

TO BEDLAM AND PART WAY BACK D'ANNE SEXTON: LA DOUBLE DISSIDENCE

Patricia GODI

Université Blaise Pascal-Clermont II, CELIS

Anne Sexton est l'une des figures majeures du courant de la poésie dite « confessionnelle », qu'inaugurait en 1959, sur la côte est des Etats-Unis, la publication du recueil *Life Studies* de Robert Lowell. *Life Studies* marquait une rupture au sein de la poésie américaine, jusqu'alors dominée par les théories esthétiques élaborées dans les années vingt par les poètes modernistes anglo-américains, notamment T. S. Eliot et Ezra Pound, et par les canons de la « nouvelle critique » qui s'était développée autour de John Crowe Ransom et du poète du Sud Allen Tate. Une conception formaliste et élitiste de la poésie, le principe d'impersonnalité, le culte du langage et de l'acte poétique pour lui-même, sont les principes qui s'imposent aux poètes américains dont les œuvres paraissent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et encore au-delà des années cinquante. Les deux premiers recueils de Robert Lowell, *Lord Weary's Castle*, paru en 1946, et *The Mills of the Kavanaughs*, paru en 1951, composés dans une veine symboliste, sophistiquée et technicienne, se situaient principalement dans cet héritage. *Life Studies*, cependant, que Robert Lowell publiait au terme de huit années de recherche d'une voie nouvelle, rompait avec le formalisme, la poésie savante et impersonnelle des modernistes, comme avec l'influence d'Allen Tate, et semblait renouer d'une certaine manière avec le romantisme, proposait d'investir un champ de l'écriture contre lequel s'était construite la poésie américaine moderne, celui de l'autobiographie et des expériences du Moi, celui de l'histoire familiale et des conflits, des désordres et des souffrances du sujet, réintroduit en poésie après des décennies de discrédit et de rejet.

S'il est possible de considérer que la dissidence caractérise la poésie dite « confessionnelle » qui commence de paraître à la fin des années cinquante aux Etats-Unis, courant en rupture avec les canons dominants et qui donne un souffle nouveau à la poésie américaine, au sein de laquelle les pratiques expérimentales, qui avaient également caractérisé la poésie moderniste, s'étaient muées en une sorte d'orthodoxie ou avaient donné lieu, par réaction, à l'émergence d'un « nouveau symbolisme » ultra-technicien, la dissidence semble revêtir un caractère redoublé quand il s'agit de l'œuvre d'Anne Sexton – laquelle explore de manière originale, audacieuse et novatrice, les voies ouvertes par le confessionnalisme. Lorsque la poésie d'Anne Sexton prend la voie de l'écriture du Moi, de l'histoire personnelle et familiale, elle le fait de manière extrême, consacrant à ces champs thématiques l'essentiel des poèmes qui constituent son premier recueil, *To Bedlam and Part Way Back*, paru en 1960, auquel nous consacrerons ce travail ; elle le fait sur le mode d'une prise de parole au féminin, de la venue à l'écriture d'un point de vue féminin sur la condition des femmes dans la société patriarcale, très conservatrice, des années cinquante. Sa démarche sera à l'origine d'un profond renouveau dans la poésie américaine de l'époque, encore très marquée par les préjugés pesant sur la poésie écrite par des femmes. Cette étude se concentrera à la fois sur cet aspect de l'extrémisme qui caractérise l'œuvre confessionnelle d'Anne Sexton, et sur ce que nous pourrions appeler la « féminisation » de la poésie, telle que celle-ci s'observe dans le traitement des thèmes abordés, mais aussi dans les formes poétiques, le type d'écriture, de

langage, générés par le point de vue féminin qu'adopte le plus souvent la voix dans les poèmes d'Anne Sexton.

Ecrire la dépression dans *To Bedlam and Part Way Back*, ou la folie au féminin

La plupart des poètes confessionnels firent l'expérience de la dépression, furent amenés séjourner en hôpital psychiatrique et à passer par la cure analytique, ou bien par la psychothérapie, parfois poursuivie pendant des années, pour explorer et tenter de surmonter leur mal de vivre. Certains poèmes de *Life Studies* abordent, sur un mode très personnel, le thème de la dépression et de l'hospitalisation, de la souffrance, de la perte de sens et de soi dans la folie. Sylvia Plath, autre poète du courant confessionnel, proche d'Anne Sexton, devait consacrer son roman, *The Bell Jar*, au thème de la dépression et de la tentative de suicide à vingt ans d'une héroïne qui se présente comme le double à peine déguisé de l'auteure. Plusieurs nouvelles de Sylvia Plath, réunies dans *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, aborderaient ce thème, tout comme sa poésie, qu'il s'agisse des derniers poèmes du *Colosse*, ou des grands poèmes d'*Ariel*, qui reviennent sur cette expérience de la dépression, ou de la folie, de la tentative de suicide, de l'hospitalisation, par le biais de la création d'un univers imaginaire étrange, surréel, de l'exploration des territoires de l'illogisme, de l'extrémisme des sentiments, par le franchissement, au moyen des images et du verbe, des limites des conventions, ou de la bienséance.

L'écriture de la dépression, de l'internement psychiatrique, de la folie, revêt un autre caractère encore, en ce qui concerne son occurrence, dans *To Bedlam and Part Way Back* : elle représente une sorte de pierre angulaire autour de laquelle se construit ce premier recueil, le thème fondateur de ce livre. Le titre à lui seul suggère le « récit » d'un trajet qui va de « Bedlam », nom donné communément à l'un des établissements psychiatriques les plus anciens au monde, le Bethlem Royal Hospital de Londres, lieu emblématique de l'internement, de la folie, à la vie normale. Le titre désigne à lui seul l'expérience de l'aliénation et son dépassement, du moins partiel : on ne revient de Bedlam que partiellement, le trajet ne se fait que « Part Way Back » - ce sera l'une des interprétations possibles du titre du premier recueil d'Anne Sexton.

Comme le rappelle Diane Wood Middlebrook dans l'essai biographique *Anne Sexton : A Biography*, Anne Sexton avait commencé à écrire de la poésie dans l'adolescence, vers l'âge de dix-sept ans, avant d'être accusée de plagiat par sa propre mère, alors considérée comme l'écrivain de la famille, et de cesser complètement d'écrire. Elle ne s'était remise à écrire de la poésie qu'une dizaine d'années plus tard, vers l'âge de vingt-huit ans, à la suite d'une grave dépression, de deux tentatives de suicide suivies d'une hospitalisation, alors qu'elle entreprenait une psychothérapie qu'elle poursuivrait jusqu'à sa mort en 1974. Si la psychothérapie est une pratique constante de la vie d'Anne Sexton à partir de 1956, c'est par ce biais qu'elle revient véritablement à l'écriture, lorsque son psychiatre, le Dr Martin Orne, qui la suivra pendant huit ans, découvrant ses poèmes, la créativité hors du commun de sa patiente, l'exhorte à écrire. Dans un entretien, soulignant l'ancrage de sa poésie dans la dépression, Anne Sexton évoque le rôle joué par son psychiatre :

In the beginning, the doctor said "write down your feelings because some day they might mean something to somebody. No matter how despairing you are, there are some other people going through this who can't express it, and if they should read it they would feel

less alone.” And so he gave me my little reason to go on; it shifted, but that was always a driving, driving force. (McCLATCHY, 1978 : 30)¹

La poésie d’Anne Sexton se présente au départ comme un acte de survie, et elle fera de la dépression, de l’internement psychiatrique, de la psychothérapie elle-même, la matière vive dans laquelle vont puiser nombre de poèmes de son premier recueil.

