *Leaves of Grass (The First 1855 Edition)*, London: Penguin Books, 2005.
- Brault-Dreux, Élise, *Le « je » et ses masques dans la poésie de D.H. Lawrence*, Valenciennes : Presses Universitaires Septentrion, 2014.
- Buckland, Raymond, *Buckland's Complete Book of Witchcraft*, Woodbury: Llewellyn Publications, 1986.
- Burns, Ric, *Cap sur le Nouveau Monde – Les pèlerins du « Mayflower »* (Documentaire), 2006.
- Campbell, Joseph, *The Masks of God, Volume IV: Creative Mythology*, London: Penguin Books, 1991 (première parution : 1968).
- Campion, Pierre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Collection « Poétique », Paris : Seuil, 1996.
- Carson, Anne, *Eros the Bittersweet*, London: Dalkey Archive Press, 1998.
- Carter, Angela, *The Blood Chamber and Other Stories*, London: Vintage books, 2006 (première parution : 1979).

- Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010.
- Cixous, Hélène, *Ayā ! Le cri de la littérature*, Paris : Galilée, 2013.
- Colonna, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- Corn, Alfred, *The Poem's Heartbeat: A Manual of Prosody*, Washington: Copper Canyon Press, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- Derrida, Jacques, *La Différance*, Conférence prononcée à la Société française de Philosophie, le 27 janvier 1968, in *Théorie d'ensemble*, Collectif, Paris : Seuil, 1968.
- Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 2016.
- Derrida, Jacques et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris : Galilée, 1998.
- Donoghue, Emma, *Inseparable: Desire Between Women in Literature*, Jersey City: Cleis Press, 2011.
- Dubino, J., *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, New York: Palgrave Macmillan US, 2010.
- Eliot, T.S., « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co, 1920.
- Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber and Faber, 1964.
- Fernandez, Dominique, « Le « mentir/vrai d'Oscar Wilde », préface d'Oscar Wilde, « Le Déclin du mensonge » (“The Decay of Lying – An Observation” in *Intentions*, 1891), Bruxelles: Éditions Complexe, Collection « Le Regard Littéraire », 1986.
- Ford, Karen Jackson, *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*, Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- Forster, E. M., *Aspects du roman*, traduit de l'anglais par Sophie Bash, Paris : 10/18, 1993.
- Fraisse, Luc, « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, vol. 166, no. 2, 2011, pp. 155-170.
- Genette, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- Ginzburg, Carlo, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

- Grahn, Judy, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Ink Books, 1985.
- Hutton, Ronald, *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft* Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 41.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris : Flammarion, Collection « Champs Essais », 1964.
- Jendari, Aziz, *Ironie et poésie : Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'œuvre de Francis Ponge*. Thèse de doctorat. École Normale Supérieure de Lyon, 2011.
- Jones, Peter, *Imagist Poetry*, London: Penguin Books, 2001.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980.
- Kunitz, Stanley, « Robert Lowell: The Sense of a Life », *Next-to-Last Things: New Poems and Essays*, Boston: Atlantic Monthly Press, 1985.
- Lauter, Estella, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris : Seuil, collection « Poétique », 2016.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996 (première édition : 1975).
- Lee, Hermione, *Body Parts: Essays on Life Writing*, London: Pimlico, 2008.
- Lerner, Laurence, « What is confessional poetry? », *Critical Quarterly*, Volume 29, Issue 2 June 1987, pp. 46-66.
- Lippard, Lucy R., « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal* (Fall/Winter 1980), pp. 362-365.
- Mallarmé, Stéphane, « Sur l'évolution littéraire », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, collection « Poésie », 1987.
- Matby, Paul, *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2013.
- McAra, Catriona, David Calvin, *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- McCort, Jessica, *Getting Out of Wonderland: Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Anne Sexton*. Thèse de doctorat. Washington University in St. Louis, 2009. <<http://openscholarship.wustl.edu/etd/234>>.
- Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris : Gallimard, Collection « Folio Classique », 2016 (première édition : 1862).
- Miller, D. Gary, *Ancient Greek Dialects and Early Authors: Introduction to the Dialect Mixture in Homer, with Notes on Lyric and Herodotus*, Berlin: Walter de Gruyter, 2014.
- Monteiro, George (éd.), *Conversations with Elizabeth Bishop*, Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Mosna-Savoie, Géraldine, « Variations sur la répétition 3/4 : Deleuze : Différence et répétition », « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, émission diffusée le 27 avril 2016.
- Mosna-Savoie, Géraldine, « Variations sur la répétition 4/4 : La mélodie et ses échos », « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, émission diffusée le 28 avril 2016.
- Murray, Margaret Alice, *The Witch-Cult in Western Europe: A Study in Anthropology*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- Murray, Margaret Alice, *The God of the Witches*, Sioux Falls: NuVision, 2009.
- Oudart, Clément, *Les Métamorphoses du Modernisme, de H.D. à Robert Duncan*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Pipoș, Cristina, « The First Confessional Poets », *Bulletin of the Transilvania University of Brașov* Vol.5 (54) No. 1-2012 Series IV: Philology and Cultural Studies, pp. 77-84.
- Punter, David, *Metaphor*, New York: Routledge, Collection « The New Critical Idiom », 2007.
- Regazzoni, Simone, « La déconstruction à l'époque de la pop culture », *Rue Descartes*, vol. 82, no. 3, 2014, pp. 121-124.
- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, « Vesuvius at home: The Power of Emily Dickinson », New York: W.W. Norton & Company, 1979.
- Roof, Judith, *Understanding Fiction*, Boston: Houghton Mifflin Company, 2005.



- Roelens, Nathalie, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam: Rodopi Bv Editions, Collection « Faux Titre », 1998.
- Rosenthal, M.L., *The New Poets*, New York: Oxford University Press, 1967.
- Salomonsen, Jone, *Enchanted Feminism: Ritual, Gender and Divinity among the Reclaiming Witches of San Francisco*, New York: Routledge, 2002.
- Sauvagnargues, Anne, in Géraldine Mosna-Savoie, « Variations sur la répétition 3/4 : Deleuze : Différence et répétition », « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, émission diffusée le 27 avril 2016.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, Collection « Points », 2001.
- Sollée, Kristen J., *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Positive*, Berkeley: ThreeL Media, 2017 (version Kindle Cloud Reader).
- Tamba-Mecz, Irène et Paul Veyne, *Metaphora et Comparaison selon Aristote*, in *Revue des Études Grecques*, tome 92, fascicule 436-437, Janvier-juin 1979, pp. 77-98.
- Tutter, Adele, *The Muse: Psychoanalytic Explorations of Creative Inspiration*, New York: Routledge, 2017.
- Vauthier, Bénédicte, « Bakhtine, théoricien de l'ironie ? De la forme architectonique aux formes compositionnelles », *Revue de Critique et de Théorie Littéraire* (35/36), pp. 137-171, 2004.
- Woolf, Virginia, *The Art of Biography - A Collection of Essays*, Redditch: Read Books, 2012.
- Woolf, Virginia, *L'art du roman*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris : Seuil, 2009.
- Weinberg, Bernard, « Les limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15. pp. 151-161 ; doi : 10.3406/caief.1963.2250. En ligne. Consulté le 5 octobre 2016. <[http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1963\\_num\\_15\\_1\\_2250](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2250)>.
- Wundt, Wilhelm, *Völkerpsychologie: Mythos und Religion, tome II (Psychologie des peuples)*, Stuttgart: Kröner, 1923 (première parution : 1906).

## Ouvrages et articles sur le tabou, le langage et le trauma

- Agamben, Giorgio, *Le langage et la mort*, Paris : Payot Rivages, 1999.
- Amfreville, Marc, *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris : Michel Houdiard éditeur, 2009.
- Amfreville, Marc, « Fluctuations : double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, 3/2006 (n° 109), pp. 27-38. En ligne. Consulté le 20 novembre 2016. <<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-3-page-27.htm>>.
- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Caruth, Cathy, *Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Caruth, Cathy, *Introduction in Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Cournut, Jean, « Du bon usage du trauma », *Les Cahiers de l'Institut de Psycho-pathologie Clinique* no. 8, 1988, pp. 23-28.
- Crocq, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999.
- Fédida, Pierre, *L'Absence*, Paris : Gallimard, 1978.
- Freud, Sigmund, *Totem et Tabou*, version numérique de Jean-Marie Tremblay, collection « Les classiques des sciences sociales », 1912. En ligne. Consulté le 11 juillet 2015. <[http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/totem\\_tabou/totem\\_et\\_tabou.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou.pdf)>.
- Gilbert, Nora, *Better Left Unsaid, Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*, Stanford: Stanford Law Books, 2013.
- Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris : Hachette Pluriel Référence, Collection « Pluriel », 2011 (première parution : 1972). <<http://40ans.ehess.fr/2015/03/04/1994-francoise-heritier-et-linceste-du-deuxieme-type/>>.
- Heinich, Nathalie, « 1994 : Françoise Héritier et l'inceste du deuxième type », article publié le 4 mars 2015 sur le site de l'EHESS. En ligne. Consulté le 30 novembre 2016.
- Héritier, Françoise, *Les Deux Sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris : Odile Jacob, 1994.

- Horlacher, Stefan, Stefan Glomb et Lars Heiler, *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude, *Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris : Gallimard, 1979.
- Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- Rank, Otto, « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes », *Psychanalyse*, 2/2010 (n° 18), p. 115-132.
- Trabant, Jürgen, « De la langue allemande : un avenir lourd du passé », *Le français aujourd'hui*, 1/2007 (n° 156), pp. 69-78. En ligne. Consulté le 16 décembre 2016. <<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-1-page-69.htm>>.
- Whitehead, Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Zaczek, Barbara Maria, *Censored Sentiments, Letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*, Newark: University of Delaware Press, 1997.

