



HAL
open science

Poésie et domination masculine dans la version “ restaurée ” d’Ariel (1962) de Sylvia Plath (1932-1963)

Patricia Godi

► To cite this version:

Patricia Godi. Poésie et domination masculine dans la version “ restaurée ” d’Ariel (1962) de Sylvia Plath (1932-1963). Assia Mohssine. “ Poésie et domination masculine dans la version restaurée d’Ariel de Sylvia Plath ”, in Genres littéraires et gender dans les Amériques (dir. Assia Mohssine), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. “Littératures”, 2019., Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, 978-2-84516-852-7. hal-04826822

HAL Id: hal-04826822

<https://hal.science/hal-04826822v1>

Submitted on 9 Dec 2024

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

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

Poésie et domination masculine dans la version « restaurée » d'*Ariel* (1962) de Sylvia Plath (1932-1963)

Patricia GODI
Université Clermont Auvergne

Dans le préambule de *La domination masculine*, paru en 1998, Pierre Bourdieu déclare avoir été entraîné à s'affronter au sujet de la domination masculine par « toute la logique » de sa recherche tournée vers « ce que l'on pourrait appeler le *paradoxe de la doxa* », de la soumission, en d'autres termes, à « l'ordre du monde tel qu'il est », « à l'ordre établi, avec ses rapports de domination, ses droits, ses passe-droits, ses privilèges, ses injustices ». Il affirme avoir toujours vu dans la domination masculine, comme « dans la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale¹ », qu'il va analyser en dénaturisant, en historicisant, « ce qui apparaît comme le plus naturel dans l'ordre social, la division entre les sexes² ».

Dans ce travail consacré à Sylvia Plath, nous nous proposons de montrer que l'œuvre de la poète américaine, en particulier *Ariel*, son second recueil de poésie, se donne à lire, comme une « mise à nu », également mise à mal, de la domination masculine, de « la force de l'ordre masculin », d'une « vision androcentrique » dominante, qui, toujours d'après Bourdieu, « s'impose comme neutre et n'a pas

1. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 14.

besoin de s'énoncer dans des discours visant à le légitimer³ ». Nous nous proposons de montrer que les poèmes d'*Ariel* peuvent se lire comme la venue à l'écriture d'un point de vue féminin, d'une subjectivité féminine sur la domination masculine, telle qu'elle s'exerce dans la société, le monde, mais aussi telle qu'elle a pu s'exercer en poésie, un domaine dans lequel les femmes ont été traditionnellement moins visibles, moins reconnues que leurs homologues masculins. La venue à l'écriture de cette subjectivité confère à la poésie de Sylvia Plath une dimension critique, politique même, en rupture avec la conception dominante de la poésie aux États-Unis encore dans les années cinquante et au début des années soixante, une conception surtout esthétisante, technicienne et savante, où l'on considère, en reprenant par exemple les mots de Thomas Stearn Eliot dans l'essai « La fonction sociale de la poésie », que « le devoir du poète, en tant que poète, ne le lie à son peuple qu'indirectement : son devoir direct est envers sa *langue*⁴ ». Mettre au jour cet aspect de la poésie de Sylvia Plath, c'est également se départir d'une vision parfois réductrice de la poésie dite « confessionnelle », à laquelle est rattachée l'œuvre de la poète, et souligner l'ouverture sur l'histoire collective et sur les problèmes de société de cette œuvre également influencée par la psychanalyse freudienne, l'expérience de la psychothérapie et de la psychiatrie.

De même qu'au dévoilement, c'est à une confrontation avec la domination masculine qu'invite la poésie de Sylvia Plath, dans laquelle la venue à l'écriture de la domination s'articule avec la révolte, une forme d'insoumission radicale, que transmettent, non seulement la thématique des poèmes, mais également l'imaginaire, les expérimentations langagières et formelles, qui constituent, en quelque sorte, la marque de fabrique du recueil, les composantes d'une parole poétique qui progressivement se libère de l'influence du canon et de son propre académisme. Pour contribuer, peut-être, à l'élaboration d'une tradition, contre-tradition, de la poésie des femmes aux États-Unis ? Notre travail est également sous-tendu par cette question en résonance avec les travaux de la critique littéraire féministe en poésie.

Nous travaillerons sur la version originale, dite « restaurée » du recueil, éditée par Frieda Hughes, la fille de Sylvia Plath et de Ted Hughes, version seulement révélée au public en 2004, quarante ans

3. *Ibid.*, p. 22.

4. Thomas Stearn Eliot, *De la poésie et de quelques poètes : essais critiques traduits par Henri Fluchère*, Paris, Seuil, 1964, p. 9.

après la première édition du livre préparée par Ted Hughes, publiée en 1965. L'original d'*Ariel* dévoilé par Frieda Hughes en 2004 ne devait paraître dans sa traduction française qu'en 2011, par ailleurs, avec la publication aux Éditions Gallimard, dans la collection « Quarto », des *Œuvres : poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux* de Sylvia Plath. Outre le fait que Ted Hughes n'hésitait pas à modifier l'ordre des poèmes initialement prévu par Sylvia Plath au cours de l'automne 1962, il remplaçait quatorze poèmes — plus d'un quart des textes de cette période —, par des textes de la fin de la vie, tirant le recueil du côté de la représentation de l'extinction des forces du moi, du désespoir, du suicide. Le contenu et la structure d'*Ariel*, tels que Sylvia Plath avait conçu elle-même son recueil, proposent une tout autre dynamique que celle qui ressort de l'édition réalisée par Ted Hughes. L'édition de Frieda Hughes réintroduit des textes longs et denses, qui renforcent l'ancrage du recueil dans le conflit avec l'homme, font de l'expérience privée de la domination masculine le miroir des pratiques sociales, des structures mêmes de la société patriarcale dans laquelle les poèmes furent conçus, renforçant la dimension de critique à la fois féminine et féministe contenue dans le recueil. Elle permet de découvrir l'esprit authentique d'un recueil dans lequel l'énergie de la révolte et de la survie le dispute à la « mise à nu » de la domination.

La « mise à nu » de la domination masculine, ou la violence dans la sphère privée

La version originale d'*Ariel* s'attarde longuement, bien plus que ne le fait la version publiée par Ted Hughes, sur le thème de la domination masculine dans la sphère privée, dans le cadre du mariage, dont le thème fait son entrée en force, de manière originale, avec la poésie confessionnelle de la fin des années cinquante, comme l'illustrent également les œuvres de Robert Lowell, d'Anne Sexton, de W.D. Snodgrass et John Berryman.