Si certains poèmes majeurs de *To Bedlam and Part Way Back*, tels « Music Swims Back to Me », « Noon Walk on the Asylum Lawn », « Ringing the Bells » ou « Lullaby », font de l’hôpital l’un des lieux de référence essentiels du recueil et prennent pour thème, parfois sur un mode narratif, les faits de l’internement psychiatrique, c’est par un poème écrit en forme d’adresse au psychiatre, désigné par son prénom, « You, Doctor Martin », que s’ouvre le livre. Un lien intrinsèque se dessine d’emblée entre la poésie et l’expérience de la dépression, plus exactement entre la poésie et la psychanalyse, ou la psychothérapie, et leurs procédés, dont une part essentielle repose sur la « confession ». Plus ouvertement que tout autre poète, Anne Sexton invite le lecteur à la prise de conscience qu’une part essentielle de l’originalité de la poésie dite « confessionnelle » réside dans la relation que celle-ci entretient avec la cure analytique - comme le souligne J. D. McClatchy dans son étude « Anne Sexton : Somehow to Endure » -, fondée sur le « récit » des expériences intimes, l’analyse des relations personnelles et des épisodes de la vie qui ont contribué à la formation de la personnalité et de la névrose, ou de la psychose. Un nombre important de poèmes de *To Bedlam and Part Way Back* font de l’institution psychiatrique, du cabinet du psychiatre même, le cadre privilégié de l’expérience du sujet et le lieu à partir duquel l’écriture se déploie :

You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk

of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the door and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk

in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. [...] (SEXTON, 1960 : 3)

[Vous, Docteur Martin, vous allez

¹ [Au début, le docteur m’a dit « notez ce que vous ressentez parce qu’un jour cela pourrait avoir du sens pour quelqu’un d’autre. Si désespérée que vous soyez, il y a d’autres personnes qui vivent ce que vous vivez et qui ne savent pas l’exprimer, et si elles venaient à vous lire elles se sentiraient moins seules. » Et ainsi il m’a donné ma petite raison de poursuivre ; il y eu des changements, mais cela m’a toujours véritablement donné la force d’avancer.] C’est nous qui traduisons cette citation et toutes celles qui apparaîtront au fil de ce travail. Ces traductions sont provisoires, en particulier celles des poèmes.

du petit-déjeuner à la folie. Fin août,
 je passe à toute allure dans le tunnel désinfectant
 où les morts vivants parlent encore
 d'opposer leurs os à l'instinctif désir
 de guérir. Et moi, je suis la reine de cet hôtel d'été
 sinon l'abeille rieuse sur une tige

de mort. Debout en lignes
 décousues on attend qu'ils déverrouillent
 la porte et nous comptent au portail glacial
 du dîner. Le schibboleth est prononcé
 et on s'avance vers la sauce dans nos blouses
 tout sourire. En rangées, on mastique, nos assiettes
 grincent et geignent comme la craie

à l'école. Ici, pas de couteaux
 pour se trancher la gorge. Je fais
 des mocassins toute la matinée. [...]]

Comme la plupart des poèmes d'Anne Sexton, ce texte inaugural du premier recueil frappe par sa force évocatrice à laquelle contribuent la voix du sujet poétique, semblant renvoyer à la poète elle-même, la dimension de l'adresse à un autre, acteur de l'expérience privée, les éléments du vécu personnel alternant entre faits rapportés de l'expérience, dotés d'un caractère apparemment objectif, et les éléments semblant relever de la vie intérieure, du vécu psychologique dans sa dimension de douleur ou de folie, et qui passent par une série d'images fortes, qui ont un caractère étrange, surréel, parfois choquant. Un trait dominant de ce poème, qui distingue essentiellement la poésie d'Anne Sexton, se situe dans la capacité de toucher, de choquer, par l'expression directe, crue, dénuée de pathos au point de paraître naturelle, voire désinvolte ou effrontée, des expériences, des sentiments, des situations dans ce qu'elles comportent de plus terrible. Un contraste saisissant se dessine également entre le contenu du texte, qui prend pour thème la « folie », comme l'indique le mot « madness » dès le début du texte, et sa forme très élaborée, des strophes de sept vers chacune, au schéma de rime complexe et régulier.

Anne Sexton était venue à la poésie sans formation académique, à la différence de ses pairs, qu'il s'agisse de Robert Lowell, de W. D. Snodgrass, de Sylvia Plath ou de Maxine Kumin, qui avaient tous fait des études universitaires poussées et s'étaient formés à la poésie par l'apprentissage, considéré comme nécessaire dans la communauté des poètes américains, des formes fixes, d'un savoir-faire technique jugé aussi indispensable à l'apprenti poète que le solfège ou les gammes pour toute personne étudiant la musique. En 1957, avec l'intention de pallier son absence de formation poétique, elle s'était inscrite à un séminaire de poésie animé par le poète John Holmes, également professeur de littérature à Tufts University, au Boston Center for Adult Education, où elle avait fait l'apprentissage des techniques et des formes fixes héritées de la tradition. Nombre de poèmes de son premier recueil reposent sur une construction élaborée de la strophe et du vers, comportent des schémas de rimes complexes et réguliers, qui contrastent avec le contenu des poèmes et qui, tout en révélant l'effort de l'écrivaine pour légitimer sa venue tardive à la poésie, semblent agir comme une série de « garde-fous », ce que commente en détail Jeanne H. Kammer dans l'essai « The Witch's Life : Confession and Control in Anne Sexton's Early Poetry ».

Au cours de l'été 1958, après avoir publié nombre de poèmes qui composeront son premier recueil alors en préparation, après avoir publié dans l'importante *Antioch Review*,

Anne Sexton avait été acceptée dans le « Graduate Writing Seminar » de l'université de Boston, où, sous l'impulsion de la rencontre avec Robert Lowell, elle allait pouvoir donner libre cours à une écriture de type autobiographique qui, dès ses premiers pas de poète professionnelle, avait été sa marque de fabrique, et que la poésie américaine de l'époque n'était prête à recevoir que sur le mode de la rupture, ou de la dissidence.

C'est bien le motif de la dissidence qui ressort d'un poème essentiel du premier recueil, « For John, Who Begg Me Not To Enquire Further », poème en forme d'adresse à John Holmes, qui désapprouva au départ fortement la manière d'écrire très personnelle d'Anne Sexton, allant jusqu'à déconseiller aux autres poètes participant à son séminaire de suivre son exemple, en s'exposant elle-même, en pratiquant, comme on le lit dans *Anne Sexton : A Self Portrait in Letters*, une sorte de « confession publique » (SEXTON, 1977 : 58) :

Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum (SEXTON, 1960 : 34)

[Non pas que ce soit beau,
mais parce qu'à la fin il semblait
y avoir une certaine forme d'ordre là-dedans ;
quelque chose valant la peine d'être appris
dans ce journal étroit de mon esprit,
dans les banalités de l'asile]

Le poème est écrit en forme de justification et peut se lire comme une sorte d'« art poétique », à travers lequel la poète revendique, contre l'avis de son mentor, comme l'indique le titre du poème, la part jouée dans sa poésie par l'expérience de la dépression, de la cure analytique, à laquelle renvoie, par la métaphore, « le journal étroit de mon esprit ». La poète revendique un contenu pour sa poésie, le parti pris de dire les « banalités de l'asile », ce qui passe traditionnellement pour « anti-poétique », les « banalités » de l'existence, qui fondent cependant l'expérience la mieux partagée, l'existence dans ce qu'elle a de plus secret, humiliant, angoissant, de moins flatteur ou glorieux. Le premier vers du poème introduit par la négation, comme pour en prendre le contrepied, la notion de « beauté », la référence aux thèmes et un type d'écriture « poétiquement corrects », que la poète présente comme l'inverse de l'objectif visé par le type d'écriture qu'elle pratique. La quête esthétique, celle du « beau » est délaissée comme secondaire, au profit de la quête de la vérité des vécus – celle-ci fût-elle plurielle ou inaccessible – ce par quoi, une fois encore, la poésie confessionnelle d'Anne Sexton propose un ancrage dans la pratique caractéristique de la psychanalyse.