### **Ouvrages et articles sur le corps et la sexualité**

- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, Collections « Psychismes », 1995.
- Blonski, Michel, conférence « Visions romaines du propre et du sale », Séminaire « Prendre les Anciens au mot : ce que l'antiquité fait à la modernité », EHESS, Salle Lombard, Paris, 11 janvier 2017.
- Blonski, Michel, *Se nettoyer à Rome (IIe s. av. J.-C. – IIe s. apr. J.-C.) : pratiques et enjeux*. Thèse de doctorat. Paris 4-Sorbonne, 2012.
- Bretin-Chabrol, Marine, « L'allaitement à Rome : le nourrisson, la nourrice, des corps vulnérables ? », Séminaire/Atelier Antiquité, Efigies Antiquité, Galerie Colbert, Paris, 6 juin 2015.
- Brook, Barbara, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999.
- Butler, Judith, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, Collection « Routledge Classics », 2011 (première parution : 1993).
- Duerr, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, traduit en français par Véronique Bodin, Paris : Les éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, Collection « Tel », 1994 (première parution : 1976).
- Gatens, Moira, « Corporeal Representations in/and the Body Politic » in R. Diprose et R. Ferrall, *Cartographies*, St Leonards: Allen and Unwin, 1990.
- Hoever, Diane Schuster et Donna Decker, *Women's Literary Creativity and the Female Body*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Horvilleur, Delphine, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et judaïsme*, Paris : Grasset, 2013.
- Irigaray, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un ». In Les Cahiers du GRIF, n°5, 1974. *Les femmes font la fête font la grève*. pp. 54-58. En ligne. Consulté le 8 novembre 2015. <[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964)>.
- Laroche-Gisserot, Florence, « Pratiques de la dot en France au XIXe siècle », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 43<sup>e</sup> année, N. 6, 1988. p. 1435. En ligne. Consulté le 22 février 2017. <[www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1988\\_num\\_43\\_6\\_283565](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1988_num_43_6_283565)>.
- Lee, Hermione, *Body Parts: Essays on Life Writing*, London: Pimlico, 2008.
- Mas, Marie, « « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps*, 1/2009 (n° 6), p. 95-102. En ligne. Consulté le 27 février 2017. <<https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm>>.
- Mortas, Pauline, *Une rose épineuse : La défloration au XIXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Mortas, Pauline, « Défloration : la preuve par l'hymen », *Revue L'Histoire*, n°433, mars 2017, p. 72-77.
- Robin, Paul, « Observations sur l'usage du corset », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III<sup>e</sup> Série. Tome 12, 1889. pp. 551-553. En ligne. Consulté le 4 mars 2017. <[http://www.persee.fr/doc/bmsap\\_0301-8644\\_1889\\_num\\_12\\_1\\_6627](http://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1889_num_12_1_6627)>.
- Rubin, Gayle, « The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex » in Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975.
- Thiébaud, Élise, *Ceci est mon sang : petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, Paris : Éditions La Découverte, 2017.

Van Reeth, Adèle, et Éric Fiat, *La Pudeur*, Paris : co-édition Plon/France Culture, Collection « Questions de caractère », 2016.

### **Ouvrages et articles sur les femmes, le genre, l'écriture et le patriarcat**

Adler, Laure et Stefan Bollmann, *Les Femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris : Flammarion, 2015 (première parution : 2006).

Badia, Janet et Jennifer Phegley, *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, tome II, Paris : Gallimard, 1950.

Blumenfeld, Waren J., *Homophobia: How We All Pay the Price*, Boston: Beacon Press, 1992.

Brook, Barbara, *Feminist Perspectives on the Body*, New York: Routledge, 1999.

Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York: Routledge, 2006 (première parution : 1990).

Butler, Judith, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 2011 (première parution : 1993).

Chesler, Phyllis, *Women and Madness*, New York: Palgrave Macmillan, 2005 (première parution : 1972).

Chesler, Phyllis et Emily Jane Goodman, *Women, Money and Power*, New York: William Morrow and Company, 1976.

Cixous, Hélène, *Ayâ ! Le cri de la littérature*, Paris : Galilée, 2013.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010.

Cixous, Hélène, *Sorties in Hélène Cixous, Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010.

Delphy, Christine, *L'ennemi principal : Tome 1, Économie politique du patriarcat*, Paris : Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013 (première parution : 1998).

Delphy, Christine, *L'ennemi principal : Tome 2, Penser le genre*, Paris : Syllepse, Collection « Nouvelles Questions Féministes », 2013 (première parution : 1998).

Donoghue, Emma, *Inseparable: Desire Between Women in Literature*, Jersey City: Cleis Press, 2011.

- Ford, Karen Jackson, *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade*, Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, London: Penguin Classics, 2010 (première parution : 1963).
- Gallimore, Rangira Béatrice, « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique. », *Études françaises* 372, 2001, pp. 79-98.
- Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 2000 (première parution : 1980).
- Grahn, Judy, *The Highest Apple, Sappho and The Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Ink Books, 1985.
- Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 2012 (première parution : 1996).
- Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2012 (première parution : 2002).
- Irigaray, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un ». In *Les Cahiers du GRIF*, n°5, 1974. *Les femmes font la fête font la grève*. pp. 54-58. En ligne. Consulté le 8 novembre 2015. <[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964)>.
- Kristeva, Julia, *Le génie féminin : 1. Hannah Arendt*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 2013.
- Kristeva, Julia, *Le génie féminin : 2. Mélanie Klein*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 2006.
- Lehman, Katherine J., *Those Girls: Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence: University Press of Kansas, 2011.
- Mathieu, Nicole-Claude, *L'anatomie politique*, Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe, 2013 (première parution : 1991).
- North, Anna, « Should 'slut' be retired ? », blog Op-Talk, *The New York Times*, paru le 3 février 2015. En ligne. Consulté le 6 novembre 2016. <[http://op-talk.blogs.nytimes.com/2015/02/03/should-slut-be-retired/?\\_r=0](http://op-talk.blogs.nytimes.com/2015/02/03/should-slut-be-retired/?_r=0)>.

- Ostriker, Alicia, « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 8, no. 1, Autumn 1982, pp. 68-90.
- Pinkola Estés, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage (Women Who Run With the Wolves, Myths and Stories of the Wild Woman Archetype)*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1996 (première parution : 1992).
- Regard, Frédéric, préface de Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse (et autres ironies)*, Paris : Galilée, 2010.
- Rich, Adrienne, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Genève : Éditions Mamamélis en co-publication avec Nouvelles Questions Féministes (NQF), 2010.
- Saner, Emine, « Feisty, flounce and bossy: the words used to put women down », *The Guardian*, paru le 1<sup>er</sup> septembre 2014. En ligne. Consulté le 28 mars 2017. <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/01/feisty-flounce-bossy-words-put-women-down>>.
- Schneir, Myriam, *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to the Present*, New York: Vintage Books, 1994.
- Slama, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », in. *Littérature*, n°44, 1981. L'institution littéraire II, pp. 51-71. En ligne. Consulté le 28 mars 2017. <[www.persee.fr/doc/litt\\_00474800\\_1981\\_num\\_44\\_4\\_1361](http://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1981_num_44_4_1361)>.
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, London: Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, Collection « Great Ideas », 2004.

### **Autres ouvrages théoriques**

- Arendt, Hannah, *Vies politiques*, Paris : Gallimard, 1986.
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti, 1948.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel », 1977.

- Bourdon, Charles, « Les Romans », in *Revue des lectures*, 15 septembre 1934, pp. 1179-1196.  
En ligne. Consulté le 13 décembre 2016.  
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57421564>>.
- Brugière, Bernard, « Compte-rendu biographie de Joanny Moulin : *Ted Hughes : La terre hantée* », « Comptes rendus », *Études anglaises* 2008/4 (Vol. 61), pp. 469-496.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.
- Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Paris : Gallimard, Collection « Folio Essais », 2005 (première parution : 1985).
- Geley, Gustave, *De l'Inconscient au Conscient*, Paris : Hachette Livre BNF, 2013 (première parution : 1919).
- Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris : Gallimard, Collection « Folio essais », 1964.
- Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *Par delà le bien et le mal, Prélude d'une philosophie de l'avenir*, traduit par Henri Albert in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 10, Paris : Mercure de France, 1913.
- Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 2001.
- Platon, *Cratyle*, Paris : Flammarion, 1999.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris : Gallimard, 1976.
- Szasz, Thomas, *Manufacture of Madness: Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, London: Routledge & Kegan Paul PLC (1726), 1970.
- Roszak, Theodore, *The Making of a Counter Culture*, Berkeley: University of California Press, 1995 (première parution : 1969).

### Arts visuels

- Asumang, Mo, *Les Aryens*, 2014 (Documentaire).
- Bergman, Ingmar, *Persona* (Film), 1966.



De Chirico, Giorgio, *Conversation Among the Ruins*, 1927, huile sur toile 130,5 x 97,2 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art.

De Chirico, Giorgio, *The Disquieting Muses*, 1916-1918, huile sur toile 84,5 x 64,5 cm, Collection privée.

Eustache, Jean, *La Maman et la Putain* (Film), 1973.

Kernn-Larsen, Rita, *Self-Portrait (Know Thyself)*, 1937, huile sur toile 40 x 45 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection.

Klee, Paul, *Virgin in the Tree*, gravure 23,7 x 29,7 cm, New York, MoMA.

Martin Puryear, *Confessional*, 1996-2000, sculpture en bois 196.2 x 247 x 114.3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Moore, Richard O., *Anne Sexton – WNET USA Poetry* (Court-métrage), 1966. En ligne. Consulté le 18 mars 2017. <<https://vimeo.com/31859432>>.

Peerce, Larry, *The Bell Jar* (Film), 1979.

### **Pop culture (musique, BD, séries...)**

Allen, Woody, *Annie Hall* (Film), 1977.

Bonne, Rose, « There Was an Old Lady Who Swallowed a Fly », 1952.

Dacre, Harry, « Daisy Bell (Bicycle Built for Two) », 1892.

Furia, Philip, et Michael L. Lasser, *America's Songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.

Gabriel, Peter, « Mercy Street », album *So*, 1986.

Gray, Harold, *Little Orphan Annie*, 1924.

King, Frank, *Gasoline Alley*, 1918.

King, Marlene, *Pretty Little Liars*, saison 4, épisode 10, « The Mirror Has Three faces », diffusé le 13 août 2013 ; saison 7, épisode 20, « 'Til Death Do Us Part », diffusé le 27 juin 2017.