Sylvia Plath n'en finit pas de se heurter, depuis la prime jeunesse, et d'abord à travers l'ensemble de son œuvre en prose, à l'ordre masculin dominant, aux rôles réducteurs dévolus aux femmes, aux préjugés qui pèsent sur la féminité dans la culture androcentrée, « phallonnarcissique », pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Les nouvelles de jeunesse, les journaux écrits à vingt ans, n'ont de cesse de disséquer et d'élucider, dans le cadre

d'une prise de conscience sans complaisance, les relations entre hommes et femmes dans la société américaine de l'après-Seconde Guerre mondiale, de questionner l'idéologie très conservatrice de la féminité des années cinquante. Nous pourrions citer, par exemple, un extrait des journaux de septembre 1951 :

Je suis jalouse des hommes — je leur porte une envie subtile et dangereuse, qui peut ronger, je suppose, n'importe quelle relation. Elle vient du désir d'être active, de faire des choses, au lieu d'écouter passivement. J'envie les hommes pour la liberté physique qu'ils ont de mener une double vie : leur carrière et leur vie sexuelle et familiale. J'ai beau faire semblant d'oublier cette jalousie, elle est toujours latente et insidieuse, venimeuse.

[...] Je ne veux pas que ma vie soit guidée par mon mari, incluse dans le cercle plus large de ses activités, et se nourrissant par procuration des récits de ses hauts faits réels. Il me faut un espace légitime, qui m'appartienne en propre, différent du sien, et qu'il respecte⁵.

Dix ans plus tard, dans le roman *The Bell Jar* (*La Cloche de verre*), dans lequel Sylvia Plath effectue un retour sur ses années de formation à l'idéologie de la féminité, mariée à Ted Hughes, mère d'un enfant, elle propose à travers la voix de son héroïne, Esther Greenwood, sorte de double d'elle-même à vingt ans, une vision satirique du mariage dans les années cinquante :

J'ai essayé d'imaginer ce que serait ma vie si Constantin était mon mari.

Cela signifierait qu'il faudrait que je me lève à sept heures pour lui préparer des œufs au bacon, des toasts, du café, lambiner en chemise de nuit et bigoudis pour faire la vaisselle et le lit une fois qu'il serait parti travailler. Et quand il reviendrait après une journée dynamique et exaltante, il voudrait un bon dîner, et moi je passerais la soirée à laver d'autres assiettes sales jusqu'à ce que je m'effondre dans le lit, à bout de forces.

Cela me semblait une vie triste et gâchée pour une jeune fille qui avait passé quinze ans de sa vie à ramasser des prix d'excellence... Mais je savais que c'était ça le mariage⁶.

5. Sylvia Plath, —, *Œuvres : poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux* (Edition établie et présentée par Patricia Godi, annotée par Patricia Godi et Patrick Reumaux), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 875-876.

6. *Ibid.*, 2011, p. 440.

Alors que le roman, écrit au cours du printemps et de l'été 1961, aborde le thème du mariage principalement sur le ton de la distance ironique, les poèmes de l'automne 1962, époque de la séparation d'avec Ted Hughes, proposent une vision beaucoup plus incarnée et brutale des relations conjugales. Est-ce d'avoir fait l'expérience de la féminité traditionnelle, en tant qu'épouse, mère, et, finalement, en tant que compagne trahie et abandonnée avec deux enfants en bas âge, que Sylvia Plath se livre, dans les poèmes d'*Ariel*, à une confrontation extrême et terriblement dangereuse avec l'ordre masculin ?

La représentation de la violence subie par le sujet féminin dans les poèmes qui abordent le thème du mariage semble pouvoir se lire, si l'on reprend les propos de la poète Adrienne Rich dans l'essai « *When We Dead Awaken : Writing As Re-Vision* » (« *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : l'écriture comme ré-vision*⁷ »), du point de vue du « pouvoir de l'Homme — de dominer, de tyranniser, de choisir, ou de rejeter la femme » (Rich, 1975, 91). Une interprétation qu'il faut replacer dans le contexte des mouvements des femmes des années soixante-dix, de la tendance au différentialisme, au séparatisme même, qui caractérise la pensée féministe d'Adrienne Rich à cette époque. La poésie du conflit avec l'homme de Sylvia Plath, dans sa version extrême, va nourrir la critique féministe tout au long des années soixante-dix et au-delà.

Parmi les poèmes retranchés par Ted Hughes de la version originale d'*Ariel*, « *The Jailor* » (« *Le geôlier* ») donne de la situation du sujet femme dans le mariage une vision cauchemardesque, et ce, en faisant voler en éclats l'idée répandue selon laquelle la sphère domestique serait le domaine dans lequel la femme prendrait sa revanche sur la domination masculine. Ce qui frappe dans les poèmes de Sylvia Plath, c'est qu'ils ne proposent aucune complaisance à l'égard de cette domination associée systématiquement à la destruction dans les poèmes d'octobre. Dans « *The Jailor* », traduit pour la première fois en français par Valérie Rouzeau dans le « *Quarto* » des *Œuvres* de Sylvia Plath, les images de torture se déclinent sous toutes les formes et assimilent l'époux à un bourreau. Alors que la première strophe du poème introduit le motif de la femme « *bête de somme* », le motif de l'enfermement dans l'espace

7. Ce texte, qui peut se lire comme une sorte d'autobiographie poétique de la venue à l'écriture « en tant que femme », constitue également l'un des textes inauguraux de la critique littéraire féministe aux États-Unis. Il date de 1971, un an après la parution de *Sexual Politics (La politique du mâle)* de Kate Millett.

domestique s'impose également, qui s'apparente, dans les deux premières strophes, à une séquestration aboutissant à une disparition :

Les suées de mes nuits grailonnent l'assiette qu'il me porte.
Au menu le même décor de brouillard bleu planté
Avec les mêmes arbres, les mêmes pierres tombales.
C'est donc tout ce qu'il a à proposer,
Ce bruiteur de clefs ?