La poésie est présentée comme une plongée dans les territoires inexplorés de l'histoire du sujet. Elle prend le risque de déplaire, au niveau thématique comme au niveau du style, non seulement dans sa manière directe d'aborder les zones de l'expérience les moins conventionnelles en poésie, mais également dans son phrasé, sa diction, proches de la langue parlée américaine, loin d'un quelconque « beau style », sophistiqué, érudit, littéraire, censé donner à la poésie ses lettres de noblesse. A l'époque de la parution du second recueil d'Anne Sexton, *All My Pretty Ones*, en 1962, Sylvia Plath ne manquerait pas de relever précisément

ce trait de la poésie de son amie, qu'elle qualifierait de « si merveilleusement non littéraire »². La langue, si elle regorge d'images fortes qui témoignent d'un art du verbe et d'un imaginaire foisonnants, du parti pris de l'image dans son rapport à l'inconscient également – une démarche probablement encouragée par l'amitié qui lierait Anne Sexton et le poète James Wright, l'un des poètes de la tendance « Deep Image » -, serait volontairement appauvrie, voire fautive. Anne Sexton s'en explique elle-même dans un entretien: « There is some very bad writing in some of my best poems, and yet these flaws seem to me to make them better. They are with all their flaws, a little more human, you might say ».³

Mais « les défauts » de l'écriture apparaissent comme une nécessité, un « parti pris », qui permet à la poète d'atteindre son but, de dire vrai, d'arriver au plus près de l'expérience humaine que la poésie prend pour thème, expérience de la vulnérabilité du Moi, d'une sorte de déflation de l'être, de la perte du sens, dont l'exploration en poésie permet au sujet de retrouver « une certaine forme d'ordre », et de sens. Comme le révèle cette citation, à travers l'aventure langagière qu'elle engage, la poésie d'Anne Sexton, prenant le parti de l'« humain », celui de partager les vécus les plus « élémentaires », et tabous, échappe au solipsisme, dans lequel certaines critiques hostiles ont voulu l'enfermer, taxant parfois cette poésie autobiographique, personnelle, d'« égocentrique », de « narcissique », reprenant en cela certains préjugés liés à l'interprétation psychanalytique de la féminité. Ces vers de « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further », adressés au mentor, ne semblent pas dire autre chose, dans lesquels la voix décrit le glissement de l'expérience privée du mal-être, d'une fêlure au cœur de l'être, de la difficulté de vivre, que traduisent avec une certaine violence les images du texte, vers une expérience commune, partagée :

I tapped my own head ;
it was glass, an inverted bowl.
It is a small thing
to rage in your own bowl.
At first it was private.
Then it was more than myself;
it was you, or your house
or your kitchen. (SEXTON, 1960 : 34)

[J'ai tapoté ma tête ;
elle était de verre, un saladier renversé.
C'est peu de chose
d'enrager dans un saladier à soi.
Au début, c'était privé.
Puis, s'est devenu plus que moi ;
c'était toi, ta maison
ou ta cuisine.]

Dans un style renouvelé, une langue libre, audacieuse, subversive, car en rupture avec une conception érudite du langage poétique auquel la littérature a habitué ses lecteurs cultivés, « For John, Who Begs Me Not to Enquire Further » situe cependant également la dissidence dans un rapport sexué, une relation de genre, au sein de laquelle l'autorité littéraire se tient du côté du masculin. L'originalité et la force de la poésie d'Anne Sexton se fondent pour une

² Extrait d'une lettre de Sylvia Plath à Anne Sexton, citée par Diane Wood Middlebrook.

³ Entretien d'Anne Sexton avec Patricia Marx, *Hudson Review*, 18, Winter 1965-1966, p. 599. Cité par J.-D. McClatchy. [Il y a des choses très mal écrites dans certains de mes poèmes les plus réussis, et cependant il me semble que ces défauts les rendent meilleurs. Avec tous leurs défauts, ils sont un peu plus humains, pourrait-on dire.]

large part dans la rupture avec la tradition dominante, que cette poésie prend pour thème, une tradition « masculine », comme le souligne en particulier la critique littéraire féministe aux Etats-Unis, et comme le mettent en évidence la notion d'« écriture féminine » ou de « style féminin », qui se développèrent en France dans les années soixante-dix dans les écrits d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray. Il paraît important de faire remarquer, par ailleurs, que lorsque Robert Lowell entreprend de se libérer de ses mentors formalistes, il va puiser son inspiration auprès de son amie la poète Elizabeth Bishop, dans les expérimentations sur le vers, la fluidité du phrasé qu'il observe dans certains de ses poèmes les plus libres. John Berryman quant à lui, autre poète de la tendance confessionnelle, trouvera dans l'œuvre et la personnalité d'une poète femme de l'époque de l'Amérique coloniale, Anne Bradstreet, l'audace de rompre avec les principes hérités du symbolisme et du modernisme, pour accéder à l'écriture autobiographique à laquelle il aspirait.⁴

La distance par rapport à ses mentors, figures masculines de l'autorité littéraire, Anne Sexton n'hésite pas à la prendre dès son premier recueil, comme l'illustre encore « *Elegy in the Classroom* », qui semble renvoyer cette fois, de manière à peine voilée, à Robert Lowell, représenté, dès les premiers vers du poème, dans le cadre de son séminaire de poésie, sur le mode du désenchantement, d'une prise de distance ironique où se fait sentir l'irrévérence :

In the thin classroom, where your face
was noble and your words were all things,
I find this boily creature in your place; (SEXTON, 1960: 32)

[Dans cette salle de classe minuscule, où ton visage
était beau et où je buvais tes paroles,
je découvre à ta place une créature excitée ;]

Le poème « *Said the Poet to the Analyst* », dans lequel la patiente affirme son identité de poète – « Mon affaire, ce sont les mots » - peut se lire également comme une prise de distance par rapport au psychiatre, au rapport de hiérarchie imposé par la cure, reflet de la « domination masculine » dans la société de manière générale, comme le signalent, à l'autre bout du poème, les deux vers fondés sur l'opposition : « Votre affaire, c'est d'observer mes mots. Mais je ne / concède rien. » Qu'il s'agisse de l'expérience de la folie, que la patiente s'approprie pour en faire la matière vive de sa poésie, tout en s'émancipant du contrôle du thérapeute, ou de la poésie, ancrée dans le sentiment de la précarité de l'être, une fêlure. Anne Sexton se situe dans la dissidence doublement, de par l'ancrage du Moi dans le féminin, dans une identité de femme, comme le révèle notamment l'un des textes essentiels du premier recueil, « *Her Kind* ».

Le poème « *Her Kind* » semble faire de la folie une expérience au féminin, et, plus précisément, une expérience de l'aliénation du Moi par rapport à l'idéologie de la féminité. Par rapport aux clichés, aux stéréotypes concernant la femme véhiculés par la culture, le sujet poétique prend ouvertement ses distances :

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.

⁴ Nous avons abordé ce thème dans l'article : « Quelques ruptures, ou les voies de la féminité dans *Homage to Mistress Bradstreet* de John Berryman », in *Bulletin de stylistique anglaise*, n° 20, 1999.

A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind. (SEXTON, 1960 : 15)

[Je suis sortie, sorcière possédée,
qui hante l'air obscur, plus vaillante la nuit ;
rêvant du mal, j'ai fait ma tournée
au-dessus des maisons ordinaires, de lumière en lumière :
pauvre créature solitaire, à douze doigts, affolée.
Une femme comme cela n'est pas une femme, pas tout à fait.
J'ai été sa semblable.]

Dans ce poème central de son premier recueil, Anne Sexton retourne à la figure ancestrale de la sorcière, figure d'un savoir occulte et de la sagesse, figure de la conteuse, comme le rappelle Suzanne Juhasz dans *Naked and Fiery Forms : Modern American Poetry by Women*, dans le chapitre qu'elle consacre à l'œuvre d'Anne Sexton, et, cependant, également symbole des persécutions qui ont marqué l'histoire des Etats-Unis, de la « chasse aux sorcières » de l'Amérique coloniale puritaine, puis de celle des années cinquante et du « maccarthysme » et, plus généralement, figure de l'autre femme, celle qui ne plie pas aux attentes de la société, l'intellectuelle, l'artiste, la célibataire, celle qui ne fut ni mariée, ni mère. Pourrait-on dire qu'avec « Her Kind », Anne Sexton prend le contrepied de l'image traditionnelle de la femme, celle de « l'ange du foyer », dont toute femme qui veut accomplir sa vocation d'écrivain doit s'émanciper ? Dans ce poème, par le biais du symbole, en donnant libre cours à un imaginaire marqué par l'audace et un désir éperdu de liberté, Anne Sexton écrit du point de vue d'un sujet à l'étroit dans les définitions réductrices de la féminité imposées par la société américaine conservatrice de son époque. Sa poésie représente le mal de vivre et l'incapacité pour le sujet féminin de jouer les rôles traditionnellement dévolus aux femmes. De manière répétée, la poésie d'Anne Sexton rend compte de la difficulté, de l'impossibilité d'exister selon les critères de l'idéologie de la féminité véhiculée par la culture patriarcale, qu'il s'agisse des textes qui abordent le thème du mariage ou celui de la maternité. Le poème « The Farmer's Wife », en particulier, introduit avec une violence troublante, très certainement sans précédent dans les écrits des poètes femmes, le thème de l'ennui et de l'insatisfaction du sujet féminin dans le mariage :

they name just ten years now
that she has been his habit;
as again tonight he'll say
honey bunch let's go
and she will not say how there
must be more to living
than this brief bright bridge
of the raucous bed or even
the slow Braille touch of him
like a heavy god grown light,
that old pantomime of love
that she wants although
it leaves her still alone,
[...] when they finally lie
each in separate dreams
and then how she watches him,
still strong in the blowzy bag
of his usual sleep while
her young years bungle past
their same marriage bed
and she wishes him cripple, or poet,
or even lonely, or sometimes,
better, my lover, dead.(SEXTON, 1960 : 19-20)

[voilà dix ans maintenant
 qu'elle est sa chose ;
 ce soir comme d'habitude il dira
 allons-y ma petite chérie
 et elle ne dira pas qu' il
 faut beaucoup plus pour vivre
 que ce bref pont clair
 du lit rauque ou même
 que cette lente caresse en braille
 comme celle d'un dieu pataud devenu léger,
 cette vieille pantomime d'amour
 qu'elle désire bien qu'elle
 la laisse toujours aussi seule,
 [...] quand finalement ils sont couchés
 chacun dans des rêves séparés
 et comme elle l'observe alors,
 toujours fort dans le sac débraillé
 de son habituel sommeil tandis que
 défilent ses années de jeunesse gâchées
 dans leur même lit de mariage
 et elle voudrait qu'il soit boiteux, ou poète,
 ou même seul, ou parfois,
 mieux encore, mon amour, mort.]

