



Stéphane Lépine

# ÉCLATS DE VERRE

Fragments et réflexions  
autour de *La Cloche de verre*  
de Sylvia Plath  
telle que recréée à la scène  
par Brigitte Haentjens

# ÉCLATS DE VERRE

Fragments et réflexions

autour de *La Cloche de verre*

de Sylvia Plath

telle que recréée à la scène

par Brigitte Haentjens

par Stéphane Lépine

## PRÉLUDE

«**SYLVIA PLATH** s'est suicidée après une vie brève mais tumultueuse. Née aux États-Unis, elle a beaucoup vécu en Angleterre. Elle était la fille d'un professeur d'origine allemande, dur et autoritaire, qui a eu beaucoup d'influence sur elle et à qui elle consacre un poème terrifiant, «Daddy». Elle n'a publié que deux recueils, *The Colossus* (1960), et *Ariel* (1966) qui raconte ses problèmes personnels et familiaux, ses crises de dépression, sa lutte contre la tentation de se tuer.» Ainsi l'émérite professeur John Brown résumait-il, dans la nouvelle édition refondue de son *Panorama de la littérature contemporaine aux États-Unis*, publié aux éditions Gallimard en 1971, l'œuvre de Sylvia Plath. C'était huit ans après son suicide, huit ans après la parution de son unique roman, *The Bell Jar*. Elle n'était encore que la fille du dur et autoritaire Otto Plath. Et c'est par ce type de note lacunaire et à la limite de la condescendance que l'on a trop longtemps résumé l'œuvre de cette romancière et de cette poète exceptionnelles, qui ne demeurera pourtant durant des années que la femme du grand poète Ted Hughes, que la mère de ses deux enfants...

Mais les choses ont heureusement changé au cours des trente dernières années. L'œuvre de Sylvia Plath est aujourd'hui connue et reconnue des lecteurs anglais et américains. Traduits en français, ses poèmes, carnets, nouvelles, lettres et journaux sont sans cesse réédités, font l'objet de commentaires sensibles et éclairés, et lui permettent de rejoindre enfin dans les essais et anthologies les figures les plus marquantes de la littérature américaine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Aussi – et sans doute parce que l'on ne saurait parler de Sylvia Plath avec l'objectivité sèche des universitaires et la neutralité bienveillante des analystes –, on remarque aisément que les lectures que l'on fait de cette œuvre et de cette vie, qui ont traversé le ciel de la littérature américaine comme une étoile filante, laissant des traces

encore et toujours brûlantes, sont davantage des accompagnements, des dialogues intimes, des discours amoureux plutôt que des ouvrages savants. Ainsi en est-il par exemple du vibrant ouvrage de Sylvie Doizelet, *La terre des morts est lointaine*, paru chez Gallimard en 1996 dans la collection *l'un et l'autre*, ou alors du récent exercice d'admiration de Valérie Rouzeau paru aux éditions Jean-Michel Place sous le titre *Sylvia Plath – Un galop infatigable*. Ainsi en est-il de la recréation que propose aujourd'hui Brigitte Haentjens de son roman *The Bell Jar*...

Non, nous ne saurions aborder l'œuvre de Sylvia Plath avec détachement, elle qui appartenait à la famille des *confessionnal poets*, elle qui a contribué à corps perdu à ce mouvement de la poésie américaine des années 1950, marquée, comme le fait remarquer Taïna Tuhkunen-Couzic, «par une diversité de tentatives de «l'écriture de soi» où s'entrelacent, parfois de manière explosive, les anecdotes et les histoires de famille avec l'Histoire perçue comme aberrante ou barbare». À l'exemple d'Ingeborg Bachmann et de Marguerite Duras, dont Brigitte Haentjens a porté des œuvres à la scène dans un passé récent (*Malina* et *L'Éden Cinéma*), comme Inge Müller, Louise Dupré, Carson McCullers, Virginia Woolf et tant d'autres figures incontournables de la littérature au féminin, autant de femmes dont l'écriture se nourrit de la vie et qui ont écrit de leur «main de feu», pour reprendre les mots de Bachmann, et auxquelles Brigitte tentera sans aucun doute de donner vie au théâtre dans un avenir prochain, la femme qui nous a donné *The Bell Jar* impose un rapport d'absolue proximité, une lecture non seulement attentive, mais intime et engagée, engageante. On a dit et répété de Brigitte Haentjens que son travail s'articulait essentiellement autour de trois grandes questions, à savoir l'identité, la sexualité et le pouvoir, qu'à travers des lectures très subjectives des textes, elle explorait plus particulièrement les fractures secrètes

de l'identité féminine, les jeux entre le pouvoir et le sexuel, ainsi que cette zone trouble où se contaminent les mythes et les pulsions inconscientes. Après Électre et Antigone, après Marie Stuart et Élisabeth 1<sup>ère</sup>, après Mademoiselle Julie et les deux femmes tenaillées par l'écriture dans *Malina* et de *L'Éden Cinéma*, difficile en effet de nier que la psyché féminine, que les méandres obscurs de la folie et de cet insoutenable sentiment d'inadéquation au monde continuent à la préoccuper plus que tout. Une manière d'être toujours novatrice et iconoclaste, directement en prise avec le mal entendu féminin.