J'ai été droguée puis violée.
Sept heures durant assommée,
Plongée dans un sac noir ⁸

L'évocation de la torture se fait dans la langue parlée américaine, avec des accents de langue familière, voire argotique, dans laquelle se manifeste un usage audacieux des mots, véhicule d'une certaine forme d'impertinence, d'irrévérence par rapport à une conception savante, élitiste de la poésie, aux antipodes de la langue littéraire du premier recueil, *The Colossus (Le Colosse)*. Dans *Writing Like a Woman*, l'étude qu'elle consacre aux poètes femmes américaines, Alicia Ostriker commente longuement l'évolution du langage à travers la poésie de Sylvia Plath dans le chapitre intitulé « The Americanization of Sylvia Plath⁹ ». Elle insiste sur le caractère conventionnel des poèmes de l'époque du *Colosse*, dans lesquels la poète, en habile technicienne, excelle dans le maniement de la « terza rima », de la « rhyme-royale », du couplet, composant avec l'héritage des conventions poétiques et le principe développé par Thomas Stearn Eliot dans « Tradition and the Individual Talent », selon lequel toute vraie poésie s'écrit dans une sorte de dialogue érudit avec la tradition. C'est dans la quête d'une autre langue, qui ne craint pas de déplaire, de choquer, dans laquelle l'horreur se dit sur le mode de l'asyndète, dans l'énumération des supplices endurés par le sujet femme, que la poésie de Sylvia Plath aborde de manière extrême le thème de la victimisation, de la destruction du sujet femme :

Je meurs de diverses façons –
Pendue, affamée, brûlée, ferrée¹⁰.

8. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p. 148.

9. Alicia Ostriker, *Writing Like a Woman*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1983, p. 42-57.

10. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p. 149.

S'il semble bien que le poème doive se lire comme le dévoilement, sur le mode de la métonymie, de la crise du mariage et de la douleur morale endurée, on ne manque pas de reconnaître dans la femme « pendue, affamée, brûlée, ferrée », certains crimes que les médias relatent avec une fréquence effrayante, ou que certaines séries policières inscrivent dans l'imaginaire collectif. Un poème tel que « *The Jailor* » pose non seulement la question d'une parole libérée, extrême au risque de choquer, qui caractérise la poésie confessionnelle de Sylvia Plath, et d'autres poètes femmes américaines de sa génération. Il pose la question de la fonction de révélation, d'éveil de la conscience, de la poésie de Sylvia Plath, dépassant largement le cadre autobiographique dans lequel elle se situe également.

Il est question à nouveau de destruction du sujet féminin dans la sphère privée dans « *The Detective* » (« *Le détective* »), poème dans lequel la voix est celle d'un Sherlock Holmes enquêtant sur la disparition d'une femme¹¹. Dans ce texte également, la représentation de la torture physique semble fonctionner comme une métonymie, le véhicule d'une douleur morale, d'une violence et d'un meurtre symboliques que la poésie débusque jusque dans ses moindres retranchements, jusque dans le « *sourire* » de l'homme, que la voix donne à voir :

C'est la vallée de la mort même si les vaches respirent la santé.
Dans son jardin les mensonges déployaient leurs soieries moites
Et le tueur avait un regard oblique et lent,
Incapable de rivaliser avec les doigts, ces égotistes.
Les doigts qui serraient une femme contre un mur,
Tassaient un corps dans un tuyau, puis la fumée qui s'élevait.
Ceci est l'odeur des années en train de brûler, ici même, dans la cuisine,
Voici la supercherie, punaisée comme des photos de famille,
Et voici un homme, regardez son sourire¹².

La violence et la douleur véhiculées dans le poème par les images de la torture imposée au corps du sujet féminin semblent devoir être envisagées également du point de vue de l'entreprise poétique de révélation, que se fixe la poésie de Sylvia Plath, de représenter les relations et les émotions extrêmes, les sensations les

11. De même que « *The Jailor* », « *The Detective* » et « *Amnesiac* » — qui sera abordé par la suite — sont des poèmes de l'automne 1962, traduits et publiés pour la première fois en français en 2011.

12. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p.153.

plus complexes. La venue à l'écriture de la violence et de la douleur marque une rupture profonde, brutale, non seulement avec l'esthétique moderniste, érudite, intellectuelle, et le formalisme ultraconservateur de la « New Criticism¹³ », mais aussi avec les préjugés pesant sur la poésie dite « féminine », bien souvent taxée, encore à l'époque de ces textes, d'être mièvre, sentimentale, narcissique.

La domination masculine dans le monde : la femme révoltée, ou l'écriture de la colère

Comme le révèlent ces poèmes, dans *Ariel*, les éléments autobiographiques sont entraînés dans une aventure langagière et imaginaire qui confère au recueil une qualité artistique unique. Ils sont le plus souvent manipulés, transformés, également, au point que la poésie revêt une dimension plus générale ou universelle. Tel que Sylvia Plath elle-même avait conçu son recueil, la satire du mariage, en tant que structure même de la société patriarcale, acquiert une intensité redoublée. Dans un poème tel qu'« Amnesiac » (« Amnésique »), mêlant des éléments détectables de l'histoire personnelle et des éléments de fiction, l'expérience douloureuse de la séparation, de même que l'évocation de l'insensibilité, de l'égoïsme ou du narcissisme de l'homme, passent de la sphère domestique à la sphère publique, le personnel devient politique :

Plus la peine maintenant de supplier Reconnais.
Rien à faire d'un si beau néant que de l'adoucir.
Nom, foyer, clefs de voiture,

L'épouse petite poupée,
Gommés, soupir, soupir.
Quatre bébés et un cocker.
[...]
Les vieux événements

S'écaillent comme des peaux mortes.
À l'égout tout ça, souvenirs¹⁴ !

13. La « New Criticism » aux États-Unis est un courant critique opposé à l'utilisation des données biographiques et contextuelles dans l'approche des textes littéraires ; en poésie, il s'est développé principalement autour d'un groupe de poètes formalistes du Sud.

14. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p. 179-180.

La venue à l'écriture d'un vécu, d'un ressenti personnel de la domination masculine dans la sphère privée, du vécu trompeur de l'idéologie patriarcale du mariage, dont la poète a finalement fait les frais — après avoir fait le pari d'une alternative au mariage traditionnel, en épousant un poète, sorte d'*alter ego* avec qui partager le projet de vivre pleinement une vie d'écrivain —, se double d'un regard plus général porté sur la société, sur la culture androcentrée.