Noxon, Marti, *To The Bone*, 2017 (film).

Sammy Kaye & His Orchestra, « Hey Daddy », composée par Bobby Troup, 1941. Reprise par Julie London en 1960.

Tyler, Don, *Hit Songs, 1900-1955: American Popular Music of the Pre-Rock Era*, Jefferson: McFarland, 2007.

The Mills Brothers, « Daddy's Little Girl », 1950. Écrite et composée par Robert Burke et Horace Gerlach, 1906.

The Mills Brothers, « Glow Worm », 1952. Écrite par Johnny Mercer, Lilla Cayley Robinson et Paul Lincke.

### **Ouvrages et articles divers**

Anonyme, « The Story Behind the 'Napalm Girl' Photo Censored by Facebook », *Time*, 9 Septembre 2016. En ligne, consulté le 10 février 2017. <<http://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/>>.

Bate, Jonathan, *Ted Hughes: The Unauthorised Life*, London: William Collins, 2015.

De Beer, E. S., « Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture. », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, pp. 143–162. En ligne. Consulté le 4 janvier 2017. <[www.jstor.org/stable/750465](http://www.jstor.org/stable/750465)>.

Gorvett, Zaria, « The Mystery of Why You Can't Remember Being a Baby », *BBC*, 26 juillet 2016. En ligne. Consulté le 2 août 2016. <<http://www.bbc.com/future/story/20160726-the-mystery-of-why-you-cant-remember-being-a-baby>>.

Habermas, Jürgen. « L'espace public », 30 ans après », in *Quaderni*, n°18, Automne 1992, Les espaces publics, pp. 161-191.

Henisch, Heinz K. et Bridget Ann Henisch, *The Painted Photograph, 1839–1914: Origins, Techniques, Aspiration*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996.

« La chronologie du clonage », Paris-Sud 11. En ligne. Consulté le 12 septembre 2016. <<http://www.clonage.u-psud.fr/comprendre/chronologie.php?menu=c>>.

## Dictionnaires et encyclopédies

Baldick, Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, first published in 1990, 3rd edition 2008.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) <<http://www.cnrtl.fr>>.

Doniger, Wendy, *Merriam Webster's Encyclopedia of World Religions*, Springfield: Merriam Webster, 1999.

*Encyclopædia Britannica*. En ligne. Consulté le 5 avril 2017. <<https://global.britannica.com/topic/highboy>>.

Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, 1934. En ligne. <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>>.

Grose, Francis, *1811 Dictionary of The Vulgar Tongue*, Domaine public (format Kindle).

*Le Littré*. En ligne. <<https://www.littre.org>>.

*The Merriam Webster Dictionary*, Springfield: Merriam Webster, 2004.

*The Oxford English Dictionary (Seventh Edition)*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

# **ANNEXES**

Annexe 1-1 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de The Bell Jar.

1           A.       I think that Sylvia Plath and I had a --  
2       we had this disagreement about the therapy and I  
3       feel that's reflected in a kind of putting down,  
4       somewhat hostile way, when on page 183 in the  
5       paperback edition Plath writes about the character  
6       Joan "Joan chatted on about egos and ids." Now,  
7       my recollection is that I at that time probably  
8       did not know the terms ego and ids or use them in  
9       quite the way I'd use them today, but I was  
10      certainly aware of psychological concepts and was  
11      interested in the concepts of psychotherapy. Then  
12      she goes, further down, if you remember, in this  
13      paragraph, "I never talked about egos and ids with  
14      Doctor Nolan. I didn't know just what I talked  
15      about, really."

Annexe 1-2 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

11 MS. GRACE: Objection.

12 Q. That's the way you read it?

13 A. Well, I think it's one of those points  
14 where I think she is referring to in a somewhat  
15 shorthand fashion something that did in fact  
16 happen between the two of us, I think another  
17 source along the issue of psychiatric treatment.

Q. Let me back up. But what you're taking  
the lines to mean or to reveal is Sylvia Plath's  
true feelings about something that may have  
happened involving Sylvia Plath and Jane Anderson?

MS. GRACE: Objection.

A. Using the mouthpiece of Esther  
Greenwood.

Annexe 2 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de The Bell Jar.

11 MS. GRACE: Objection.  
12 A. Well, I think that Sylvia Plath knew  
13 that I felt very sure that I would never be a  
14 patient in a psychiatric hospital again or that I  
15 would be mentally ill, especially when I saw her  
16 on June 4, 1956. I had just been accepted in  
17 medical school six months before. I also had been  
18 continuing in psychotherapy three times a week.  
19 She had had really a minimal amount of  
psychotherapy. It's what I would call very  
intermittent supportive therapy. I mean when she  
went back to Smith College for the year and a half  
she was there, she never really had any kind of  
intensive psychotherapy. And again, by her own

Annexe 3-1 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

3-157

1 Reunion Directory marked  
2 Anderson Deposition Exhibit 7.)

3 Q. Showing you Exhibit 7, Dr. Anderson,  
4 and referring you only to the bottom portion of it  
5 that appears under your name here, is this a copy  
6 of an entry in the Smith College 25th Reunion  
Directory?

A. For which year?

Q. What year did you graduate?

A. I'm the Class of '53. They call them  
yearbooks, I believe, for the Class of 1953.



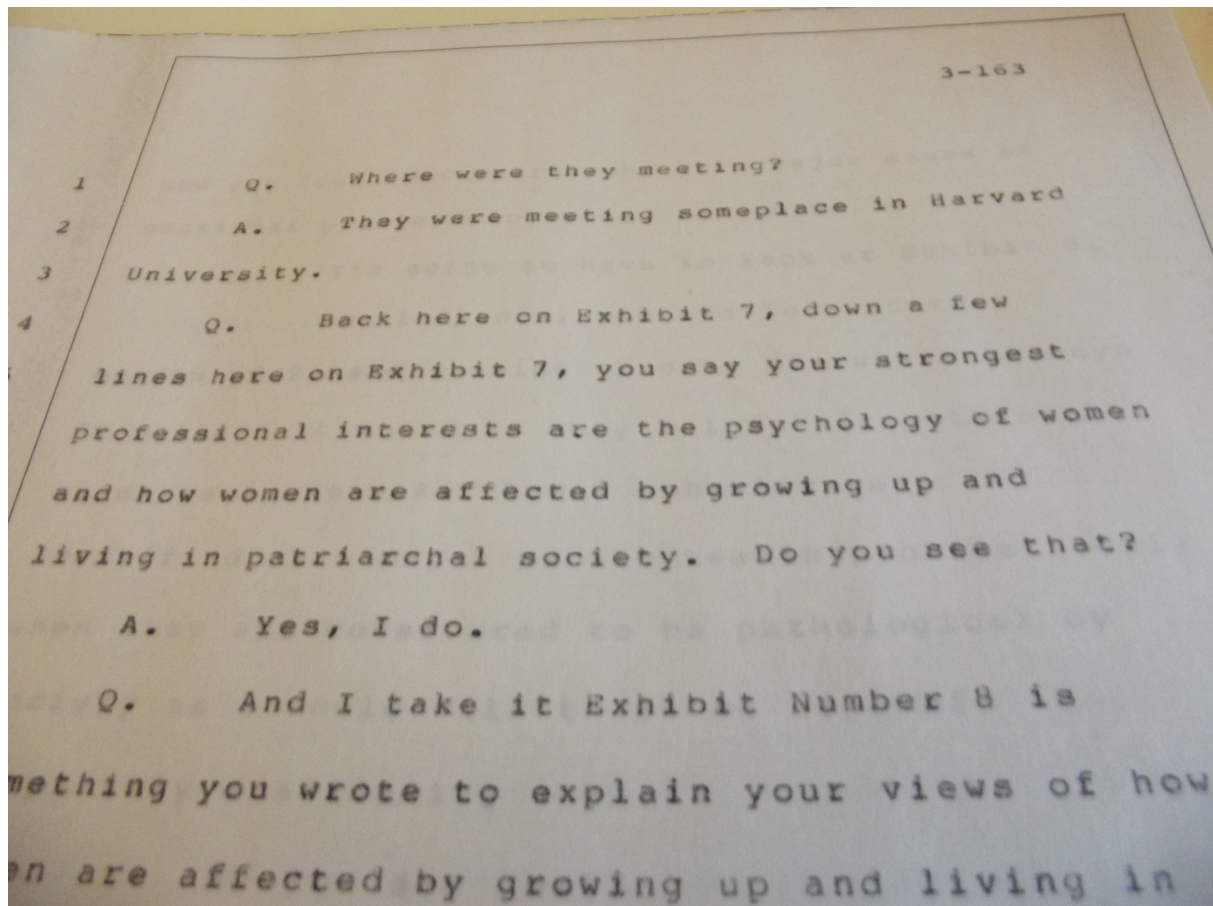
Annexe 3-2 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

7 Direct... For which year  
8 A. What year did you graduate?  
9 Q. I'm the Class of '53. They call them  
10 yearbooks, I believe, for the Class of 1953.  
11 Q. Put it another way: What we see down  
12 here at the bottom of Exhibit 7 under your name is  
13 the information you submitted to be reprinted on  
14 the occasion of your 25th reunion at Smith College?  
15 A. That's right.  
16 Q. And in the first line -- well,  
17 beginning on the second line, "during a period of  
18 emotional turmoil in 1953 and 1954" -- that's a  
19 reference principally to your time in McLean  
20 Hospital, isn't it?  
21 A. Yes, it is.  
2 Q. The first sentence "For the past 25  
years I have gone against the mainstream of

Annexe 3-3 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

1 patriarchal society, both personally and  
2 professionally." The reference to going against  
3 the mainstream of patriarchal society personally--  
4 that's a reference to your ongoing difficulties  
5 with your father, isn't it?  
6 A. Primarily, yes.  
7 Q. Anything else? Your husband?  
8 A. I wouldn't say my husband. I'd say  
9 primarily my father and possibly decisions  
concerning relationships such as with someone like  
Buddy Willard.  
Q. Is your husband at all involved in that  
statement?  
A. I feel we had extremely good