Comme l'illustre ce poème composé dans une forme libre, écrit à la troisième personne également, à la différence de la plupart des autres textes du recueil, mais qui propose un regard inédit, tranchant dans le vif des représentations stéréotypées du mariage des années cinquante, l'œuvre d'Anne Sexton annonce déjà les mouvements des femmes des années à venir – ceux-là même qui allaient voir en elle, comme dans la poésie de Sylvia Plath, une sorte de parole fondatrice. La parution de *To Bedlam and Part Way Back* précédait de trois ans seulement celle de *The Female Mystique* de la sociologue Betty Friedan, qui donnerait une voix au mal-être profond de milliers d'américaines anonymes et deviendrait rapidement un best-seller aux Etats-Unis, alors qu'Anne Sexton allait devenir, avec Sylvia Plath, l'une des icônes de la poésie américaine de l'après-Seconde Guerre mondiale.

L'histoire familiale, ou l'autre irruption d'une subjectivité féminine en poésie ?

Parallèlement aux poèmes de la dépression, qui constituent une sorte de « discours sur la folie » et également de « discours de la folie », pour reprendre les catégories introduites par Michel Jeanneret dans *La lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, une série de poèmes de *To Bedlam and Part Way Back* font apparaître le projet poétique d'Anne Sexton, qui semble inséparable de l'expérience de la cure analytique, de revenir sur son enfance, sa famille, ses parents, qui occupent une place essentielle dans son premier recueil. L'épigraphe choisie par la poète pour introduire l'esprit du livre, l'extrait d'une lettre de Schopenhauer adressée à Goethe, qui renvoie au mythe d'Œdipe, dont l'interprétation représente l'un des pivots de la psychanalyse freudienne, semble indiquer d'emblée que celle-ci constitue une référence majeure dans l'œuvre. La poète, qui semble s'identifier à la figure d'Œdipe, ce que souligne Diane Hume George dans son étude *Oedipus Anne : The Poetry of Anne Sexton*, suggère également une manière d'écrire et de dire, directe, courageuse, dangereuse même, tendue vers la quête de vérité, comme nous avons tenté de le montrer dans la première partie de ce travail, au sein d'une poésie qui fait de l'exploration des liens de parenté, que nous

allons aborder dans ce deuxième moment de notre étude, l'une des voies tracées de la connaissance de soi :

It is the courage to make a clean breast of it in face of every question that makes the philosopher. He [the philosopher] must be like Sophocles'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 inquire further... (SEXTON, 1960: 2)⁵

Un nombre important de poèmes de *To Bedlam and Part Way Back*, parmi lesquels « Funnel » ou « Some Foreign Letters », mettent en lumière la dimension de l'histoire familiale investie par la poète. Les premiers vers de « Funnel », par exemple, renvoient directement à la figure de l'arrière-grand-père protestant, descendant des puritains originaires d'Angleterre, et revient sur la transmission même de cette histoire au sein de la famille, celle d'un sujet poétique qui semble, une fois de plus, comme dans les poèmes de la dépression, se confondre avec la poète en tant que personne réelle. Le poème commence tel un « récit », au sens d' « acte de narrer », et n'est pas sans évoquer l'art du conte :

The family story tells, and it was told true,
of my great-grandfather who begat eight
genius children and bought twelve almost new
grand pianos. He left a considerable estate
when he died. [...] (SEXTON, 1960 : 20)

[Dans l'histoire familiale, et il paraît que c'est vrai,
on parle de mon arrière-grand-père, qui engendra huit
petits génies et acheta douze pianos à queue
presque neufs. Il laissa une fortune considérable
lorsqu'il mourut. [...]]

Autre texte central du recueil, «Some Foreign Letters» est écrit en forme d'adresse à la grand-tante, Anna Ladd Dingley, que tout le monde appelait « Nana », soeur de la grand-mère maternelle, qui passa une grande partie de sa vie dans la famille d'Anne Sexton. Cette femme célibataire, prototype de la « vieille fille », était entièrement dévouée à sa nièce, et Anne Sexton put compter sur elle pour compenser le manque affectif causé par la distance et la froideur dont faisait preuve sa propre mère. Nana avait passé plusieurs années à l'étranger, en Europe, pendant sa jeunesse, et les lettres qu'elle avait écrites à sa famille avaient été transmises après sa mort à Anne Sexton, qui devait s'inspirer du voyage de Nana pour définir l'itinéraire de son propre séjour en Europe des années plus tard. Nana avait été journaliste à son retour dans sa famille, dans le Maine, où son père avait fondé le *Lewiston Evening Journal*, une profession peu répandue parmi les femmes au début du vingtième siècle. Le poème débute sur un mode narratif, trait commun des poèmes autobiographiques d'Anne Sexton. L'écriture paraît surtout factuelle, presque « plate », pourrions-nous dire, mais du fait de l'apostrophe, de l'adresse à un autre, une autre, actrice ayant réellement existé de l'histoire personnelle, elle comporte une puissante charge émotive :

I knew you forever and you were always old,
soft white lady of my heart. Surely you would scold
me for sitting up late, reading your letters,

⁵ [C'est le courage de regarder en face chaque question qui fait le philosophe. Il doit être comme l'Œdipe de Sophocle, qui, cherchant à être éclairé sur son terrible destin, poursuit infatigablement son enquête, même s'il devine qu'une horreur effroyable l'attend avec la réponse. Mais la plupart d'entre nous portons dans nos cœurs la Jocaste qui supplie Œdipe pour l'amour de Dieu de ne pas chercher à en savoir plus...]

as if these foreign postmarks were meant for me.
 You posted them first in London, wearing furs
 and a new dress in the winter of eighteen-ninety. (SEXTON, 1960: 9)

[Je t'ai toujours connue et tu as toujours été vieille,
 douce dame blanche de mon cœur. Tu me gronderais sûrement
 de veiller si tard, pour lire tes lettres,
 comme si ces timbres étrangers m'étaient destinés.
 Tu les as d'abord postées de Londres, vêtue de fourrures
 et d'une robe neuve pendant l'hiver de mille huit cent quatre-vingt-dix.]

La voix poétique suivra les traces de Nana, au fil de son voyage en Europe, à Londres, en Suisse, en Italie, à Berlin:

This Wednesday in Berlin, you say, you will
 go to a bazaar at Bismarck's house. And I
 see you as a young girl in a good world still,
 writing three generations before mine. I try
 to reach into your page and breathe it back...
 but life is a trick, life is a kitten in a sack. (SEXTON, 1960: 9)

[Ce mercredi à Berlin, dis-tu, tu iras
 à une vente de charité à la maison de Bismarck. Et je
 te vois, jeune fille dans un monde encore bon,
 en train d'écrire, trois générations avant la mienne. J'essaie
 de me fondre dans ta page et de la faire renaître...
 mais la vie est une farce, la vie est un chaton dans un sac.]