L'œuvre poétique devient le lieu d'une confrontation avec le patriarcat, d'abord identifié au mariage traditionnel qui empêcherait les femmes d'exercer leur créativité autrement que dans l'espace domestique, bâillonne la femme poète. Ce sera le point de vue de Susan Van Dyne, dans l'étude *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*, que les poèmes d'octobre abordant le thème du mariage sont des poèmes dans lesquels Sylvia Plath se livre à une réévaluation de cette institution, envisagée comme « un acte criminel, une violation intime qui l'a dépouillée de sa voix poétique¹⁵ ».

L'image du bâillon s'impose dans les premiers vers de « The Rabbit Catcher » (« Le braconnier »), écrit en 1962, au lendemain de la visite de David et Assia Wevill à Court Green, qui devait sonner le glas du mariage de Sylvia Plath, l'un des tout premiers textes de la version originale du recueil, retranché par Ted Hughes de l'édition de 1965. Le texte débute par l'image d'un sujet féminin bâillonné, dépossédé de sa voix, en particulier, dans la première strophe du poème :

C'était un bastion de violence –
Me bâillonnant de mes cheveux,
Le vent dépenaillait ma voix¹⁶ [...]

Il se termine par la représentation d'une « relation » dominée par les images de conflit, d'hostilité, et finalement de strangulation, qui aboutissent à la représentation par le sujet poétique de sa propre extinction :

Et nous étions, lui, moi, liés aussi –
Fils de fer tirés entre nous,
Piquets trop enfoncés pour pouvoir s'arracher,
Esprit comme un anneau
Coulissant soudain sur un long corps souple
Et la contraction m'étranglant d'un coup¹⁷.

15. Van Dyne, Susan R., *Revising Sylvia Plath's Ariel poems*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1993, p. 41.

16. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p. 138.

17. *Ibid.*, p. 139.

Si l'on sait que Ted Hughes avait une passion pour la chasse, les pratiques liées à la nature sauvage au milieu de laquelle, originaire de la campagne du Yorkshire, il avait passé sa jeunesse, le poème, d'abord intitulé « Snares » (« Colets »), dans sa version initiale, ne manque pas de revêtir un caractère autobiographique. Sylvia Plath n'aura de cesse, notamment dans la correspondance publiée de cette époque, de décrire la libération que signifierait pour elle, finalement, la séparation d'avec Ted Hughes. Cependant, comme le montre Susan Van Dyne, les éléments les plus nettement autobiographiques, l'assimilation explicite du braconnier au mari, par exemple, sont progressivement éliminés au profit d'un transfert de l'expérience privée dans le domaine d'une expérience plus universelle de la féminité.

La « mise à nu » de la domination masculine dans le couple, si elle puise dans la violence de la relation avec Ted Hughes, dans l'intensité de deux personnalités hors du commun, si elle puise dans la vie et revêt une dimension autobiographique indéniable, semble surtout servir de révélateur ou d'amplificateur de la conscience de la domination masculine telle qu'elle s'exerce dans la société, la culture. La poésie d'*Ariel* peut se lire comme une confrontation avec le pouvoir aux mains des hommes, comme le signale, de manière assez directe, ce passage tiré de la pièce radiophonique en vers « Three Women » (« Trois femmes »), composée au cours du printemps 1962, qui évoque :

(...) [I]es visages des nations,
Des gouvernements, des parlements, des sociétés,
Les visages sans visage des hommes importants¹⁸.

Dans *Ariel*, de manière répétée, l'histoire personnelle se donne comme le révélateur de la grande Histoire, dont la poésie décrypte la violence, le caractère destructeur que symbolisent la guerre, la violence de la Seconde Guerre mondiale, tout particulièrement, dans les poèmes qualifiés par la critique de « Holocaust poems », qui ont fait d'*Ariel* l'un des recueils de poésie les plus lus du xx^e siècle.

Plusieurs courants s'opposent dans l'imposant corpus de la critique consacrée à Sylvia Plath, l'un psychanalytique, l'autre culturel, féministe et culturel. L'approche psychanalytique met l'accent sur l'histoire personnelle, le trauma de la perte du père dans l'enfance, comme en atteste l'article « The Absence at the Center: Sylvia Plath

18. *Ibid.*, p. 321.

and Suicide » de Murray M. Schwartz et Christopher Bollas, dans lequel on lit, par exemple, que « [l']effort continu, voué à l'échec, pour reconstruire le père, pour nier l'espace vide laissé par sa mort, est un thème central de l'œuvre de Sylvia Plath¹⁹ ». Les poèmes où apparaît la figure paternelle et qui abordent le thème de la relation au père, le suicide lui-même, sont lus à travers le prisme de la mort prématurée, de la perte, dont le trauma est ravivé par l'abandon de l'époux, et le suicide est envisagé sous l'angle de l'identification au père. Toujours d'après Schwartz et Bollas, « [l]a réponse de Plath à la mort de son père a été de s'identifier à lui²⁰ ». La critique de type psychanalytique, qu'inaugure dans les années soixante-dix l'étude de David Holbrook *Sylvia Plath : Poetry and Existence*, que celle-ci aborde l'œuvre sous l'angle de la schizophrénie, de l'hystérie, ou de la paranoïa, tend à confiner la poésie de Sylvia Plath dans le domaine de l'expérience personnelle, de l'écriture des désordres et des conflits du moi, reprenant, en ce sens, les stéréotypes qui frappent la femme, le féminin culturellement.

Les déclarations de Sylvia Plath, elle-même, vont pourtant à l'encontre d'une telle approche. Si, dans l'essai « Context », qui lui avait été commandé par le *London Magazine* en 1961, Sylvia Plath décrivait ses poèmes comme se rapportant, de manière indirecte, sur le mode de la « déviation », aux problèmes de société de son époque — « les incalculables effets génétiques des retombées radioactives, [...] l'alliance terrifiante, démente, omnipotente, du grand capital et de l'armée en Amérique²¹ » —, l'entretien qu'elle accorde à Peter Orr pour le British Council en octobre 1962 témoigne d'un approfondissement. Lorsque Peter Orr demande à Sylvia Plath si ses poèmes lui viennent de ses lectures ou de son vécu, après s'être définie elle-même comme une « personne politique », la poète affirme être « de plus en plus fascinée par l'histoire ». Elle souligne que sa poésie ne saurait être coupée du monde, et que l'histoire personnelle n'a de valeur à ses yeux qu'inscrite dans un rapport « pertinent » à l'histoire collective, la plus présente et tragique dans

19. Murray M. Schwartz et Christopher Bollas, « The Absence at the Center: Sylvia Plath and Suicide » in Lane, Gary (éd.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 186.