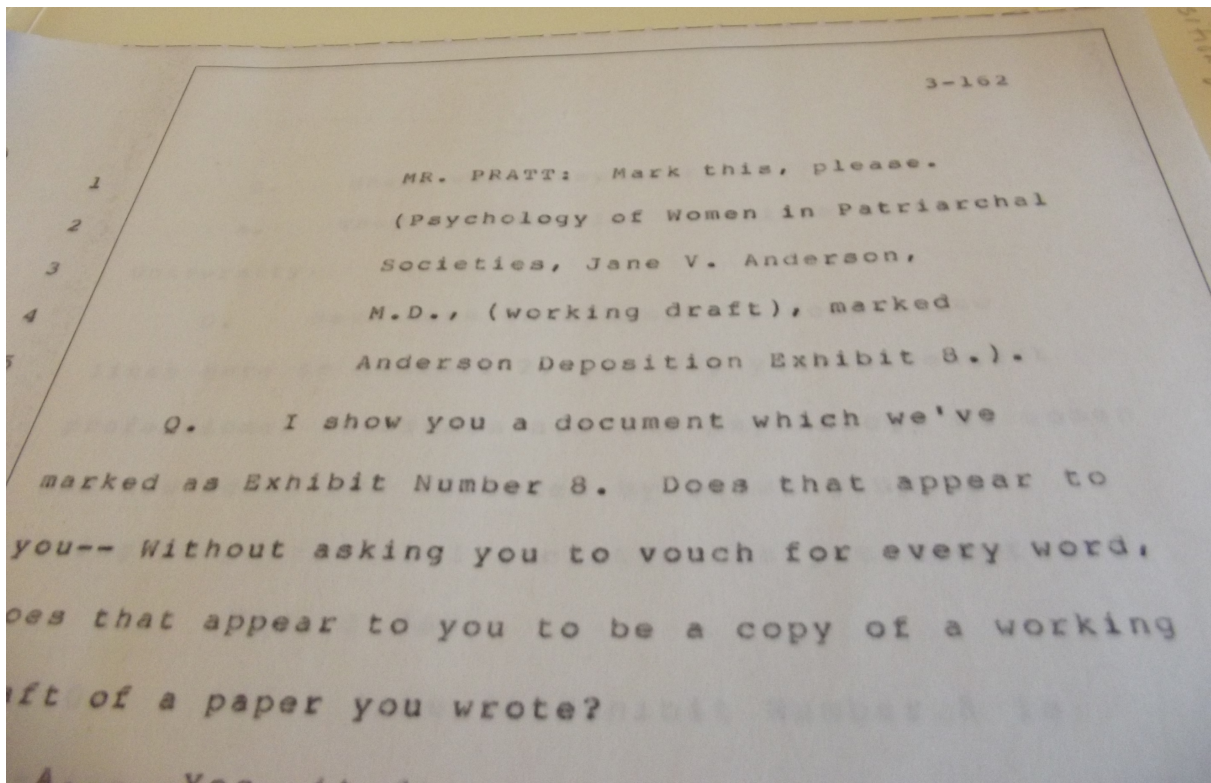
Annexe 4-1 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.



Annexe 4-2 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

7 marked as Exhibit Number 8. Does that appear to  
8 you-- Without asking you to vouch for every word,  
9 does that appear to you to be a copy of a working  
10 draft of a paper you wrote?  
11 A. Yes, it does.  
12 Q. When did you prepare this?  
13 A. Well, I did give it as a talk, which I  
14 believe may be listed on that.  
15 Q. Referring you to Exhibit 3. I didn't  
16 happen to see it, but maybe you can find it.  
17 A. It's not listed here under  
18 Presentations.  
19 Q. Can you give me approximately what year  
20 it was that you gave this paper?  
A. It was probably around 1977 or 1978.  
Q. To whom was it presented?  
A. The Massachusetts Chapter of the  
Women's Equity Action League.

Annexe 4-3 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.



Annexe 4-4 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

5 lines here on Exhibit 7, you say  
6 professional interests are the psychology of women  
7 and how women are affected by growing up and  
8 living in patriarchal society. Do you see that?  
9 A. Yes, I do.  
10 Q. And I take it Exhibit Number 8 is  
11 something you wrote to explain your views of how  
12 women are affected by growing up and living in a  
13 patriarchal society.  
14 A. It's a partial explanation, yes, some  
15 of my thoughts on the subject.  
16 Q. Down further on Exhibit Number 7, you  
17 say that you are working to establish an  
18 organization which would work toward recognizing  
19 patriarchy -- the word "recognizing" I don't thi  
20 is in there -- but recognizing patriarchy as a  
21 major source of emotional problems for women a  
22 men. Is that right?

Annexe 4-5 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

3-164

1     how you feel that patriarchy is a major cause of  
2     emotional problems for women and men?  
3     A.     I'm going to have to look at Exhibit 8.  
4     Q.     For instance, you can look at the  
5     bottom of 21 and running up onto 22, where it says  
6     "I believe it would be very helpful if patriarchal  
7     norms as a basis for human behavior were  
   identified as a major public health problem. Only  
   when they are considered to be pathological by  
   society as a whole will there be hope of  
   completely eradicating them."

Annexe 5 Extrait minutes du procès pour diffamation intentée par Dr. Jane V. Anderson contre Ted Hughes et l'équipe de l'adaptation filmique de *The Bell Jar*.

9 identification without having previously read the  
10 book, that is, previous to seeing the movie?  
11 A. At the present time, I don't know of  
12 anyone who has made that identification without  
13 reading the book first.  
14 Q. Now, can you succinctly tell us in your  
15 own words precisely what it is about the portrayal  
16 of the Joan Gilling character in the movie which  
17 is defamatory of you?  
18 A. Well, the representation of Joan  
19 Gilling as having a homosexual interest initially  
and then appearing to behave in a way that appears  
to be homosexual behavior is defamatory.  
Q. Now, can you tell us, obviously just  
from your best memory, what specific aspects of  
the portrayal in the movie, first of all, convey



Annexe 6 Paul Klee, *Virgin in the Tree*, gravure 23,7 x 29,7 cm, New York, MoMA.



Annexe 7 Extrait brouillon poème « Daddy » de Sylvia Plath.

... the ~~poems~~ <sup>poems</sup> ~~stuck~~ <sup>green</sup> over blue  
In the waters off <sup>beautiful</sup> ~~Nauret~~.  
I used to pray to recover you.  
- Ach, du! -  
In the German tongue, in the Polish town  
Scraped flat by the roller  
Of wars, wars, wars.  
But the name of the town is ~~so~~ ~~so~~ ~~so~~ common.  
My Polish ~~friend~~ <sup>friend</sup> ~~says~~ ~~that~~ ~~are~~ ~~a~~ ~~dozen~~ ~~or~~ ~~two~~  
Says ~~there~~ ~~are~~ ~~a~~ ~~dozen~~ ~~or~~ ~~two~~  
So ~~that~~ ~~when~~ ~~I~~ ~~never~~ ~~could~~ ~~tell~~ ~~where~~ ~~you~~  
Put your foot your root,  
I never could talk to you,  
The tongue stuck in my jaw.  
It stuck into a ~~spot~~ <sup>barb</sup> wire spine.  
Ich, ich, ich ich,  
I hardly could <sup>hardly</sup> speak.  
I thought every German was you.  
And the language obscure ~~is~~ ~~from~~ ~~you~~  
MEMORANDUM

Annexe 8 Giorgio De Chirico, *Conversation Among the Ruins*, 1927, huile sur toile 130,5 x 97,2 cm, Washington D.C., The National Gallery of Art.



Annexe 9 Giorgio De Chirico, *The Disquieting Muses*, 1916-1918, huile sur toile 84,5 x 64,5 cm, Collection privée.



Annexe 10 Martin Puryear, *Confessional*, 1996-2000, bois 196.2 x 247 x 114.3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Annexe 11 Rita Kernn-Larsen, *Self-Portrait (Know Thyself)*, 1937, huile sur toile 40x45 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection.



# INDEX DES POÈMES

## *Poèmes de Sylvia Plath*

### A

A Birthday Present, 54, 117  
Applicant (The), 26, 92, 102, 103, 105,  
108, 417  
Ariel, 17, 24, 27, 39, 41, 54, 57, 58, 64, 67,  
87, 102, 103, 107, 115, 116, 117, 122,  
125, 126, 146, 153, 154, 155, 157, 204,  
206, 229, 237, 238, 239, 240, 241, 253,  
313, 325, 353, 393, 423

### B

Barren Woman, 325, 326  
Battle-Scene from the Comic Operatic  
Fantasy The Seafarer, 145  
Bed Book (The), 210  
Bell Jar (The), 13, 17, 18, 25, 35, 43, 45,  
47, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,  
64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 79,  
80, 81, 83, 84, 103, 125, 144, 152, 176,  
241, 251, 333, 346, 348, 349, 353, 368,  
421

### C

Candles, 291  
Childless Woman, 327  
Cinderella, 13, 26, 138  
Colossus (The), 9, 16, 54, 117, 121, 122,  
325

Contusion, 154  
Conversation Among the Ruins, 29, 145,  
386, 388, 391, 393  
Cut, 251

### D

Daddy, 9, 15, 17, 18, 27, 29, 64, 92, 116,  
117, 126, 149, 167, 168, 172, 176, 204,  
205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213,  
214, 216, 219, 221, 222, 223, 224, 291,  
319, 342, 395, 398, 404, 408, 409  
Death of Myth-Making (The), 146, 160  
Detective (The), 224  
Disquieting Muses (The), 15, 29, 145, 291,  
386, 388, 391, 392, 393, 394  
Dream of a Hearse-Driver, 62