L'œuvre de Sylvia Plath (qui, comme c'est encore malheureusement le cas pour trop d'œuvres de femmes, ne reçoit pas encore toute l'attention qu'elle mérite) lui aura fourni un terreau de réflexion et de recherche théâtrale à nul autre pareil. Amenée sans préméditation à créer une trilogie, dont les deux premiers épisodes auront été *Malina* et *L'Éden Cinéma*, Brigitte Haentjens continue, avec *La Cloche de verre* (traduction plus juste, plus fidèle et moins pathétique du titre original anglais que celle proposée par le traducteur français), d'aller plus avant sur la voie de l'exploration de l'exigeant et laborieux chemin que les femmes empruntent très souvent, trop souvent, pour enfin parvenir à dire je et accéder à la création. La création au féminin est-elle donc possible sans une obédience aux modèles mâles, ou sans que la folie ou la mort n'apparaissent comme les seules issues? Voilà une question que sans cesse repose Brigitte Haentjens depuis la création de *Je ne sais plus qui je suis* en 1998. *The Bell Jar* lui permet également de revenir à cette américanité qu'elle a explorée, il y a de cela trop longtemps déjà, à travers les œuvres de Jean-Marc Dalpé et de Sam Shepard. Car, si Bachmann était Autrichienne et Duras, Française d'origine vietnamienne, Sylvia Plath a grandi dans l'Amérique puritaine et hypocrite des années 1950, une Amérique marquée par le conformisme, hantée par le maccarthysme, créatrice de moules étouffants et pervers, contraignants et destructeurs. Absolument seule, comme le sont sans doute tous les artistes, Sylvia Plath a payé de sa santé mentale et de sa vie son impérieux désir d'écrire et aura fait de ses écrits un véritable manifeste de rupture avec les valeurs et modèles de son époque. C'est cette solitude absolue de l'artiste et cette exigence tout aussi extrême auxquelles Brigitte Haentjens souhaite aujourd'hui redonner vie au théâtre.



## la cloche de verre

D'APRÈS LE ROMAN *The Bell Jar* DE **Sylvia Plath**  
TRADUIT EN FRANÇAIS SOUS LE TITRE  
*La Cloche de détresse* PAR Michel Persitz  
PUBLIÉ AUX ÉDITIONS Denoël EN 1972  
ET REPRIS AUX ÉDITIONS Gallimard  
DANS LA COLLECTION *L'Imaginaire* EN 1987

ADAPTATION POUR LA SCÈNE PAR  
**Céline Bonnier, Brigitte Haentjens,**  
**Stéphane Lépine, Wajdi Mouawad**

MISE EN SCÈNE **Brigitte Haentjens**  
DRAMATURGIE **Stéphane Lépine**  
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE **Colette Drouin**  
SCÉNOGRAPHIE **Anick La Bissonnière**  
COSTUMES **Julie Charland**  
MUSIQUE **Robert Normandeau**  
ÉCLAIRAGES **Claude Cournoyer**  
VIDÉO **Francis Laporte**  
MAQUILLAGE ET COIFFURE **Angelo Barsetti**  
DIRECTION TECHNIQUE **Nicolas Jobin**

AVEC  
**Céline Bonnier**

UNE COPRODUCTION DE **Sibyllines**  
ET DU **Théâtre de Quat'Sous**  
PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DE QUAT'SOUS  
À COMPTER DU 26 JANVIER 2004