20. *Ibid.*, p. 186.

21. Sylvia Plath, *op. cit.*, 2011, p. 1241.

la mémoire de l'immédiat après-guerre, celle des camps de concentration nazis, de la bombe atomique :

Je pense que l'expérience personnelle est très importante, mais elle ne doit pas être une sorte d'expérience de la boîte fermée et du reflet dans le miroir. Je crois qu'elle se doit d'être "pertinente", et pertinente au regard des choses qui se produisent à plus grande échelle, comme Hiroshima et Dachau²².

Le conflit dans la sphère privée, tel qu'il transparait dans les poèmes du mariage semble devoir se lire comme l'expression d'un regard plus général porté sur la société, la culture, et le pouvoir identifié à l'homme et envisagé comme mortifère, voire assassin, dans les poèmes en référence au nazisme. En résonance avec l'approche féministe, l'interprétation d'Alan Sinfield, dans *Literature, Politics, and Culture in Post-War Britain*, met l'accent sur la critique sociale qui sous-tend l'œuvre de Sylvia Plath. Il affirme notamment que dans les poèmes de la guerre, de la violence dans le monde, la poète en était venue « à penser que son expérience avec Ted Hughes ne faisait qu'un avec la violence et l'opposition qui sont produites généralement dans la société patriarcale²³ ».

Le poème « Daddy » propose de la domination masculine, telle qu'elle s'incarne dans le patriarcat, la représentation la plus frappante, tout en envisageant le pouvoir masculin dans sa dimension la plus destructrice. La relation entre l'homme et le pouvoir, entre le pouvoir et la violence, atteint au paroxysme dans l'identification de la figure du père au nazi. Le nazisme devient en quelque sorte, dans cette poésie, le symbole extrême de la société patriarcale :

J'ai toujours eu peur de toi,
Avec ta Luftwaffe, ton baragouin.
Avec ta moustache bien taillée
Et ton œil aryen, d'un bleu éclatant.
Panzer-man, panzer-man, O toi.
Tu n'es pas Dieu mais un swastika²⁴.

Ces vers révèlent l'interpénétration de l'histoire personnelle et de l'histoire collective qui constitue l'une des caractéristiques

22. Peter Orr, *The Poet Speaks*, London, Routledge, Kegan, & Paul, 1966, p. 170.

23. Alan Sinfield, *Literature, Politics, and Culture in Post-War Britain*, Oxford, Blackwell, 1989, p. 221-222.

24. Sylvia Plath, *Ariel*, Traduction, introduction et notes de Patricia Godi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « CRLMC/TEXTES », 2004, p. 125.

majeures de la poésie confessionnelle, mais également la portée générale que la poète entend donner à son expérience de femme dans le monde et que semble condenser à lui seul le vers « Toute femme adore un Fasciste²⁵ ». Le pouvoir et l'autoritarisme sont pris pour cible d'une poésie qui se livre à la traversée imaginaire d'un univers où la guerre rime avec la répétition incessante, comme le suggèrent les vers du même texte dans lesquels la ville natale du père biographique, dans l'ancienne Prusse orientale, apparaît « [b] royée par le rouleau // Des guerres, guerres, guerres²⁶ ». Les poèmes dits « de l'Holocauste » sont marqués par la présence, que l'on pourrait qualifier d'obsessionnelle, de symboles de la destruction liée à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, le nazisme, les crimes des camps, la bombe atomique à Hiroshima. À peine un peu plus de quinze ans après la fin de la guerre, à une époque où certains criminels nazis ont été capturés et jugés, comme Eichmann à Jérusalem, la poésie de Plath participe de l'éveil des consciences inscrit dans la culture le refus, l'impossibilité de l'oubli²⁷.

Cependant, l'imaginaire des poèmes d'*Ariel* n'est pas tant marqué par la terreur que par la colère, la révolte et le rejet. De manière répétée dans les poèmes d'*Ariel*, le sujet poétique féminin se livre à un rituel de mort et de renaissance, qui constitue l'une des structures essentielles de l'imaginaire du recueil, et que fait ressortir l'édition originale éditée par Frieda Hughes parue en 2004. À travers cet imaginaire se réalise le rejet de la domination masculine dans sa dimension destructrice qui est devenue l'un des points d'achoppements de la poète affrontée aux catastrophes de la modernité. L'esprit de révolte et de libération, déjà éminemment présent dans l'édition préparée par Ted Hughes, est renforcé dans l'édition originale. S'il s'illustre par excellence dans « Lady Lazarus » (« Lady Lazare »), dans lequel il prend aussi la forme d'un règlement de compte virulent, dans lequel les rapports de pouvoir sont inversés, comme le révèlent les derniers vers du poème — « Jaillissant de la cendre/Je monte avec mes cheveux rouges/Ét je mange les hommes comme de l'air²⁸ », d'autres textes d'*Ariel* abordent ce thème dans la version originale. Le poème « Purdha », qui en avait été retranché, s'inscrit à la fois dans la critique de la

25. *Ibid.*, p. 125.

26. *Ibid.*, p. 124.

27. Hannah Arendt écrivit Eichmann à Jérusalem au cours de l'été et de l'automne 1962.

28. Sylvia Plath, *Ariel. The Restored Edition*, Frieda Hughes éd., New York, Haper Collins Publishers, 2004, p. 80.

domination masculine en tant que structure sociale, par la référence au mariage et à la tradition orientale qui consiste, en Inde ou dans d'autres pays d'Orient, dans certaines communautés hindoues et musulmanes, à isoler les femmes et à les exclure de la vie publique, et dans la représentation de la révolte, de la vengeance. Le poème renforce la thématique de l'aliénation du sujet femme dans le mariage traditionnel en faisant ressortir la dimension universelle du patriarcat, en situant le sujet poétique au-delà de l'histoire personnelle, dans une communauté de femmes. À l'évocation de l'aliénation et de la réification du sujet femme, dans les premières strophes du poème, succèdent, dans un style elliptique, épuré, les images d'un règlement de compte virulent, implacable, dans les deux dernières strophes du poème :

Je vais lâcher
(...)
Lâcher –
Hors de la poupée bijoutée
Qu'il garde comme un cœur –
La lionne,
Le cri dans le bain,
Le voile de trous²⁹.