### E

Edge, 154  
Electra on Azalea Path, 223

### F

Female Author, 28, 306, 307, 309

### G

Getting There, 27, 233

### H

Heavy Women, 326

**I**

In Plaster, 26, 92, 94, 96, 97, 251, 256, 317

**J**

Jailer (The), 280, 330, 331

**L**

Lady and the Earthenware Head (The), 318

Lady Lazarus, 116, 154, 155, 292, 421

Lesbos, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317

Lorelei, 315

**M**

Medusa, 54

Megrims (non publié), 55

Metamorphoses of the Moon, 362, 377

Munich Mannequins (The), 328

**O**

Ode for Ted, 46, 115

On Looking Into The Eyes Of A Demon

Lover, 374, 376

On the Difficulty of Conjuring Up a

Dryad, 33, 140, 142

On the Plethora of Dryads, 140, 142, 143

Other (The), 327

Ouija, 370

**P**

Perseus, The Triumph of Wit Over

Suffering, 145

Purdah, 20, 27, 229, 230, 231, 232, 236,

238, 240, 241, 266

**R**

Rabbit Catcher (The), 280, 313, 318, 331

**S**

Snakecharmer, 265, 269

Spinster, 59, 83, 307, 325, 329, 330

Stings, 154

Strumpet Song, 384

Swarm (The), 154

**T**

Tale of a Tub, 268, 270

Three Women, 17, 92, 109, 251, 254, 325,  
430

To a Refractory Santa Claus (non publié),  
55

Tulips, 27, 229, 253, 255, 257, 262

Two Sisters of Persephone, 327

**V**

Vanity Fair, 13, 382

Virgin in a Tree, 13, 26, 130, 140, 142,  
145, 325

**W**

Wintering, 122, 154, 291

Words, 52, 122, 154, 156, 281, 295, 336

**Y**

Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies,

145



## *Poèmes d'Anne Sexton*

### **A**

A Little Uncomplicated Hymn, 52  
Abortion (The), 122, 291  
After Auschwitz, 172  
All My Pretty Ones, 3, 48, 119, 177, 178,  
258, 304  
Amnesiac, 338  
Angel Food Dogs (The), 280

### **B**

Baby Picture, 48, 50, 52  
Ballad of the Lonely Masturbator (The),  
19, 279, 280, 281  
Black Art (The), 24, 28, 304, 305, 306  
Break Away (The), 172  
Breast (The), 198, 276, 277, 279, 281  
Briar Rose (Sleeping Beauty), 390  
Buying the Whore, 236

### **C**

Christmas Eve, 282  
Cinderella, 14, 26, 135, 136, 390  
Civil War (The), 27, 270, 273, 275  
Consorting with Angels, 291

### **D**

"Daddy" Warbucks, 29, 210, 342  
Death Baby (The), 26, 176, 191  
Death of the Fathers (The), 26, 52, 176,  
178, 180, 183, 187, 199, 210, 398, 411

Division of Parts (The), 52  
Double Image (The), 42, 52, 352  
Dreaming the Breasts, 281

### **F**

February 4th, 281  
For John, Who Begg Me Not To Enquire  
Further, 119  
For My Lover, Returning to His Wife, 291  
Fortress (The), 52  
Fury of Cocks (The), 280, 333, 334, 336

### **G**

Gods, 48  
Gold Key (The), 120, 371, 416

### **H**

Her Kind, 29, 363, 364, 365, 368, 408  
Hex (The), 52  
Hoarder (The), 52  
Housewife, 291, 335  
Hurry Up Please It's Time, 48, 127, 341,  
343, 351

### **I**

In Celebration of my Uterus, 275  
Is It True?, 32, 53, 127, 128, 224, 420

### **K**

Kiss (The), 276, 279

## L

Leaves That Talk, 315, 316, 317

Letters to Dr. Y., 52

## M

Menstruation at Forty, 19, 22, 42, 43, 122,  
287, 318

Mercy Street, 15, 29, 49, 351, 352, 387,  
396, 397, 398, 400, 403, 406, 408, 409,  
410, 412

45 Mercy Street, 172, 210, 280, 315, 318,  
396

Mother and Daughter, 52

## O

O Ye Tongues, 48

Operation (The), 258

## P

Papa and Mama Dance (The), 182, 186,  
195

Praying on a 707, 52

## R

Rapunzel, 11, 27, 192, 194, 195, 196, 197,  
199, 201

Rats Live on No Evil Star, 27, 270, 271,  
272

Red Dance (The), 315, 317

## S

Said the Poet to the Analyst, 121, 352

Self in 1958, 26, 92, 94, 99, 102, 104, 105,  
137, 317, 417

Snow White and the Seven Dwarfs, 199,  
380, 383, 390

Song for a Lady, 282

Starry Night (The), 145

Sweeney, 48, 49, 52, 53, 209

## T

Touch (The), 276, 279

Truth The Dead Know (The), 177

Twelve-Thousand-Day Honeymoon (The),  
336

## U

Uses, 10, 11, 12, 90, 172, 416, 436, 438

## W

Walking in Paris, 52, 420

Wanting to Die, 318

Welcome Morning, 48, 52

When Man Enters Woman, 280, 283

Where I live in this honorable House of the  
Laurel Tree, 132

Witch's Life (The), 369

Woman with Girdle, 27, 229, 253, 258,  
262

## Y

Year of the Insane (The), 400, 406

You, Doctor Martin, 119, 399

# INDEX DES NOTIONS, DES AUTEURS ET AUTRICES

## A

Adaptation filmique, 25, 68, 69, 70, 84, 333,  
Amfreville, Marc, 27, 164, 165, 174, 180, 187, 207, 208, 221  
Anthologie, 28, 291, 292, 312, 386  
Anthropomorphisme, 199, 237, 260, 331  
Anti-conte, 10, 12, 14, 484  
Anzieu, Didier, 268, 337  
Aporie du langage, 128, 129, 172  
    Usure du langage, 173  
Argent, 10, 23, 28, 48, 127, 139, 152, 234, 236, 338, 340, 341, 342, 344, 346, 348, 352, 353, 356, 397  
    Salaire, 355, 356  
Atwood, Margaret, 29, 159, 160, 161, 249, 339, 365, 370, 398, 401, 414  
Autobiographie, 16, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 54, 55, 56, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 81, 83, 86, 87, 167, 177, 248, 368, 414  
Autofiction, 67  
Contrat de lecture, 32, 34, 35, 36, 43, 44, 45, 47, 53, 54, 67, 68, 69  
Nom transparent, 46, 47, 48, 52  
Poème autobiographique, 36, 49

Roman autobiographique, 56, 67  
Autoérotisme, 28, 274, 276, 279, 280, 282  
    Masturbation, 82, 171, 264  
Autoréflexivité, 327, 418, 419, 421  
Autorité, 16, 19, 24, 28, 54, 78, 122, 189, 191, 192, 198, 231, 235, 241, 258, 260, 261, 284, 288, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 306, 308, 310, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 335, 340, 353, 357, 371, 394, 408, 418, 420

## B

Badia, Janet, 18, 64, 146, 155, 156, 158, 421  
Bettelheim, Bruno, 11, 12, 90, 130, 197, 358, 378, 416, 417  
Biographie, 9, 23, 35, 36, 39, 58, 59, 60, 61, 63, 70, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 84, 85, 146, 147, 150, 152, 153, 159, 184, 185, 249, 351, 363, 421  
Black Arts Poetry, 304  
Brook, Barbara, 16, 226, 230, 231, 252, 258, 261, 328  
Butler, Judith, 20, 26, 27, 194, 195, 196, 201, 202, 273, 302, 311, 324, 326, 335, 343

Butscher, Edward, 35, 58, 59, 60, 61, 62,  
63, 70, 76, 80, 81, 83, 84, 85, 87

## C

Cannibalisme, 179, 280, 281  
Capitalisme, 104, 137, 420  
Caruth, Cathy, 167, 179, 441  
Censure, 20, 28, 203, 206, 209, 219, 222,  
234, 243, 278, 287, 325  
autocensure, 20, 27, 190, 218, 220, 222,  
223, 243  
Chant, 6, 14, 15, 231, 291, 309, 310, 316,  
386, 387, 393, 396, 398, 401, 408, 409,  
411  
Chasse aux sorcières, 69, 86, 361, 364, 404  
Chesler, Phyllis, 17, 18, 29, 88, 226, 342,  
343, 358, 359, 367, 368, 389, 399, 401,  
407  
Cixous, Hélène, 320, 321, 322, 325, 328,  
379, 380, 386, 387, 406, 412  
Complexe d'Œdipe, 89, 178, 193, 222  
Conte de fées, 12, 130, 361, 368, 372, 373,  
374, 377, 378, 379, 380, 381, 386, 396  
Contre-chant féministe, 15  
Corps, 11, 16, 18, 19, 22, 24, 27, 43, 94,  
95, 109, 110, 111, 139, 147, 151, 160,  
161, 164, 165, 176, 179, 183, 197, 200,  
215, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 230,  
231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238,  
239, 240, 242, 243, 244, 246, 250, 251,  
252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259,  
260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268,  
269, 270, 272, 274, 275, 276, 278, 280,  
281, 282, 283, 284, 287, 288, 305, 317,

320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328,  
329, 330, 334, 335, 336, 338, 341, 344,  
375, 380, 386, 389, 410, 411, 418, 419

Corps féminin, 197, 235, 236, 333

Corps objectivé, 27, 94, 99, 100, 102,  
104, 105, 137, 174, 232, 234, 254,  
255, 256, 276, 329, 330, 379, 386,  
417

Corps plat, 257

Corps plein, 110

Corps privé, 28, 229, 242, 243, 244,  
246, 250, 270

Corps public, 229, 242, 243, 244, 250

Corps vulnérable, 5, 27, 226, 229, 251,  
252, 257, 258, 261

Dé-corps, 5, 27, 65, 70, 71, 109, 144,  
229, 251, 253, 254, 255, 256, 257,  
368, 421

*Körper*, 254, 255, 256

Corps féminin, 19, 27, 43, 93, 100, 165,  
175, 186, 198, 200, 216, 220, 226, 229,  
232, 234, 235, 236, 238, 239, 252, 258,  
260, 263, 275, 280, 281, 283, 284, 285,  
287, 288, 307, 308, 317, 321, 322, 323,  
325, 326, 330, 334, 378, 418