A la narration des faits se mêle l'art du verbe et des images qui caractérise la poésie d'Anne Sexton, lorsque s'y dessine nettement, avec l'entreprise de l'écriture de la dépression et de l'histoire familiale, avec la quête de la connaissance de soi à travers cette histoire, la dimension d'un regard quasi philosophique sur l'expérience de vivre. Par le biais de la fulgurance d'une image poétique, pour reprendre l'expression de Bachelard, d'une image choquante, déroutante, comme il en surgit souvent dans la poésie d'Anne Sexton, celle d' « un chaton dans un sac », par exemple, apparaît, mêlée à la démarche psychanalytique, la dimension de méditation existentielle sur la précarité de la condition humaine, qui est une autre facette de l'œuvre. La poésie, qui se tourne vers le passé, fait ressurgir les êtres aimés irrémédiablement perdus. Si elle les ressuscite, elle fait renaître également une perte incommensurable, l'expérience de la dépossession, une sorte de confrontation avec la mort : c'est ce qui transparait dans cette écriture dénuée de sentimentalisme, qui fait revivre une relation en marquant l'évidence de la disparition de l'autre aimé, qui propose le récit de la vie tout en faisant ressortir que l'autre est perdu ; qui se rapproche au plus près de l'expérience de la douleur de la perte, sans en adopter le discours, l'un des paradoxes frappants de cette écriture du sujet. Elle se rapproche au plus près d'un vécu personnel de la douleur, sans proposer un discours direct sur celle-ci, ne cédant à aucun auto-apitoiement, comme tranchant dans le trop plein des sentiments pour laisser les faits de la vie, et de la mort, parler d'eux-mêmes. Nous pourrions dire, à ce stade de notre approche de l'œuvre d'Anne Sexton, qu'elle propose une sorte d' « écriture comme un couteau » (ERNAUX, 2003), notion que nous empruntons à l'écrivaine Annie Ernaux, à laquelle il semble parfois qu'Anne Sexton puisse étonnamment être comparée. Ce qui frappe, d'autre part, dans la démarche autobiographique d'Anne Sexton, dans son traitement des liens de parenté, et qui ressort du poème « Some Foreign Letters », c'est la place faite aux femmes, à l'histoire des femmes, celles que l'Histoire traditionnelle a délaissées, et aux relations entre les femmes.

L'écriture familiale d'Anne Sexton se distingue, et c'est un point essentiel, en ce qu'elle explore la relation père-fille, l'Œdipe dans sa version féminisée, autrement connue, dans le monde anglo-saxon, sous le nom de « complexe d'Electre », mais également en ce qu'elle aborde, de manière répétée, avec une intensité surprenante, la relation mère-fille, sur lesquelles elle propose un discours poétique et un point de vue renouvelés. A travers l'exploration des liens de parenté qui marque la poésie d'Anne Sexton, une brèche se dessine avec les théories élaborées sur la féminité par la psychanalyse ; une subjectivité féminine se fait jour, en particulier, concernant le « développement psychosexuel » de la « femme normale », tel qu'il est décrit dans le discours freudien sur la féminité, alors que des thèmes inédits, a priori « antipoétiques » ou tabous, s'imposent également par ce biais avec audace en poésie.

Placé au début de *To Bedlam and Part Way Back*, « The Bells », écrit du vivant du père, introduit le thème de la relation père-fille au moyen de l'adresse, comme nombre de poèmes du premier recueil, à travers l'évocation d'un souvenir d'enfance, démarche qui joue également un rôle essentiel dans cette poésie. Ici, le souvenir d'une sortie au cirque :

Father, do you remember?
 Only the sound remains,
 the distant thump of the good elephants,
 the voice of the ancient lions
 and how the bells
 trembled for the flying man.
 I, laughing,
 lifted to your high shoulder
 or small at the rough legs of strangers,
 was not afraid.
 You held my hand
 and were instant to explain
 the three rings of danger.
 Oh see the naughty clown
 and the wild parade
 while love love
 love grew rings around me. (SEXTON, 1960, 7-8)

[Papa, te souviens-tu ?
 Il ne reste que le son,
 le pas lourd des bons éléphants,
 la voix des lions ancestraux
 et comme les cloches
 tremblaient pour le trapéziste.
 Mais moi, éclatant de rire,
 perchée sur ta haute épaule
 ou blottie contre les jambes rugueuses des inconnus,
 je n'avais pas peur.
 Tu me tenais par la main
 et tu étais vif à m'indiquer
 les trois anneaux du danger.
 Oh regarde le vilain clown
 et la parade sauvage
 alors que l'amour l'amour
 l'amour formait des anneaux autour de moi.]

Dans ces vers, très musicaux en dépit d'un rythme accentuel irrégulier, la voix fait appel à la mémoire du père en recréant la vision, le langage de l'enfance qui se propagent dans l'ensemble du texte. La référence à l'Œdipe, dont le poème semble contribuer à

l'exploration, apparaît dans la représentation des liens qui unissent la fille et son père, que traduisent les images de la protection et la répétition du mot « amour », trois fois successivement, signe d'une espèce de passion exclusive de la petite fille, propre au temps de l'enfance. Mais l'intensité de la relation père-fille n'est pas dénuée d'une sorte d'ambiguïté. La protection incarnée par le père, l'intensité des sentiments qui unissent le père et la fille, ne semblent pas dépourvues de danger. Celui qui protège simultanément fait de la fille une prisonnière, ce que semble traduire, par la métaphore, l'image des « anneaux » qui ensèrent le sujet.

C'est sous cet angle du danger, également, d'un risque majeur, destructeur pour le sujet féminin, que l'irruption d'une subjectivité féminine semble se dessiner dans la poésie d'Anne Sexton, lorsque celle-ci fait surgir le thème de l'inceste. Ce thème, qui devait apparaître au cours de la psychothérapie d'Anne Sexton, oscillant entre imaginaire et réalité, la poète l'aborde dans « The Moss of His Skin ». Qu'il s'agisse d'une expérience vécue, sur laquelle la poète effectuerait un retour, ou qu'il s'agisse d'une invention, d'un fantasme, dans les deux cas la poésie d'Anne Sexton s'empare d'un tabou, un sujet plus que jamais « antipoétique ». Elle ouvre une perspective nouvelle sur la société patriarcale dans laquelle elle est écrite, offrant une vision complexe, douloureuse, violente même, de la relation père-fille, qui contraste avec l'interprétation psychanalytique traditionnelle de l'Œdipe, que l'on sait si flatteuse pour le sujet masculin.

En exergue de « The Moss of His Skin », une citation extraite d'une revue de psychanalyse attire l'attention du lecteur sur le caractère terrible du thème abordé, et sur le fait que la voix ne pourra pas être confondue avec celle de la poète, qui prend la parole, comme dans « The Farmer's Wife », autre poème de l'émergence d'une subjectivité féminine, à travers le masque d'une *persona* :

Young girls in old Arabia were often buried alive next
to their dead fathers, apparently as a sacrifice to the
goddesses of the tribes ...

Harold Feldmann, "Children of the desert"

Psychoanalysis and Psychoanalytic Review, Fall 1958 (SEXTON, 1960: 26)

[Dans le monde arabe ancien, les jeunes filles étaient souvent
enterrées vivantes avec leur père quand celui-ci mourait,
apparemment en guise de sacrifice aux déesses des tribus....]

Dans un poème composé d'un seul mouvement, en vers particulièrement courts, comme le précédent poème de la relation au père, "The Bells" – pour traduire, peut-être, la vulnérabilité du sujet, et accompagner l'émergence difficile d'une parole inédite –, la *persona* décrit une expérience terrifiante, une coutume pratiquée en des temps ancestraux, qui voulait qu'une fille fût enterrée vivante avec son père à la mort de ce dernier. Ce qui frappe dans ce poème, et relève de la poétique mise en œuvre par Anne Sexton, c'est la simplicité, le naturel du langage et de la diction, la concentration sur les faits de l'expérience évoquée, l'absence de pathos, pour dire l'expérience d'un sacrifice archaïque, monstrueux :

It was only important
to smile and hold still,
to lie down beside him
and to rest awhile,
to be folded up together

as if we were silk,
 to sink from the eyes of mother
 and not to talk.
 The black room took us
 like a cave or a mouth
 or an indoor belly. (SEXTON, 1960: 26-27)

[Il importait seulement
 de sourire et de se tenir tranquille,
 de s'allonger à côté de lui
 et de rester sans bouger un moment,
 de se replier tous les deux
 comme si on était de la soie,
 de disparaître des yeux de maman
 et de se taire.
 La chambre obscure nous englutissait
 comme une cave ou une bouche
 ou un ventre à l'intérieur.]