L'image de la lionne, dans ces derniers vers du poème, qui pourrait avoir été inspirée à la poète par la lecture de la tragédie *Médée* d'Euripide au cours de l'été 1962, deviendra l'une des images marquantes du poème éponyme du recueil, « Ariel », dont nous citons les premiers vers :

Stase dans les ténèbres.
Puis sans substance, bleu,
Le flot de rochers et de distances.
Lionne de Dieu
Comme nous devenons une³⁰

Alors que les poèmes auxquels nous venons de faire référence mettent en scène la domination et son dépassement, l'imaginaire de la libération du sujet féminin prenant sa revanche sur l'ordre masculin, les poèmes d'*Ariel* réalisent une autre proposition également.

29. Sylvia Plath, —, *Œuvres : poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux* (Édition établie et présentée par Patricia Godi...), *op. cit.*, p. 174-175.

30. Sylvia Plath, *Ariel*, Traduction, introduction et notes de Patricia Godi, *op. cit.*, p. 101.

Dans sa version originale, le recueil ne donne pas seulement à voir la domination masculine dans sa version destructrice, que celle-ci s'exerce dans la sphère domestique ou dans le monde. *Ariel* ne se donne pas seulement comme la représentation de la domination et de la victimisation du sujet femme, et de sa révolte contre l'ascendant masculin. Dans la construction d'*Ariel*, telle que la révèle l'édition « restaurée » du recueil, Sylvia Plath se livre à une proposition d'un autre ordre également. Celle-ci ressort des poèmes de la relation entre mère et enfant, disposés de telle sorte qu'ils semblent offrir un contrepoint aux poèmes du conflit, de l'imaginaire de la révolte et de la vengeance.

La « voix différente » d'*Ariel*, ou la voie du care ?

Si la grande majorité des poèmes d'*Ariel* furent écrits au cours de l'automne 1962, les textes faisant exception sont ceux, pour la plupart, qui ont trait à la relation mère-enfant, que la poète est allée rechercher parfois assez loin dans sa création passée, comme pour renforcer la présence de cette relation dans son nouveau recueil, qu'elle dédia à ses deux enfants, Frieda et Nicholas. Ted Hughes ne toucha pas aux poèmes de la version originale abordant ce thème. Au contraire, il augmenta leur nombre, en ajoutant à la fin du recueil des poèmes de la fin de la vie, qui tirent la relation maternelle du côté du désespoir et de la mort, tel le poème « Edge » (« Seuil »), l'un des tout derniers poèmes que Sylvia Plath ait écrits, qui convoque, sur un mode ironique et nihiliste à la fois, la figure de Médée, femme « accomplie », c'est-à-dire anéantie, entraînant ses enfants dans sa chute :

La femme est accomplie.
Son corps
Mort pote le sourire de l'achèvement,
L'illusion d'une fatalité grecque
Parcourt les plis de sa robe,
Ses pieds
Nus semblent dire :
Nous avons marché jusqu'ici, c'est la fin.
Chaque enfant mort, un serpent blanc³¹

31. *Ibid.*, p. 161.

En modifiant le contenu et la structure d'*Ariel*, Ted Hughes trahissait l'esprit de renaissance, de résistance et de survie qui traverse le recueil, et ce, même lorsque le thème du suicide est abordé, dans « Lady Lazarus » par exemple. Sylvia Plath elle-même soulignait cet aspect, décrivant le personnage de Lady Lazare, lors d'une lecture à la BBC, comme une femme « qui possède le don magnifique et terrible de renaître », « le phénix, l'esprit libertaire », et « aussi, tout bonnement, une femme ordinaire, pleine de ressources³² ».

Les poèmes de la relation entre mère et enfant que Sylvia Plath avait elle-même sélectionnés pour son recueil contrastent nettement avec les poèmes du conflit avec l'homme, de la révolte et de la vengeance, pour proposer une sorte de trêve à la « guerre des sexes », et, du même coup, proposer la vision d'une alternative au caractère destructeur et autodestructeur de la culture androcentrée. Ces poèmes proposent « une voix différente », alternant avec celle de la colère et de la vengeance, la vision d'une relation dans laquelle le souci des autres, de la vie et de la survie l'emporte sur les rapports de domination. L'œuvre d'Adrienne Rich dans les années soixante-dix, qui met au jour une « culture », une contre-culture féminine engagée dans le travail continu, invisible, d'assurer la survie³³, l'étude de la psychologue américaine Carol Gilligan, *In a Different Voice (Une voix différente)*, parue en 1982, critique féministe de la théorie du développement moral du psychologue Lawrence Kohlberg, les travaux des philosophes américaines sur le *care*, des philosophes, psychologues et sociologues, qui ont introduit l'éthique du *care* en France — notamment Fabienne Brugère, Sandra Laugier, Pascale Molinier, Patricia Paperman —, nous encouragent à soulever la question de la mise en scène par la poète d'une certaine éthique du *care* liée à une « culture » des femmes, également contre-culture, qui traverserait *Ariel*. On pourrait taxer la démarche d'« essentialiste », et y voir, pour la réduire, la récupération contradictoire, pour reprendre les mots de Bourdieu, d'« une construction sociale naturalisée ». Les recherches de Carol Gilligan, qui situe la différence des sexes au niveau d'une structure psychologique, dans la relation différenciée à la mère dans la petite enfance, l'une, pour la fille, fondée sur la relation et l'attachement, l'autre, pour le garçon, fondée sur la prise de distance et l'individuation, constituent

32. Sylvia Plath, *The Collected Poems*, New York, HarperPerennial, (1981) 1992, p. 294.

33. Voir à ce propos Adrienne Rich, « Natural resources » in *The Dream of a Common Language*, New York, Norton, 1978, p. 60-67.

cependant un support théorique important pour une réflexion portant sur la poésie états-unienne écrite par les femmes à la veille ou dans le sillage de la deuxième vague du féminisme. Dans les œuvres de plusieurs « icônes » de la poésie américaine écrite par les femmes au cours des années soixante et soixante-dix — parmi lesquelles Sylvia Plath, Adrienne Rich, Anne Sexton —, le motif de la relation, le point de vue féminin sur l'expérience vécue et sur le monde, le thème de la redécouverte du lieu préœdipien à la mère, occupent une place centrale. En adoptant une perspective de type nettement culturelle, nous pourrions citer la psychologue Pascale Molinier présentant l'éthique du *care*, dont le propos résume assez bien la position que nous souhaitons adopter en soulevant la question d'« une voix différente » dans cette approche des poèmes d'*Ariel* :

Prétendre que la nature des femmes n'est pour *rien* dans la qualité du *care*, ne veut pas dire pour autant que les femmes n'ont pas développé des savoirs et une connaissance du monde qui leur viennent *par* le *care*. Cette connaissance, ce mode d'expertise particulier, c'est précisément ce qui fait défaut aujourd'hui, dans l'espace public, au moment même où tout le monde s'accorde à penser que la qualité des soins et des services aux personnes est l'un des critères principaux de la civilisation. Nous savons bien que sans cette qualité, nous sombrons dans la barbarie³⁴.