Cheveux, 152, 154, 228, 313, 315, 369,  
421

Valeur marchande, 197, 234, 342

Cryptique, 13, 116, 117, 148

## D

De Chirico, Giorgio, 13, 15, 145, 386, 387,  
416

Déconstruction, 10, 11, 14, 87, 216, 257,  
288, 422  
Poétique de la déconstruction, 423  
Deleuze, Gilles, 133, 140  
Delphy, Christine, 20, 373  
Déplacement, 93, 99, 100, 137, 182, 202,  
366  
Derrida, Jacques, 26, 194, 215, 223  
Désenchantement, 136  
Dévoilement, 14, 20, 28, 229, 263, 276  
Diptyque, 127, 140, 141, 142, 144, 241,  
326, 388, 416  
Discours hégémonique patriarcal, 15, 19,  
21, 22, 23, 24, 416  
Dissimulation, 32, 46, 237  
Domination masculine, 29, 86, 99, 294,  
298, 300, 301, 324, 331, 333, 338  
Domination sexuelle, 82  
Dualité, 53, 93, 94, 95, 96, 99, 107, 127,  
141, 186, 187, 190, 273, 292, 343, 365,  
366, 369, 370  
Miroir, 12, 16, 53, 87, 98, 120, 126, 136,  
196, 199, 235, 257, 268, 270, 272,  
296, 341, 372, 374, 375, 376, 379,  
381, 382, 385, 391, 394, 402, 420,  
421

## E

Écart ironique, 124  
Écart langagier, 215, 223  
Écho, 11, 12, 20, 28, 50, 52, 78, 89, 92, 96,  
99, 100, 102, 104, 110, 111, 113, 132,  
134, 173, 178, 180, 189, 210, 214, 217,

241, 286, 306, 327, 330, 337, 338, 340,  
349, 359, 367, 370, 374

Écrit-rature, 5, 27, 219, 220, 221

Écriture féminine, 24, 229, 295, 296, 297,  
298, 301, 302, 303, 304, 306, 317, 386,  
407

*Ego scribens*, 45, 51

Ekphrasis, 145

Eliot, T.S., 16, 37, 38, 39, 49, 115, 126,  
127, 209

Enchantement, 10, 11, 15, 67, 138, 266,  
268, 304, 366, 372, 373, 376, 377, 378,  
381, 394, 397, 401, 404, 406, 415, 417

Enfermement, 94, 104, 105, 135, 233, 234

Énigme textuelle, 50, 114, 115, 116, 119,  
121, 123, 124, 129

Espace public, 20, 28, 104, 146, 169, 226,  
229, 236, 239, 240, 295, 343, 366, 418

## F

Factuel, 23, 33, 46, 49, 67, 69, 72, 73, 74,  
130, 136, 225, 269, 306

Fée-mme, 359, 367, 379

Féminisme, 12, 14, 15, 16, 17, 28, 54, 58,  
70, 86, 102, 126, 149, 229, 231, 232,  
291, 292, 302, 328, 356, 359, 378, 382,  
384, 388, 392, 415

Féministes, 22, 23, 29, 69, 148, 149,  
159, 195, 252, 261, 290, 292, 301,  
356, 386, 405, 414, 423

Femme au foyer, 14, 38, 102, 105, 152,  
160, 331, 350, 386, 414

Fiction, 32

Nom fictif, 34, 45, 46, 47, 53, 54, 60,  
63, 64, 67, 68, 70, 80, 84, 126  
Figure paternelle, 18, 22, 26, 52, 54, 86,  
105, 117, 133, 135, 137, 168, 172, 176,  
178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186,  
187, 188, 189, 190, 191, 192, 199, 204,  
210, 211, 216, 217, 223, 235, 342, 346,  
347, 351, 356, 390, 393, 397, 398, 400,  
408, 410, 411  
Folie, 10, 39, 87, 88, 119, 120, 148, 151,  
159, 167, 171, 241, 276, 329, 360, 368,  
397, 399, 400, 403, 404, 405, 421  
Ford, Karen Jackson, 20, 21, 24, 416  
Foucault, Michel, 11, 322, 323, 326  
Freud, Sigmund, 17, 89, 107, 163, 164,  
167, 175, 176, 187, 188, 195, 199, 200,  
209, 331, 334, 337, 404  
Friedan, Betty, 14, 15, 38, 54, 102, 103,  
152, 232, 318, 331, 349, 350, 359

## G

Genette, Gérard, 65  
Genre, 21, 23, 25, 36, 43, 44, 45, 73, 102,  
145, 194, 239, 258, 278, 283, 285, 292,  
294, 296, 298, 305, 306, 308, 310, 313,  
330, 337, 341, 342, 343, 344, 372, 373,  
375, 392, 396, 397, 405, 407, 418, 423  
Non-binaire, 406  
Guerre, 128, 129, 150, 165, 172, 177, 204,  
212, 252, 273, 274, 305, 345, 346  
Guerre froide, 115, 116, 361

## H

Hédonisme, 28, 263, 276

Héritier, Françoise, 176, 193, 294, 295  
Hermétisme, 26, 32, 33, 113, 116, 123,  
129  
Hétérocentrisme, 87, 231  
Hétéronormativité, 86, 87, 231, 301  
Homoérotisme, 28, 133, 154, 198, 274,  
276, 277, 278, 282, 283, 311  
Homosexualité féminine, 11, 27, 28, 69,  
86, 171, 193, 194, 196, 198, 201, 202,  
277, 311, 313, 314, 315, 331, 332, 333  
Horvilleur, Delphine, 28, 225, 229, 233,  
235, 240, 265, 266, 268, 271, 272  
Howe, Florence et Helen Bass, 291, 292,  
418  
Hughes, Ted, 23, 25, 46, 55, 57, 64, 70, 73,  
76, 77, 78, 79, 85, 103, 117, 121, 122,  
125, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154,  
155, 158, 159, 241, 245, 246, 248, 300,  
313, 318, 333, 357  
Hybridité, 32, 34, 55, 56, 129, 135, 213,  
248, 265, 266, 288, 396

## I

Iconographie, 9, 390  
Imagination, 25, 62, 66, 72, 73, 74, 80, 81,  
82, 87, 89, 93, 109, 130, 165, 166, 167,  
181, 286, 295, 303, 332, 394  
Inceste, 11, 17, 18, 26, 30, 161, 164, 167,  
169, 171, 175, 176, 178, 180, 181, 183,  
184, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194,  
195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
213, 219, 220, 221, 222, 223, 278, 282,  
336, 390, 397, 404, 406, 408, 410, 411  
Endogamie, 181

Inceste du deuxième type, 176, 193, 441  
 Inceste fraternel, 182, 186, 195  
 Inceste mère/fille, 27, 176, 192, 193,  
 194, 196, 199, 201, 202  
 Inceste père/fille, 26, 176, 193, 196  
 Innocence, 59, 179, 180, 203, 232, 274,  
 277, 336, 365, 369, 372, 377, 378, 379,  
 381, 383, 393, 401, 410, 412  
 Intelligibilité, 26, 33, 112, 113, 123, 128,  
 422  
 Intertextualité, 12, 15, 28, 49, 64, 104, 115,  
 127, 138, 144, 190, 199, 210, 275, 277,  
 284, 288, 304, 393, 394, 395, 396, 399,  
 410  
 Irigaray, Luce, 26, 194, 326, 337, 338  
 Ironie, 10, 12, 13, 26, 45, 57, 66, 83, 86,  
 95, 108, 112, 124, 125, 126, 127, 129,  
 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144,  
 146, 152, 155, 170, 177, 181, 198, 201,  
 222, 224, 232, 234, 237, 252, 268, 303,  
 304, 306, 320, 327, 334, 335, 346, 382,  
 384, 388, 391, 416  
 Discours ironique, 126, 127, 198

## J

Jankélévitch, Vladimir, 26, 124, 125, 136,  
 222, 416  
*Je* poétique, 26, 29, 33, 40, 50, 54, 57, 64,  
 87, 90, 92, 93, 176, 188, 191, 231, 233,  
 234, 238, 254, 255, 258, 268, 278, 286,  
 296, 314, 317, 327, 331, 352, 365, 366,  
 368, 369, 376, 388, 391  
 Masque poétique, 49, 126  
 Jung, C. G., 94, 160, 222

## K

Klee, Paul, 13, 142, 145  
*Körper*, 254, 255, 256  
 Kristeva, Julia, 159, 201

## L

Langage traumatique, 27, 212, 214, 215,  
 216, 217, 267  
 Lauter, Estella, 89, 90, 100, 101, 126, 272,  
 273, 334  
 Lecteur·ice·s, 36, 40, 44, 50, 57, 64, 67,  
 112, 118, 121, 129, 130, 131, 137, 146,  
 150, 155, 156, 158, 159, 183, 189, 219,  
 232, 248, 320, 408  
 Lejeune, Philippe, 36, 44, 47, 65, 67, 438  
 Lowell, Robert, 2, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 22,  
 37, 38, 39, 41, 42, 103, 291, 299, 300,  
 301, 303, 311, 340, 419, 427

## M

Madone et la putain (la), 13, 59, 142, 190,  
 235, 274, 281, 366, 384, 385, 386, 417  
 Malcolm, Janet, 55, 57, 58, 64, 72, 73, 74,  
 78, 79, 84, 85, 86, 95, 96, 105, 146, 147,  
 148, 149, 150, 153, 154, 249, 332  
 Marketing, 77, 151, 296  
 Markey, Janice, 22, 39, 87, 91, 359, 419  
 Masque, 13, 26, 32, 33, 45, 48, 49, 58, 93,  
 94, 95, 124, 125, 126, 148, 153, 220,  
 228, 269, 270, 271, 316, 317, 369, 373,  
 374, 391  
 Masque ironique, 13, 26, 33, 58, 124, 125,  
 126  
 Masturbation, 28, 279, 280