Le langage employé dans le poème, proche de la langue parlée américaine, semble brouiller la référence. Si la citation en exergue range le poème du côté d'une voix distincte de celle de la poète, le langage du poème le rapproche étonnamment d'une voix personnelle, d'un vécu personnel, américain, identifiable à celui de la poète, ou à son fantasme. Par ce biais, Anne Sexton pourrait bien explorer les zones d'ombre de son expérience propre. Mais elle donne simultanément une voix aux femmes anonymes qui ont été victimes d'une pratique criminelle. Dans ce poème, comme dans le poème « *The Farmer's Wife* », Anne Sexton prend la parole en tant que sujet femme, femme parmi une communauté de femmes, inscrites dans un certain destin tracé par la culture patriarcale, ici introduite dans sa dimension mortifère. C'est là que semble se jouer également, de manière radicale, la double dissidence de la poésie d'Anne Sexton, la « féminisation » de la tradition poétique à laquelle cette œuvre donne lieu : dans l'émergence d'une histoire des femmes passée sous silence dans l'Histoire, à laquelle la poésie entreprend de donner une voix ; dans la venue à l'écriture des sujets tabous de l'expérience féminine, de la véritable histoire des femmes, susceptible de remettre en question certains discours dominants de la culture androcentrée, celui de la psychanalyse par exemple, avec une sorte d'impertinence, d'effronterie, de conquête de la liberté de dire le non-dit, l'interdit, inédites.

Comme l'écriture de la dépression et de la relation père-fille, l'écriture de la relation mère-fille est l'une des contributions essentielles d'Anne Sexton à la poésie confessionnelle, et un domaine dans lequel sa poésie revêt un caractère spécialement novateur. A travers ce thème, la poésie d'Anne Sexton investit un territoire de l'expérience particulièrement étranger à la poésie américaine du vingtième siècle, tellement attachée à la notion d'impersonnalité, de « dépersonnalisation » du sujet lyrique, pour reprendre l'expression de T. S. Eliot. Mais, de plus, elle propose un vécu féminin de cette relation, à la fois revenant à l'interprétation freudienne de l'Œdipe, et introduisant de nouvelles données, revisitant l'interprétation du lien mère-fille pour ouvrir d'autres voies.

Long poème composé de sept sections, sur le mode de la forme ouverte, « *The Double Image* » peut se lire comme l'un des poèmes phares du premier recueil, autour duquel la poésie dite « confessionnelle », dans sa nouveauté et son originalité au sein de la poésie américaine, se construit. Le poème, dont on peut dire qu'il contribue au rayonnement du premier recueil, s'inspire au départ de la création d'une autre figure importante de la poésie

« confessionnelle », du poème « Heart's Needle » de W. D. Snodgrass, autre mentor d'Anne Sexton à ses débuts, que la poète découvre avec enthousiasme en 1958.

« Heart's Needle » est un poème ancré dans l'expérience personnelle du divorce et de la douleur causée par la séparation d'avec un enfant. Lorsqu'Anne Sexton lit ce poème, elle est séparée de ses filles, toutes deux placées chez des parents à la suite de sa dépression – Linda, l'aînée, chez l'une des sœurs d'Anne, Joyce, la plus jeune, auprès de sa belle-mère, Billie Sexton. Le poème de Snodgrass devait avoir un impact décisif à la fois sur l'œuvre d'Anne Sexton et sur sa vie. D'une part, le caractère autobiographique de la poésie de W. D. Snodgrass devait l'encourager à poursuivre sur la voie de l'écriture personnelle, la seule qu'elle se sache capable de pratiquer, malgré les critiques de John Holmes ; d'autre part, le poème de Snodgrass devait avoir un impact tel sur Anne Sexton, la femme, qu'au lendemain de la lecture, elle trouverait la force d'aller chercher elle-même sa fille Joyce chez ses beaux-parents pour la ramener vivre avec elle. Commentant l'importance de la lecture du poème « Heart's Needle », dans une lettre adressée à Snodgrass, avec qui une amitié profonde se nouera, Anne Sexton déclarera par la suite :

I read "Heart's Needle" and I changed. It made me see myself new. In seeing you, in feeling your marvellous restrained sense of immediate loss, I saw my own loss in a new color. And I changed. I said to Fred (Fred Morgan), "A poem isn't supposed to do that! It isn't supposed to be that vital!" meaning of course, how unusual, how much genius and the grip of talent, is in such a poem that reaches down and touches the inmost part of the reader. (SEXTON, 1977: 62) ⁶

Anne Sexton poussera à l'extrême la poétique qu'elle découvre dans le poème de W. D. Snodgrass, qui fait écho à la sienne, déjà en cours d'expérimentation au moment de la lecture de « Heart's Needle ». Poétique du dévoilement du vécu personnel, de l'expérience privée dont la nature est le plus souvent douloureuse ou humiliante, elle passe par un langage, des images, auxquels Anne Sexton donnera une intensité unique ; par un traitement de la forme et de la langue qu'Anne Sexton abordera progressivement avec une liberté redoublée, si l'on compare sa poésie à celle de ses pairs masculins, Robert Lowell et W. D. Snodgrass.

Lorsqu'Anne Sexton aborde le thème de la relation mère-fille dans « The Double Image », elle le fait sur les deux plans de la relation à l'une de ses filles, Joyce, d'une part, comme l'indique clairement le texte, dans la dernière strophe de la première section du poème, par exemple, dans laquelle la fille est directement nommée - « ma petite fille, Joyce » - , et sur le plan de la relation à sa propre mère. Le titre du poème semble faire référence implicitement à la mère d'Anne Sexton, et aux portraits que celle-ci avait fait peindre d'elle-même et de sa fille, lorsque, à la suite de sa dépression et de son hospitalisation, Anne Sexton avait séjourné dans la maison de ses parents. Ces faits biographiques sont mentionnés sans détour dans le poème. Dans la deuxième strophe de la section deux du poème, la voix retrace l'histoire de la dépression et de la convalescence qui suivit, dans la maison « maternelle » :

Part way back from Bedlam
I came to my mother's house in Gloucester,
Massachusetts. And this is how I came
to catch at her; and this is how I lost her.

⁶ [J'ai lu « Heart's Needle » et j'ai changé. Je me suis vue d'une manière nouvelle. En te voyant, en éprouvant ton sentiment merveilleusement contenu de perte totale, j'ai vu ma propre perte sous un jour nouveau. Et j'ai changé. J'ai dit à Fred (Fred Morgan), « Un poème n'est pas censé avoir cet effet ! Il n'est pas censé être fort à ce point ! » ce qui signifiait bien sûr, à quel point c'était inhabituel, quel génie et quelle marque de talent, il y a dans un poème qui va aussi loin pour atteindre ce qu'il y a de plus intime chez le lecteur.]

I cannot forgive your suicide, my mother said.
And she never could. She had my portrait
done instead. (SEXTON, 1960: 37)

[A mi-chemin de mon retour de Bedlam
je suis allée vivre chez ma mère à Gloucester,
dans la Massachussets. Et c'est ainsi que j'ai tenté
de me rapprocher d'elle ; et c'est ainsi que je l'ai perdue.
Je ne peux pas te pardonner ton suicide, m'a dit ma mère.
Et elle ne l'a jamais pu. Elle a fait peindre
mon portrait à la place.]

Le discours de la voix poétique en tant que fille occupe une place très importante dans le poème, qui prend pour thème le cancer de la mère, le sentiment de culpabilité que la maladie de celle-ci engendre, comme en témoignent ces vers dans la dernière strophe de la section trois du poème :

They hung my portrait in the chill
north light, matching
me to keep me well.
Only my mother grew ill.
She turned from me, as if death were catching,
as if death transferred,
and as if my dying had eaten inside of her.
[...]
On the first of September she looked at me
and said I gave her cancer.
They carved her sweet hills out
and still I couldn't answer. (SEXTON, 1960, 38)

[Ils ont accroché mon portrait dans la lumière
glaciale du nord, assortie
pour me garder en bonne santé.
Mais ma mère est tombée malade.
Elle s'est éloignée de moi, comme si la mort était contagieuse,
comme si la mort s'était propagée,
et comme si ma mort l'avait rongée au-dedans.
[...]
Le premier septembre elle m'a regardée
et dit que je lui avait donné le cancer.
Ils ont taillé dans ses tendres mamelons
et une fois de plus je n'ai pas pu répondre.]