## LA VIE ET L'ŒUVRE DE SYLVIA PLATH

**Dans les vies américaines**, disait Fitzgerald, il n'y a pas de second acte. Le processus d'autodestruction qu'a été la brève vie de Sylvia Plath – morte à trente ans d'avoir vécu sur un tempo trop rapide, avec une intensité nerveuse trop grande pour quelqu'un de si fragile – a fait d'elle, à titre posthume, une sorte de légende fitzgeraldienne. Elle est née en 1932, près de Boston, où son père, Otto Plath, était professeur d'entomologie. Un personnage, ce père. Émigré d'Allemagne, où il était né en 1885, il avait, après un premier mariage en 1915, épousé en 1932 Aurelia, la mère de Sylvia. Il avait écrit sa thèse sur les mœurs du bourdon et, parmi les anecdotes qu'on colporte sur son compte, il y a cette séance de travaux pratiques où, pour prouver à ses étudiants que nos réactions soi-disant «viscérales» sont en réalité acquises, il avait dépecé, fait cuire, puis mangé un rat. Sylvia a huit ans lorsqu'il meurt en 1940 : «C'était un autocrate. Je l'adorais, je le méprisais. Nul doute que j'aie désiré plus d'une fois qu'il soit mort. Et lorsqu'il m'a rendu ce service, je me suis imaginé que c'est moi qui l'avais tué.» Cette disparition ne fait qu'exacerber le désir qu'a Sylvia Plath de réussir dans la compétition qu'est pour elle la vie : le jour de la mort de son père elle refuse de manquer l'école; plus tard, à Smith – le collège huppé de jeunes filles de Northampton –, elle écrit : «Je sais que je peux avoir de bonnes notes et plaire aux garçons.» Pour elle, qui veut écrire et qui, dès ses dix-sept ans, se considère comme une professionnelle, l'événement marquant fut le concours, organisé par *Mademoiselle*, où elle remporte le premier prix : un stage d'un mois, l'été 1953, à la rédaction du magazine à New York. À son retour, déçue de ne pas avoir été acceptée à l'Atelier d'écriture de Harvard, elle sombre dans une dépression qu'on traite aux électrochocs («Par la racine de mes cheveux quelque chose s'est emparé de moi / qui suis en train de frire dans ses volts bleus»), ce qui ne fait qu'aggraver son état. Fin août, elle avale des somnifères, laisse une note disant qu'elle est partie se promener et rampe jusqu'à une encoignure, sous la maison, pour mourir : elle restera deux jours dans le coma. Elle revient à Smith, auréolée du prestige romanesque de ce suicide, puis, en septembre 1955, ayant obtenu une bourse Fulbright, part en Angleterre comme étudiante à Newnham College, à Cambridge.

Elle y rencontre son «Adam violent», le beau et ténébreux Ted Hughes. C'est, elle le sait, un «vagabond», mais elle l'épouse – un mariage hâtif et secret – en juin 1956. Lune de miel en Espagne, puis chacun se met à écrire, dans une sorte d'atelier qui va finir dans la guérilla conjugale, avec la violence d'un drame de Strindberg. Ted Hughes écrit à plein temps. En 1957,

il publie *The Hawk in the Rain*, premier recueil sur le chemin qui va faire de lui le plus célèbre poète britannique de l'après-guerre. Il la suit en Amérique, où c'est elle qui, en donnant des cours, fait plus ou moins vivre le couple [...]. En 1959, retour en Angleterre : à Londres, d'abord, puis dans le Devon, où ils ont acheté une maison. En 1962, c'est la crise; Ted Hughes voit une autre femme; il quitte Sylvia, qui reste quelque temps dans la maison du Devon. C'est là que, à partir de juin, elle écrit, dans une sorte de phase paroxystique, la plupart des poèmes qui feront sa réputation. Un peu avant Noël, elle revient du Devon à Londres – solitaire, vulnérable, avec ses deux enfants. Elle a trouvé un appartement à Primrose Hill, dans une maison de Fitzroy Road où Yeats avait vécu enfant. Elle espère prendre des contacts, relancer sa carrière. Mais tout va de travers. Les petits ont la grippe. Elle-même est sous médicaments antidépresseurs. Le matin du 11 février 1963, après avoir préparé le lait des enfants, elle laisse un mot et ouvre le gaz de la cuisinière – pour un ultime appel au secours, peut-être, mais qui ne fut entendu que trop tard.

Cette mort allait rapidement devenir presque aussi célèbre que le suicide de Hemingway en 1961 ou de Marilyn Monroe en 1962. Un mois plus tôt, en janvier 1963, avait paru – sous le pseudonyme de Victoria Lucas – *The Bell Jar*, roman autobiographique qui raconte les événements de l'été 1953 évoqués plus haut et dont la métaphore centrale est l'électrochoc : celui qui est censé faire sortir «Esther», la protagoniste, de sa schizophrénie, mais aussi celui qui, le 18 juin de la même année dans la prison de Sing Sing, a grillé la cervelle des époux Rosenberg. La fin tragique de Sylvia Plath incita à lire ce livre comme une sorte de version féminine du *Crack-Up* de Fitzgerald, mais c'était aussi une tentative, très professionnelle, pour écrire une version féminine de *The Catcher in the Rye*, le best-seller de Salinger. Comme Sylvia Plath le disait elle-même, elle ne perdait jamais de vue le marché littéraire du *Ladies' Home Journal*. De la poésie de Sylvia Plath on ne parlerait guère, n'étaient les monologues dramatiques hallucinés qu'elle écrivit dans la dernière et tragique année de sa vie. À la fois dévastateur et dévasté, le moi qui parle dans ces monologues affronte, à travers de violentes images oniriques, les totems et tabous de son psychisme. C'est, par exemple, l'arbre vampirisé par un hibou nocturne : «Je suis habité par un cri / chaque nuit il bat des ailes / cherchant, de ses griffes, quelque chose à aimer / je suis terrifié par cette chose obscure.» Ou «Lady Lazarus» qui fait sur la piste d'un cirque son numéro («Mourir est un art, comme le reste»); elle renaîtra de ses cendres, sous la forme d'une sor-