Mathieu, Nicole-Claude, 16, 414  
 McCort, Jessica, 417  
 Medium, 37, 38, 78, 418  
 Mémoire collective, 131, 188  
     Mémoire communicationnelle, 188  
     Mémoire culturelle, 188  
 Mère au foyer, 14, 331  
*Métamorphoses*, 12, 13, 15, 132, 133, 134, 388  
 Michelet, Jules, 359, 361, 372, 373, 374  
 Middlebrook, Diane Wood, 9, 24, 35, 39, 51, 52, 60, 76, 77, 78, 150, 184, 190, 303, 351, 352, 363  
 Mise en abyme, 49, 52, 66, 142, 199, 234, 308, 370, 402  
 Misogynie, 23, 43, 69, 156, 306, 361, 375, 384, 395, 399  
 Modernisme, 37  
 Monstration, 23, 33, 34, 35, 46, 57, 116, 122, 149, 159, 181, 203, 206, 224, 228, 240, 243, 246, 255, 264, 308, 323, 417  
 Muse, 6, 141, 275, 298, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 375, 388, 391, 392, 393, 418  
 Musique, 14, 15, 30, 131, 132, 139, 183, 265, 276, 277, 280, 282, 298, 316, 318, 363, 366, 383, 384, 387, 390, 393, 394, 398, 402, 404, 406, 408, 410  
     Chœur, 15, 285, 286, 398, 411  
     litanie, 110, 127, 183, 398  
     Motif musical, 5, 26, 183  
     Partition musicale, 134, 398, 409  
     Polyphonie, 149, 173  
     Refrain, 105, 133, 280, 286, 318, 366, 368, 383, 395  
 Mythe, 10, 12, 13, 14, 25, 27, 31, 32, 33, 64, 82, 86, 87, 88, 89, 93, 100, 102, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 157, 158, 159, 160, 168, 174, 188, 190, 193, 198, 200, 223, 233, 238, 239, 248, 266, 272, 293, 310, 360, 368, 376, 380, 388, 390, 407, 415, 418, 421  
     Démystification, 28, 359  
 Mythe collectif, 88, 137  
 Mythe d'Œdipe, 89  
 Mythes, 12, 13, 266, 360, 414, 415  
 Mythes et contes, 26, 393, 415  
     Adam et Ève, 13, 27, 28, 37, 38, 41, 143, 225, 229, 232, 233, 240, 264, 265, 266, 270, 271, 272, 273, 282, 379, 405, 416  
     Amazone, 238, 241  
     Arachné, 327  
     Athéna, 327  
     Blanche-Neige, 9, 13, 379, 380, 381, 382, 383, 389, 416  
     Cendrillon, 12, 13, 14, 26, 135, 136, 137, 138, 379, 389  
     Daphné, 13, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 416  
     Godiva, 238, 239, 241  
     Hansel et Gretel, 12, 393  
     Jardin d'Éden, 270, 271, 379  
     Jeanne d'Arc, 405, 406, 407  
     La Belle au Bois Dormant, 9, 138, 390



Léda et Zeus, 188

Lorelei, 315

*Mille et Une Nuits*, 416

Nikè, 326

Parques (les), 304

Pénélope, 329

Perséphone, 328, 389, 401, 407

Prince Charmant, 138, 381

Psyché, 12, 13, 138, 388, 389, 390, 391

Rapunzel, 11, 27, 168, 192, 194, 195,  
196, 197, 199, 201

Shéhérazade, 416, 417

Vénus, 238, 241, 312, 326, 375, 389

Vierge Marie, 13, 181, 231, 235, 263,  
276, 400, 406, 407, 417

Mythologie, 9, 13, 39, 87, 90, 91, 112,  
142, 146, 149, 155, 157, 304, 326, 389,  
391, 393, 414  
Mythe collectif, 26, 87, 88, 89, 93, 102,  
109, 112, 114, 137  
Mythe personnel, 26, 33, 87, 88, 89, 93,  
112, 114, 132, 137  
Mythologie collective, 90, 91, 414  
Mythologie personnelle, 87, 90, 112,  
393, 414

## N

Néologisme, 22, 27, 34, 148, 178, 195,  
243, 386

Nudité, 18, 27, 143, 161, 225, 226, 230,  
234, 235, 236, 238, 239, 244, 245, 248,  
251, 252, 255, 258, 260, 262, 263, 264,  
265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,  
274, 276, 402, 403

## O

Obscène (l'), 18, 27, 178, 181, 185, 189,  
195, 203, 204, 208, 209, 217, 219, 221,  
222, 223, 224, 228, 240, 317, 322, 341,  
419, 422

Opacité, 12, 14, 25, 32, 33, 44, 45, 46, 47,  
50, 53, 94, 95, 106, 115, 124, 139, 171,  
182, 199, 202, 222, 228, 232, 238, 271,  
308, 403, 404, 416, 417, 422

Obscurité, 98, 119, 123, 237, 238, 403

Opacité linguistique, 26, 163, 194

Ovide, 12, 14, 132, 133, 134, 135

## P

Palimpseste, 134, 172, 263

Panfictionnalisme, 62

Paracœuvre, 229, 243, 244, 246, 248, 249,  
250

Corpus, 27, 37, 41, 92, 100, 112, 225,  
229, 242, 243, 244, 263, 275, 276,  
287, 326, 415

Journal intime, 24, 36, 55, 65, 73, 85,  
115, 121, 125, 149, 151, 152, 219,  
243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,  
350, 352

Lettres, 17, 32, 42, 52, 55, 57, 65, 66,  
70, 73, 76, 110, 120, 125, 151, 152,  
196, 221, 229, 230, 243, 244, 246,  
248, 249, 250, 313, 351, 352, 354,  
390, 394, 401

Parodie, 56, 58, 63, 103, 139, 142, 144,  
158, 176, 181, 371, 382, 397

Parole (la), 15, 17, 104, 105, 106, 108,  
109, 111, 128, 131, 174, 187, 189, 209,

- 220, 234, 236, 246, 279, 283, 284, 285,  
325, 380, 381, 386, 408, 409
- Patriarcat, 13, 15, 18, 20, 22, 23, 25, 26,  
35, 58, 82, 104, 149, 290, 338, 339, 343,  
344, 345, 359, 373, 387, 393, 407, 420,  
423
- Justice patriarcale, 86
- Paternalisme, 17, 60, 108, 319
- Société patriarcale, 17, 30, 82, 86, 104,  
111, 144, 196, 240, 260, 298, 318,  
352, 358, 366, 374, 392, 396, 397,  
398, 411
- Peau, 110, 237, 262, 264, 266, 271, 389
- Moi-peau, 268, 337
- Peau-ème, 263
- Pédophilie, 171, 181, 198
- Périphérie du tabou, 46, 169, 170, 171,  
177, 188, 190, 195, 213
- Personae et personnages
- Buddy Willard, 59, 60, 62, 63, 64, 241,  
251
- Esther Greenwood, 54, 55, 56, 59, 60,  
63, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 83, 144,  
241, 251
- Joan Gilling, 25, 55, 61, 68, 69, 70, 72,  
79, 80, 81, 83, 86
- Ms. Dog, 53, 126, 127, 129, 186, 187,  
341, 343, 344, 351, 420
- Skeezix, 342, 343
- Phallogocentrisme, 176, 194
- Phallogocentrisme, 26, 28, 194, 195, 196,  
337, 416
- Pinkola Estés, Clarissa, 27, 237, 238
- Platon, 107, 111, 119, 173, 273, 310, 311
- Plein (le), 106, 107, 108, 109, 110, 171,  
189, 231, 271, 322, 326
- Trop-plein, 106, 109, 189
- Poésie, 14, 16, 17, 25, 34, 37, 38, 39, 40,  
41, 44, 45, 146, 264, 417, 418, 419
- Poésie féministe, 419
- Poétique de l'excès, 20, 21, 24, 303, 305,  
322, 388, 416
- Poétiarcat, 18, 21, 24, 25, 28, 35, 58, 81,  
82, 87, 99, 161, 290, 293, 357, 416, 419
- Pop culture, 64, 342, 395, 421, 422
- Annie Hall*, 157, 158, 159
- Gasoline Alley*, 342, 343
- Little Orphan Annie*, 29, 342
- Postmodernisme, 122
- Procès de la fiction, 47
- Pseudonyme, 34, 45, 46, 47, 54, 55, 63, 68,  
70, 137, 302, 311, 334
- Pudeur, 17, 18, 27, 28, 43, 56, 208, 218,  
219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 228,  
229, 232, 234, 239, 240, 251, 253, 255,  
256, 257, 265, 266, 267, 270, 279, 284,  
314, 419
- Pur (le), 95, 173, 174, 181, 186, 216, 254,  
300, 323, 347
- Puritanisme, 13, 18, 144, 160, 171, 322

## R

- Réception, 16, 18, 20, 21, 30, 34, 36, 37,  
40, 41, 42, 43, 49, 57, 58, 62, 65, 79, 84,  
86, 91, 95, 103, 116, 117, 127, 129, 137,  
140, 146, 155, 156, 157, 172, 176, 207,  
219, 220, 237, 246, 278, 279, 287, 290,

292, 296, 299, 300, 301, 303, 306, 308,  
334, 349, 354, 360, 368, 382, 391, 420  
Réécritures, 10, 11, 12, 13, 14, 27, 115,  
130, 132, 133, 135, 138, 140, 145, 146,  
168, 198, 344, 360, 371, 374, 381, 382,  
383, 389, 394, 396, 397, 415  
Regard féminin, 231, 284  
Regard masculin, 230, 231, 235, 239, 258,  
275, 334, 389, 392  
Religion, 34, 50, 115, 127, 171, 207, 209,  
216, 228, 230, 240, 254, 260, 336, 339,  
344, 361, 379, 382, 397, 398, 420  
Répétition, 14, 21, 24, 26, 50, 97, 100,  
105, 110, 126, 132, 133, 134, 136, 139,  
140, 142, 145, 149, 154, 170, 182, 183,  
188, 195, 209, 210, 214, 233, 236, 259,  
266, 280, 285, 290, 306, 316, 335, 338,  
368, 370, 376, 393, 398, 409, 416, 421  
Variation, 188  
Variations, 14, 15, 26, 132, 266, 366,  
370, 405  
Représentation, 27, 28, 86, 107, 108, 122,  
132, 155, 158, 199, 203, 221, 226, 229,  
230, 233, 244, 259, 263, 275, 277, 278,  
281, 284, 287, 315, 323, 325, 328, 333,  
336, 338, 358, 361, 369, 388, 418, 421  
Résonance, 30, 65, 100, 132  
Rich, Adrienne, 16, 20, 22, 24, 39, 40, 87,  
191, 193, 277, 278, 292, 296, 299, 302,  
303, 319, 359, 392, 417, 423  
Roman, 13, 17, 25, 35, 36, 43, 44, 47, 51,  
54, 55, 56, 58, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70,  
71, 72, 74, 79, 80, 83, 87, 103, 117, 121,  
125, 134, 144, 151, 208, 224, 246, 248,