Le poème, qui met en évidence le caractère conflictuel du rapport mère-fille, pourrait sembler s'inscrire dans le droit fil de l'interprétation de l'Œdipe, tel que Freud le décrit chez la petite fille, dans l'essai sur « La féminité » par exemple. Et cependant, c'est plutôt l'intensité de la relation, ou plus exactement de la quête de relation, que le poème illustre. La difficulté de la relation mère-fille représentée par la voix poétique en tant que fille n'est pas le fait de son rejet à elle. En cela, le texte d'Anne Sexton propose une alternative à la conception psychanalytique, dans laquelle le rejet de la mère comme objet d'amour et le remplacement de celle-ci par le père jouent un rôle essentiel. Dans le phénomène de rapprochement avec la mère, que la poésie prend pour thème de manière répétée et centrale, comme en témoigne encore l'important poème « The Division of Parts », dernier poème du recueil, Anne Sexton semble annoncer la relecture des textes et concepts fondateurs de la psychanalyse qui sera entreprise par la critique féministe et/ou féminine dans les années soixante-dix en France et aux Etats-Unis, dans les travaux de Luce Irigaray, notamment, ou dans ceux de Juliet Mitchell.

Si la poésie d'Anne Sexton peut se lire comme l'expression d'un phénomène de rapprochement avec la figure maternelle, d'effort de reconquête, de redécouverte par la voix poétique, en tant que fille, du lien précœdipien à la mère⁷, contre lequel la culture patriarcale se serait construite, il nous semble que c'est sur le terrain de la représentation de la relation avec l'enfant-fille, au cœur de « The Double Image », que la poésie d'Anne Sexton innove de manière plus manifeste encore, en remettant en question notamment, à une époque très conservatrice, les certitudes, les stéréotypes concernant l'expérience de la maternité.

« The Double Image » est d'abord un poème écrit en forme d'adresse à un enfant, la fille âgée de trois ans, avec qui la voix s'inscrit dans une relation d'une intimité, d'une intensité bouleversantes, dès les premiers vers du poème :

I am thirty this November.
 You are still small, in your fourth year.
 We stand watching the yellow leaves go queer,
 flapping in the winter rain,
 falling flat and washed. And I remember
 mostly the three autumns you did not live here.
 They said I'd never get you back again.
 I tell you what you'll never really know:
 all the medical hypothesis
 that explained my brain will never be as true as these
 struck leaves letting go.

I, who chose two times
 to kill myself, had said your nickname
 the mewling months when you first came;
 until a fever rattled
 in your throat and I moved like a pantomime
 above your head. Ugly angels spoke to me. The blame,
 I heard them say, was mine. They tattled
 like green witches in my head, letting doom
 leak like a broken faucet;
 as if doom had flooded my belly and filled your bassinnet,
 an old debt I must assume. (SEXTON, 1960: 35-36)

[J'ai trente ans en ce mois de novembre.
 Tu es encore une petite fille, âgée de quatre ans.
 Côte à côte, nous regardons les feuilles jaunies prendre un air étrange,
 voltiger dans la pluie d'hiver,
 tomber pâles sur le sol. Et je me souviens
 surtout des trois automnes où tu n'as pas été là.
 Ils disaient que je ne pourrais plus jamais te reprendre avec moi.
 Je te dis ce que tu ne sauras jamais vraiment :
 toutes ces hypothèses médicales
 pour expliquer ce qui se passait dans ma tête jamais ne seront aussi vraies que
 ces feuilles arrachées qui lâchent prise.

Moi, qui ai choisi deux fois
 de me tuer, j'avais dit ton prénom
 aux premiers mois gémissants de ta naissance ;
 mais la fièvre a fait
 trembler ta gorge, et je me suis agitée telle une pantomime
 au-dessus de ta tête. Des anges affreux me parlaient. La fautive,
 je les entendais dire, c'était moi. Ils médisaient

⁷ Un phénomène que l'on observe également dans d'importants poèmes d'Adrienne Rich écrits dans les années soixante-dix.

comme des sorcières vertes dans ma tête, laissant le destin
 fuir à la façon d'un robinet cassé ;
 comme si le destin avait inondé mon ventre et rempli ton berceau,
 une dette ancienne que je devais acquitter.]

Les deux premières strophes de « The Double Image » concentrent à elles seules les caractéristiques essentielles du long poème, qui sont aussi celles de la poésie confessionnelle. Les éléments personnels, qui renvoient à l'histoire réelle, sont omniprésents dans ces vers et dans l'ensemble des deux-cents vers qui le composent. Les faits biographiques, tels qu'ils se donnent à travers la référence à l'âge de la poète, celui de l'enfant, le vécu de la séparation, renvoient à une expérience douloureuse, d'instabilité psychique, que soulignent le motif de l'automne et de la chute des feuilles, la référence à la tentative de suicide, à la maladie de l'enfant qui a précipité la crise, le sentiment de culpabilité. Comme le révèle déjà l'écriture de la dépression, de la folie, la poésie confessionnelle, si elle accorde une place essentielle aux faits biographiques, ce qui lui donne un aspect narratif, s'attache aux expériences complexes, douloureuses de l'existence, celles sur lesquelles se concentre la psychanalyse, dans le secret du cabinet du thérapeute, et que la poésie d'Anne Sexton choisit d'explorer, de dévoiler, de « mettre à nu », pour reprendre le mot de Robert Lowell dans *Life Studies*.

Dans « The Double Image », la voix poétique fait pénétrer le lecteur au plus près de sa relation avec l'enfant, dans l'intimité de ses blessures et de sa détresse, comme de son désir de survie, car le poème est un poème du retour, retour de l'enfant après une séparation insupportable, comme la dernière section du poème l'indique:

I could not get you back
 except for weekends. You came
 each time, clutching the picture of a rabbit
 that I sent you. For the last time I unpack
 your things. We touch from habit.
 The first visit you asked my name.
 Now you stay for good. [...] (SEXTON, 1960: 38)

[Je ne pouvais pas te reprendre
 sauf les week-ends. Tu venais
 chaque fois, serrant l'image d'un lapin
 que je t'avais envoyée. Pour la dernière fois je défais
 ta valise. Nous prenons l'habitude de nous toucher.
 La première fois que tu es venue tu m'as demandé mon nom.
 Maintenant tu es là pour rester.]

Poème de l'exploration et de la reconquête du lien avec la figure maternelle, de la reconquête de l'enfant après l'expérience de la dépossession, « The Double Image » va plus loin. En proposant un discours sur la fragilité de l'être, sur la difficulté de vivre, la voix simultanément dévoile la difficulté d'être femme, et mère, d'après les critères définis traditionnellement par la culture. Une crise identitaire se dessine tout au long du poème, qui comporte un caractère subversif, en faisant voler en éclat l'idéologie de la maternité comme « destin », comme unique moyen de s'accomplir pour le sujet femme dans l'Amérique des années cinquante. Cette crise, la poète la formule de manière directe dans les tous derniers vers du poème, qui se lisent également comme une revendication de l'attachement à l'enfant, miroir du sujet à travers lequel se tisse la reconstruction, la construction d'un rapport mère-fille autre que celui défini par la culture androcentrée :

I remember we named you Joyce
 so we could call you Joy.
 You came like an awkward guest
 that first time, all wrapped and moist
 and strange at my heavy breast.
 I needed you. I didn't want a boy,
 only a girl, a small milky mouse
 of a girl, already loved, already loud in the house
 of herself. We named you Joy.
 I, who was never quite sure
 about being a girl, needed another
 life, another image to remind me.
 And this was my worst guilt, you could not cure
 nor soothe it. I made you to find me. (SEXTON, 1960: 41-42)

[Je me souviens que nous t'avions nommée Joyce
 pour pouvoir t'appeler Joy.
 Tu es venue telle une invitée maladroite
 cette première fois, toute humide dans ton emballage,
 étrange à mon sein lourd.
 J'avais besoin de toi. Je ne voulais pas d'un garçon,
 seulement une fille, une petite souris de fille
 au teint de lait, déjà adorée, déjà bruyante dans la maison
 de son être. Nous t'avons nommée Joy.
 Moi, qui n'ai jamais été tout à fait certaine
 d'être une fille, j'avais besoin d'une autre
 vie, d'une autre image pour me le rappeler.
 Et c'était la pire faute dont j'étais coupable, tu ne pouvais ni
 m'en guérir
 ni m'apaiser. Je t'avais faite pour me trouver.]