Nous pourrions dire précisément des poèmes de la relation mère-enfant, de la manière dont la poète les a placés à travers le recueil, qu'ils semblent offrir la vision d'une alternative à la « barbarie » à laquelle renvoient de manière répétée les poèmes d'*Ariel*.

Poème d'ouverture d'*Ariel*, le poème « Morning Song » (« Chant du matin »), datant de février 1961, débute par le mot « Amour » et décrit une naissance, loin de l'univers délétère du conflit avec l'homme, longtemps avant l'écriture de la guerre :

L'amour t'a mis en marche comme une lourde montre d'or.
La sage-femme a frappé la plante de tes pieds, et ton cri dénudé
A pris sa place parmi les éléments.
Nos voix résonnent, magnifiant ta venue. Nouvelle statue.
Dans un musée de courants d'air, ta nudité
Sur nos vies sauvées jette une ombre³⁵ [...].

34. Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ?*, Paris, Payot, 2009, p. 23.

35. Sylvia Plath, *Ariel*, Traduction, introduction et notes de Patricia Godi, *op. cit.*, p. 71.

De manière audacieuse, à une époque où domine encore une conception de la poésie qui fait peu de cas de l'histoire personnelle, encore moins des circonstances liées à l'expérience féminine, la voix poétique s'identifie à la voix maternelle, dont la puissance est redoublée par le motif de l'écho à travers lequel elle se fond avec celle du nouveau-né. Les images du soin prodigué à l'enfant qui vient de naître, figure par excellence, en sa nudité également, d'une certaine dépendance, interdépendance humaine universelle, mettent en évidence sa vulnérabilité. Celle de la mère est inscrite au cœur de ce poème d'ouverture également, et laisse apparaître ce qui, dans l'expérience de l'enfantement, est oscillation entre la vie et la mort :

Je ne suis pas davantage ta mère
Que ce nuage qui distille un miroir pour refléter son lent
Effacement sous la main du vent³⁶.

Le poème suggère, cependant, malgré l'ambivalence de la position maternelle, une attention intense portée au nouveau-né, dans les dernières strophes, dans lesquelles la voix de l'enfant, son babil, sont envisagés comme une musique, les « voyelles » d'un langage, d'une parole poétiques renouvelés :

Tu pousses un cri, et je titube hors du lit, pesante comme une vache
et fleurie
Dans ma chemise de nuit victorienne.
Ta bouche s'ouvre aussi propre que celle d'un chat. Le carreau de la
fenêtre
Blanchit et avale ses étoiles pâles. À présent tu essaies
Ta poignée de notes ;
Tes voyelles claires montent comme des ballons³⁷.

Dans les poèmes de la relation maternelle, la figure de l'enfant, quand elle n'est pas le symbole de la vulnérabilité, devient symbole de la fertilité, de la créativité du sujet femme, du renouvellement de la création, alors que la stérilité angoissait Sylvia Plath, comme le révèle le poème « Barren Woman » (« Femme stérile »), écrit en février 1961 à la suite d'une fausse couche, retranché par Ted Hughes de la version originale d'*Ariel*. Le poème « The Night Dances » (« Tes danses nocturnes ») constitue un autre texte dans lequel le conflit de la relation avec l'homme cède la place à la contemplation, celle de la gestuelle d'un enfant dans son berceau,

36. *Ibid.*, p. 71.

37. *Ibid.*, p. 71.

telle une danse gracieuse, une grâce, qui contraste avec la nuit obscure de l'amnésie ou de l'indifférence qui entoure la dyade mère-enfant :

Des sauts et des spirales si purs -
C'est sûr, leur voyage par le monde
Est une course sans fin, ma vie n'aura pas été entièrement
dénudée de beauté, le don
De ton souffle léger, l'odeur d'herbe mouillée
De tes sommeils, des lys, des lys³⁸.

Dans le poème « Nick and the Candlestick » (« Nick et le chandelier »), poème d'octobre 1962, situé pratiquement au milieu du recueil, la représentation de la relation maternelle contraste, une fois de plus, avec les poèmes de la violence du conflit avec l'homme, de l'expérience de la douleur, de la hantise de la mort. Lorsque Sylvia Plath présente ce texte à l'occasion d'une lecture pour la BBC, elle déclare : « Dans ce poème une mère allaite son bébé, à la lueur d'une bougie, et trouve en lui une beauté qui, si elle n'élimine pas le mal contenu dans le monde, en rachète sa part à elle³⁹ ». Il s'agit là d'un poème dans lequel l'amour reprend ses droits, mais il s'agit d'un amour allant dans le sens du soin et de la protection d'un autre, vulnérable, démuné, confronté à un univers menaçant, comme l'illustrent les dernières strophes du poème :

Amour, amour,
J'ai tapissé notre caverne de roses,
De tapis soyeux –
(...)
Tu es l'être
Solide que les espaces contemplent, envieux.
Tu es le nouveau né dans l'étable⁴⁰.

Le thème de l'enfant vulnérable est un thème récurrent de la création de cette époque, comme le révèle également « Thalidomide », poème retranché par Ted Hughes de la version originale du recueil, en dépit de sa portée sociale, historique même, dans la mesure où le poème fait référence à l'un des problèmes de société qui préoccupaient la poète, le scandale, largement couvert par la presse anglaise, d'un tranquillisant prescrit aux femmes enceintes au début des années soixante, ayant causé la malformation

38. *Ibid.*, p. 90.