296, 313, 333, 339, 340, 348, 353, 368,  
382, 390, 398, 411

Non-fiction, 55, 65, 72, 73, 74

Roman autobiographique, 56, 67

*Storytelling*, 61, 62

Rose, Jacqueline, 150, 313, 331, 332

## S

Sappho, 39, 43, 89, 142, 172, 191, 199,  
278, 292, 311, 312, 313, 314, 315, 316,  
317, 319

Sensationnalisme, 79, 150, 151

Sexe féminin, 26, 43, 105, 107, 108, 169,  
189, 193, 194, 200, 229, 252, 260, 263,  
278, 328, 335, 336, 338, 343

*Omniabsence*, 27, 192, 195

Sexe masculin, 107, 189, 195, 325, 334,  
335

Sexte, 322

Sexualité féminine, 191

Sexualité masculine, 193, 305

Shoah, 27, 116, 167, 168, 171, 204, 207,  
208, 209, 211, 212, 219, 421

Camps de concentration, 9, 172, 204,  
205, 206, 214, 217

Silence, 39, 51, 55, 89, 97, 104, 105, 106,  
147, 160, 171, 189, 204, 207, 218, 236,  
284, 287, 322, 325, 380, 386

Slama, Béatrice, 296, 297, 301, 302, 303,  
304

Société, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 25,  
28, 30, 38, 39, 54, 58, 82, 84, 86, 88, 93,  
104, 110, 111, 127, 137, 144, 151, 161,  
163, 164, 167, 169, 172, 194, 196, 203,

219, 231, 235, 240, 260, 290, 291, 295,  
298, 302, 318, 323, 345, 352, 358, 360,  
361, 366, 373, 374, 378, 381, 382, 384,  
387, 392, 395, 396, 397, 398, 405, 406,  
407, 408, 410, 411, 414, 418, 420

Solipsisme, 146

Sorcière, 29, 59, 196, 197, 200, 292, 304,  
358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366,  
367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 376,  
377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385,  
386, 404, 406, 415

Sororité, 199, 238, 278

Sphère privée, 28, 104, 146, 229, 239, 246,  
295, 308, 336, 343, 373, 414

Spivack, Kathleen, 9, 15, 19, 22, 38, 291,  
292, 299, 300, 301, 303, 311, 340, 354,  
355, 356, 363

Stein, Gertrude, 20, 24, 45, 173, 174, 290,  
409, 423

Stéréotypes genrés, 81, 228, 239, 317, 323

Stérilité, 323, 325, 326, 327, 328

*Storytelling*, 61, 62, 86

Surréalisme, 257, 259, 275, 418

Swiontkowski, Gale, 17, 18, 20, 47, 167,  
168, 202, 210, 211, 404

Symboles, 26, 91, 100, 153, 175, 183, 188,  
190, 192, 193, 195, 199, 203, 216, 276,  
277, 374, 398

## T

Tabou, 11, 18, 20, 26, 69, 128, 129, 160,  
163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171,  
174, 175, 177, 180, 181, 182, 185, 188,  
189, 190, 193, 195, 196, 198, 201, 202,

203, 204, 208, 209, 215, 218, 219, 222,  
224, 240, 280, 284, 287, 323, 330, 333,  
419

Blasphème, 172, 208, 209, 341

Double tabou, 5, 11, 27, 193, 194, 202

Tabou de l'homosexualité, 195, 198,  
202

Tabou incestueux, 18, 168, 195, 196,  
202, 203

Testament littéraire, 11, 55, 77, 78, 118,  
147, 150, 356, 396

Texte-tissu, 20, 26, 29, 88, 104, 140, 142,  
143, 167, 182, 183, 202, 203, 225, 226,  
233, 252, 260, 265, 267, 271, 276, 329,  
336, 365, 379

Transgression, 140, 160, 163, 169, 187,  
188, 193, 201, 280, 334

Transgression du tabou, 160, 187, 193,  
201

Transparence, 10, 12, 13, 16, 24, 25, 31,  
32, 33, 34, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 50, 54,  
65, 67, 68, 70, 77, 78, 87, 94, 98, 99,  
113, 115, 124, 141, 153, 161, 164, 169,  
181, 195, 202, 203, 220, 221, 222, 224,  
228, 238, 239, 261, 264, 265, 271, 279,  
282, 307, 314, 369, 410, 416, 418, 422

Lumière, 11, 23, 27, 50, 68, 69, 72, 98,  
104, 117, 118, 119, 122, 124, 127,  
141, 146, 165, 180, 199, 205, 215,  
216, 217, 224, 233, 237, 238, 247,  
256, 257, 277, 301, 304, 327, 351,  
361, 366, 370, 392, 394, 403, 423

Trauma, 18, 26, 88, 89, 149, 161, 164, 165,  
167, 168, 169, 179, 180, 182, 183, 185,

186, 188, 190, 196, 202, 203, 204, 205,  
207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215,  
216, 220, 221, 223, 224, 227, 234, 271,  
361, 397, 398, 399, 400, 404, 408  
Langage traumatique, 26, 168, 204, 213  
Stigmates, 200, 214, 361, 384, 408, 410,  
412  
Trauma incestueux, 18, 27, 167, 203,  
220, 221, 408  
Traumatisme psychique, 165  
Travestissement, 133, 135, 137, 187, 265  
Trompe-l'oeil, 113, 123, 124, 140, 141,  
144, 169, 228, 340  
Trope, 81, 157, 310, 369, 376, 381, 391,  
409, 411, 418  
*True self*, 57, 58, 95, 96, 125, 153

## V

Van Reeth, Adèle et Éric Fiat, 221, 222,  
224, 228, 239, 251, 253, 255, 256, 267  
Vide, 27, 106, 107, 108, 110, 171, 175,  
177, 189, 218, 326  
Vie privée, 76  
Vie publique, 450  
Virginité, 13, 59, 142, 143, 145, 179, 181,  
231, 232, 237, 241, 254, 323, 327, 379,  
381, 382, 389, 406, 417  
Voile, 27, 39, 40, 124, 136, 182, 202, 203,  
220, 228, 230, 231, 232, 234, 236, 240,  
245, 249, 256, 264, 266, 302, 329

## W

Whitman, Walt, 39, 274, 278, 279, 285  
Wilde, Oscar, 56, 152, 154, 155, 365  
Woolf, Virginia, 47, 288, 301, 302, 308,  
319, 340, 346, 347, 353, 359, 360, 406

## **Écrire le désenchantement : opacité et transparence dans l'œuvre des poètes « confessionnelles » Anne Sexton et Sylvia Plath.**

### **Résumé**

Cette thèse de doctorat a pour but d'analyser l'œuvre des poètes américaines Anne Sexton et Sylvia Plath à l'aune des études féminines et de genre en s'attachant à la question du mythe et du désenchantement. Plath et Sexton ont été étiquetées « poètes confessionnelles » ; il s'agit dans un premier temps de comprendre les mécanismes sur lesquels repose cette appellation qui participe de la construction de mythes autour des deux poètes et de les déconstruire. Plath et Sexton se sont connues à la fin des années 50, s'influençant l'une l'autre. Elles ont en commun une poétique du désenchantement, de leurs poèmes « confessionnels » à leurs réécritures de contes de fées et de mythes que l'on peut qualifier d' « anti-contes ». Si leur style poétique diffère, les thèmes qu'elles abordent se répondent en écho, du trauma incestueux au corps féminin, de la femme au foyer à la représentation dichotomique de « la femme » en Madone et putain. Nous abordons ces sujets dans un deuxième temps en les reliant aux notions de voile et de pudeur. L'injonction à la pudeur provient en partie de la scène poétique bostonienne des années 50 à 70, de l'influence puritaine du poète Robert Lowell et des critiques misogynes. Cette étude s'applique dans un troisième temps à relier littérature et société en mettant en lumière l'influence du contexte patriarcal et poétriarchal sur et dans l'œuvre de Plath et de Sexton.

**Mots-clés :** Sylvia Plath, Anne Sexton, poésie américaine, poésie « confessionnelle », États-Unis, années 50, années 60, années 70, désenchantement, anti-conte, musique, contes de fées, mythes, sorcières, opacité, transparence, fiction, autobiographie, littérature et société, poétriarchat, patriarcat, écriture féminine, tabou, inceste, trauma, sexualité féminine, corps féminin, nudité, pudeur.

## **Writing Disenchantment: Opacity and Transparency in the Literary Works of the “Confessional” Poets Anne Sexton and Sylvia Plath.**

### **Abstract**

This Ph.D. thesis analyzes the literary works of American poets Anne Sexton and Sylvia Plath in light of Women's and Gender Studies and considers the notions of myth and disenchantment. Plath and Sexton were labeled “confessional” poets; this study's first section seeks to understand the underlying mechanisms of this appellation and how it participated in the construction of myths around the two poets and also aims to deconstruct these myths. Plath and Sexton met at the end of the '50s and influenced each other. Their poetics of disenchantment are a common trait in their literary works, from their “confessional” poems to their rewriting of fairy tales and myths which may be called “anti-tales.” Although their poetic styles differ, the themes they pursue are similar, from the incestuous trauma to the female body, from the American housewife to the representation of women through the Madonna/slut dichotomy. In this thesis's second section, these topics are scrutinized and considered in relation to the notions of veil and modesty. Appeals for modesty stem in part from the Bostonian poetic stage of the 50s-70s, the puritan influence of New England poet Robert Lowell and the misogynistic critics of the time. This study's third section links literature and society and emphasizes the influence of patriarchal and “poetriarchal” context on and in Plath's and Sexton's poetry and prose.

**Keywords :** Sylvia Plath, Anne Sexton, American poetry, « confessional » poetry, United States, 50s, 60s, 70s, disenchantment, anti-tale, music, fairy tales, myths, witches, opacity, transparency, fiction, autobiography, poetriarchy, patriarchy, literature and society, feminine writing, taboo, incest, trauma, female sexualité, female body, nudity, modesty.