L'autre rapport à l'enfant, qui passe par la "confession", semble inséparable de la quête d'une parole vraie pour dire la situation de la mère en tant que femme, et en tant que sujet dans le monde. Il s'agit d'un rapport dans lequel la mère n'est pas enfermée dans un rôle préétabli par une vision culturelle réductrice. Il fait de la mère une personne à part entière, comme de l'enfant, qui n'est pas envisagé comme une possession, un être dominé par une figure d'autorité, mais comme un être vulnérable – une vulnérabilité où se reflète celle de la mère et sa responsabilité ; où se dessine également une place pour une féminité, une expérience de femme et de mère à renouveler, à réinventer : ce serait l'un des paris des mouvements des femmes qui allaient émerger dans les années soixante et soixante-dix.

Une question se pose au stade de ce constat : la poésie écrite par des femmes revêt-elle forcément un caractère politique ? Anne Sexton appartient à une époque où les femmes affirmeront progressivement que tout ce qui est privé est politique. Les souffrances personnelles, les crises identitaires, la folie ou l'aliénation de la femme, sont envisagées dans leur rapport aux attentes réductrices de la société et apparaissent alors comme le reflet de leur condition dans la culture. La poésie d'Anne Sexton, souvent taxée d'égoïsme par la critique masculine, et parfois féminine même, par certaines poètes, telles Elizabeth Bishop, qui refusait d'être catégorisée comme poète femme, serait bien plutôt l'expression de la venue à la conscience et à l'écriture de cette condition, à laquelle la poète entreprend de donner une voix, renouvelant du même coup la tradition en poésie.

La dissidence revêt donc une intensité particulière dans l'œuvre d'Anne Sexton, comme l'illustre le recueil *To Bedlam and Part Way Back*. Elle est double, comme nous avons voulu le montrer au départ, dans la mesure où elle donne un caractère extrême, et féminin, à la rupture que représente déjà la démarche adoptée par la poésie confessionnelle au sein de la poésie américaine des années cinquante. Tant sur le plan du style, qui rompt progressivement avec une conception savante et élitiste de la poésie, du langage poétique, que sur celui du choix des thèmes, audacieusement inscrits dans l'expérience de la condition féminine, Anne Sexton fait voler en éclat les règles du silence, du tabou, de la bienséance. Elle va pousser plus loin, plus dangereusement aussi, les expérimentations menées par ses pairs et mentors masculins, vis-à-vis desquels elle affirme progressivement son identité de femme et l'ancrage de sa poésie dans une expérience féminine de la culture.

A l'origine, avant de venir à la poésie, Anne Sexton faisait partie des femmes qui avaient intériorisé l'idéologie, les stéréotypes de la féminité de son époque. Elle a éprouvé psychiquement l'effet réducteur, délétère même, de cette idéologie. Sa poésie devait le mettre en lumière, tout comme la création d'autres poètes femmes de sa génération, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Denise Levertov, parmi les plus connues. Comme Sylvia Plath et Adrienne Rich en particulier, elle se sentirait poète femme, à la fois dans les préjugés et les railleries dont la poètes femmes faisaient traditionnellement l'objet dans un milieu artistique surtout masculin, et dans sa prise de parole progressivement de plus en plus volontairement « sexuée », au féminin, porteuse de renouveau dans la poésie américaine.

Au départ, sensible aux préjugés de ses contemporains hommes à l'égard de la poésie des « ladies », Anne Sexton exprime sa crainte d'écrire « comme une femme » et, dans une lettre, elle déclare : « I wish I were a man – I would rather write the way a man writes. » (SEXTON, 1977 : 40)⁸. Il y aurait donc bien, dans l'esprit des poètes femmes elles-mêmes, et comme le déclare Hélène Cixous dans « Le rire de la Méduse », des écritures « marquées ». . . Cependant, à la fin des années soixante, Anne Sexton adopte une tout autre position. Elle a découvert les idées féministes qui commencent à se propager dans la société américaine et qui lui donneront alors l'audace de se reconnaître elle-même comme poète femme, d'affirmer l'existence, la nécessité d'une vision nouvelle, qu'incarne en fait sa poésie dès la parution de ses premiers livres. A l'époque de l'essor des nouveaux mouvements féministes aux Etats-Unis, à l'occasion d'un article que la poète est invitée à écrire pour une revue féministe, elle affirme cette fois : « As long as it can be said about a woman writer, « She writes like a man » and that woman takes it as a compliment, we are in trouble. »⁹

Toute la poésie d'Anne Sexton semble tendre vers la « féminisation » de la voix en poésie, inséparable de la venue à l'écriture de thèmes inédits, et d'une pratique de l'écriture progressivement de plus en plus audacieuse, renouvelée, d'un exercice exacerbé, nous semble-t-il, de la liberté. La vision de la philosophe Françoise Colin, lorsqu'elle aborde la question du langage dans le cahier du Grief intitulé *Le Langage des femmes*, paraît pouvoir s'appliquer à la poésie d'Anne Sexton et au phénomène de la dissidence qui s'y dessine. Elaborant la notion de « langage-femmes », Françoise Colin déclare notamment :

Le langage-femmes n'est pas comme tel un langage transgressif, un langage-contre, se référant à la pesanteur de la norme. Ce n'est pas non plus un langage-fou (mais peut-être

⁸ [J'aimerais être un homme – Je préférerais écrire comme un homme.]

⁹ Anne Sexton, propos d'une lettre citée par Diane Wood Middlebrook. [Tant qu'on pourra dire d'une femme écrivain « Elle écrit comme un homme » et que cette femme prendra cela pour un compliment, il y a du souci à se faire.]

l'affolement du langage), ni un langage d'avant-garde. C'est un langage libre, souverainement indifférent [...] (COLIN, 1992 : 27)

A travers les thèmes qu'elle aborde, le traitement des formes et du langage qu'elle propose, la poésie d'Anne Sexton ouvre la voie d'une liberté, d'une « indifférence » pourrions-nous dire avec Françoise Colin, progressivement conquises par rapport à la tradition principalement masculine en poésie. Le fait qu'Anne Sexton s'approprie une altérité au féminin, à la fois dans sa dimension culturellement définie et biologique, qu'elle adopte un point de vue féminin, voire féministe, sur sa situation dans le monde et dans la tradition en poésie, tout en explorant un type de langage, d'écriture poétique renouvelé, contribue d'une part au renouveau de la poésie américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle, comme également à l'élaboration, ce que souligne tout un pan de la critique littéraire féministe aux Etats-Unis, d'une tradition des femmes en poésie.

Bibliographie

- CIXOUS, Hélène (1975), « Le Rire de la Méduse », in *L'Arc*, 61.
- COLBURN, Steven E. (1988), *Anne Sexton : Telling the Tale*, Anne Arbor, Michigan.
- COLIN, Françoise (1992), « Polyglo(u)ssons » (1976), in *Le langage des femmes*, Les Cahiers du Grif, Paris, Editions Complexe,.
- ERNAUX, Annie (2003), *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Editions Stock.
- FREUD, Sigmund (1964), *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- FRIEDAN, Betty (1984), *The Female Mystique*, New York, Dell Publishing.
- GEORGE, Diana Hume (1987), *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- (1988), *Anne Sexton: Selected Criticism*, Urbana, University of Illinois Press.
- IRIGARAY, Luce (1987), « Le corps-à-corps avec la mère », in *Sexes et parentés*, Paris, Minuit.
- JEANNERET, Michel (1978), *La lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion.
- JUHASZ, Suzanne (1976), *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women*, New York, Harper & Row.
- KAMMER, Jeanne H. (1989), « The Witch's Life : Confession and Control in Anne Sexton's Early Poetry », in: *Critical Essays on Anne Sexton* (Linda Wagner-Martin ed.), Boston, G. K. Hall & Co.
- McCLATCHY, J. D. (1978), « Anne Sexton: Somehow to Endure », in *Anne Sexton: The Poet and Her Critics*, Bloomington: Indiana University Press.
- SEXTON Anne (1982), *To Bedlam and Part Way Back* (1960), in *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- (1977), *A Self-Portrait in Letters* (Linda Gray Sexton and Lois Ames eds.), Boston, Houghton Mifflin Company.
- WAGNER-MARTIN, Linda (ed.) (1989), *Critical Essays on Anne Sexton*, Boston, G. K. Hall & Co.
- WOOD MIDDLEBROOK, Diane (1991), *Anne Sexton: A Biography*, New York, Vintage Books.

Pour citer cet article : Godi, Patricia, « *To Bedlam and Part Way Back* d'Anne Sexton : la double dissidence », *Lectures du genre n° 9 : Dissidences génériques et gender dans les Amériques* : 90-111