39. Sylvia Plath, *The Collected Poems*, *op. cit.*, p. 194.

40. *Ibid.*, p. 106.

d'embryons. Les images étranges du corps souffrant se succèdent sur un mode elliptique, épuré, images d'« amputations », de « [p] halanges nouées aux épaules », d'avortement. Les autorités médicales avaient voulu minimiser la gravité de la situation, ce à quoi semblent faire allusion les vers de la fin du texte, décrivant le « [c] rachat blanc// de l'indifférence ! ». Dans ce poème, une opposition se dessine, qui caractérise également les autres poèmes de la relation mère-enfant, entre un monde masculin incarnant le pouvoir, l'autorité scientifique et culturelle, qui tendrait à l'insensibilité, au cynisme, et un monde féminin marqué par l'empathie, le souci des autres, et ce, même s'il n'est pas question d'avancer ici que Sylvia Plath ait mis en évidence l'opposition de ces deux univers en vue de décréter une quelconque vocation « par nature » des femmes pour l'éthique du *care*.

À travers la poésie de la relation mère-enfant, la culture androcentrée est mise en question de manière répétée, non pas par le biais d'une poésie engagée et militante, non plus sans ambivalence — et les traces d'un certain désespoir, ou du ressenti d'une certaine aliénation à la condition maternelle, ne sont pas absentes de cette poésie de la relation mère-enfant. La représentation d'une culture autre, d'une (contre-)culture des femmes, semble s'imposer cependant, en rupture avec les comportements masculins mis en évidence dans les textes, dans la prise de distance avec les valeurs dominantes et les catégories de hiérarchisation de la culture androcentrée, que la poésie de Sylvia Plath semble inverser, renverser. Ce phénomène ressort tout particulièrement d'un poème de l'automne 1960, « Magi » (« Mages »), que Ted Hughes avait retranché du manuscrit original. Dans ce texte, qui peut se lire comme une allégorie, deux univers s'opposent sur un mode manichéen : d'un côté, présentés avec une certaine ironie, « les grands principes philosophiques », auxquels Sylvia Plath avait été formée, les « [a] bstractions, par définitions, [qui] sont en retrait de la vie et formulées indépendamment des complexités infimes et vitales de la vie⁴¹ » : la voix poétique les imagine réunis autour du berceau d'une petite fille ; de l'autre, cette petite fille âgée de six mois, « qui n'est rien excepté la vie » :

Les idées flottent comme de banals anges :
Rien d'aussi vulgaire qu'un nez ou un œil
Bosselant les espaces éthérés de l'ovale de leur figure.

Leur blancheur n'a aucun rapport avec celle du linge,
De la neige, de la craie ni rien de la sorte. Elles sont
Authentiques, sûres : le Bien, le Vrai –

41. Sylvia Plath, *The Collected Poems*, op. cit., p. 289-290.

Salutaires et pures comme de l'eau bouillies,
Sans plus d'amour que la table de multiplication.
Tandis que cette enfant sourit dans le vide.

Au monde depuis six mois, elle est déjà capable
De se balancer à quatre pattes tel un hamac ouaté.
Pour elle, l'accablante notion du Mal

Visitant son berceau est moins qu'une douleur au ventre,
Et l'Amour est la mère de lait, pas une théorie.
Elles se trompent d'étoile, ces marraines de papier.

Il leur faut le berceau de quelque Platon guidé par un astre.
Qu'elles confondent donc son cœur de leur mérite.
Quelle petite fille s'est jamais épanouie en telle compagnie⁴² ?

Dans *Ariel*, les certitudes liées aux forces premières de la vie, aux forces de résilience et de résistance, liées au corps maternel, dans sa dimension biologique et symbolique, mais aussi à toutes les pratiques associées au « soin » des autres, et, plus fondamentalement encore, l'expérience maternelle dans sa dimension de relation profondément existentielle, que le sujet femme se réapproprie, semblent convoquées de manière répétée, pour faire face à la crise et au conflit avec l'homme, à la civilisation des pères marquée du sceau des désastres à répétition. L'illustrent encore les derniers vers du dernier poème du recueil dans sa version originale, « Wintering » (« Hivernage »), dernier poème de la série des « Bees » (« Abeilles »), immédiatement précédée, de manière significative par un poème de la naissance, « You're » (« Tu es »), composé en mars 1960, à la veille de la naissance de Frieda. Dans une langue d'une violence peu commune en poésie, faisant voler en éclats les préjugés qui ont pesé sur la poésie lyrique féminine, ils décrivent un univers régi par une certaine forme de séparatisme des sexes qui s'affirmera par moments dans les mouvements des femmes des années soixante-dix :

Les abeilles sont toutes des femmes,
Des vierges et la longue dame royale.
Elles se sont débarrassées des hommes,
Des boiteux maladroits, des brutes, des butors⁴³.

42. Sylvia Plath, —, *Œuvres : poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux* (Édition établie et présentée par Patricia Godi...), *op. cit.*, p. 156-157.

43. Sylvia Plath, *Ariel*, Traduction, introduction et notes de Patricia Godi, *op. cit.*, 2004, p. 142.

Les derniers vers de « Wintering » portent également l'affirmation d'une certaine paix retrouvée, véhiculée par l'image d'une femme occupée à faire du tricot, assise près d'un berceau, une femme gravide :

L'hiver est la saison des femmes —
De cette femme, qui tricote,
Près du berceau de noyer d'Espagne,
Son corps, un bulbe dans le froid, trop engourdi pour penser⁴⁴.

C'est sur cette proposition audacieuse, peut-être dérangement, tant elle pourrait paraître réductrice, confinée dans une vision stéréotypée de la femme, que se referme la version originale d'*Ariel*. À travers tout le recueil, dans sa version originale, la représentation de l'expérience maternelle redécouverte, réhabilitée dans ses forces de résistance et de survie, ses forces d'indignation et de révolte, intégrée de manière originale à l'aventure poétique, prend le contre-pied de la domination masculine présentée comme mortifère. Le recueil se referme également sur l'image d'un envol, dans les tout derniers vers, le message d'une renaissance : « Les abeilles volent. Elles sentent le printemps ». Il aura fallu plusieurs décennies, que l'intensité authentique de l'esprit de survie qui traverse les poèmes d'*Ariel*, inséparable de l'esprit de subversion contenu dans ces textes, apparaisse enfin plus lisiblement — cette autre facette d'une œuvre ardente et complexe, qui ouvrait, au début des années soixante, les nouvelles voies de la poésie écrite par les femmes aux États-Unis.

44. *Ibid.*, p. 142.