cière, d'une cannibale mangeuse d'hommes; l'ennui, c'est qu'avant de renaître, il faut mourir. Ou le tristement célèbre «Daddy» : sur un rythme de comptine enfantine, une «fille avec un complexe d'Électre» («Elle pensait que son père était un dieu, et il est mort») s'adresse à son père disparu. Elle ne parvenait pas à lui parler; les sentiments qu'il lui inspirait étaient si violemment contradictoires que tout ce qu'elle parvenait à faire, c'était bégayer (en allemand) : «*Ich, Ich, Ich, Ich* - comme un cri d'amour et de haine qui ne sort pas et reste coincé dans « un piège en fil de fer barbelé». Il était pour elle un colosse de Rhodes, un personnage «aussi historique que le forum romain»; elle a voulu mourir pour le retrouver, être l'Iséut de ce Tristan, mais : «ils m'ont sortie du sac et ont recollé mes morceaux». Il est le vampire qui lui suçait le sang, l'amant qui en mourant l'a trahie, le SS en uniforme noir avec son svastika : «Toutes les femmes aiment un fasciste / la botte qui vous écrase le visage, la brute / au cœur de brute comme toi.» Elle n'a pas pu mourir avec lui. Il ne lui reste plus qu'à le tuer, et à tuer aussi l'homme qu'elle a finalement épousé : «Papa, papa, espèce de salaud, j'en ai fini avec toi». L'évocation de «Dachau, Auschwitz, Belsen» n'est guère ici qu'une manière d'amplifier par l'Histoire le petit théâtre privé de la cruauté sado-masochiste. Il n'en reste pas moins que ces poèmes vinrent exactement à leur heure. La thématique du glissement vers la folie s'inscrivait dans le mouvement «confessionnel» illustré depuis 1959 par Robert Lowell (qui écrit, en 1965, la préface au recueil posthume *Ariel*), Anne Sexton ou W.D. Snodgrass. Par ailleurs, Sylvia Plath représentait de manière tragique la contradiction où l'on se trouvait, à cette époque de transition entre les années 1950 et les années 1960. D'une certaine manière, elle avait parfaitement intériorisé l'image que la presse féminine de l'époque Eisenhower proposait de la femme, mais en même temps cette image l'étouffait – une contradiction dans laquelle elle n'était pas la seule à se débattre, puisque c'est en 1963 que parurent l'essai de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, comme cet autre document sur la femme «flouée», *Snapshots of a Daughter-in-Law* d'Adrienne Rich. À cette conjoncture, Sylvia Plath dut en partie de devenir la figure culturelle que l'on sait.

**Pierre-Yves Pétilion**

*Histoire de la littérature américaine – Notre demi-siècle 1939-1989*  
Éditions Fayard, 1992, réédité en 2003.



**Née le 27 octobre 1932**, dans le Massachusetts, Sylvia Plath a passé les premières années de son enfance à Wintrop, une petite ville près de Boston. Ses grands-parents étaient autrichiens. Son père Otto, professeur de biologie à l'université de Boston, celui qui la faisait sauter sur ses genoux en imitant le bruit du tonnerre avec sa voix de baryton, avait émigré de Danzig encore adolescent pour s'installer aux États-Unis. Sa mère, Aurelia Schober, quoique née Américaine, portait elle aussi un nom à consonance germanique, ce qui lui valut d'être exclue par les autres enfants de son quartier, d'être souvent traitée de «sale espionne», comme elle racontera elle-même plus tard, voire d'être jetée, une fois, au bas des marches de l'autobus scolaire, dont le chauffeur démarra sans se soucier de son sort. En 1929, après avoir décroché un diplôme à l'Université de Boston et enseigné un an l'anglais au Lycée de Melrose, dans le Massachusetts, Aurelia décide de reprendre ses études et d'entreprendre une maîtrise d'anglais et d'allemand. C'est ainsi qu'elle fait la connaissance du Dr Otto Emil Plath, dont elle sera donc l'élève avant de l'épouser. En introduction à la correspondance avec sa fille (publiée en français aux éditions des femmes en 1988 sous le titre original anglais *Letters Home*), Aurelia Schober se souvient : «Ainsi que la plupart des familles américaines de souche européenne, ma propre famille, de souche autrichienne, fut dominée, durant toute mon enfance et ma prime adolescence, par la personnalité de mon père.» Aussi, les conventions sociales étant ce qu'elles étaient, ne faut-il pas s'étonner qu'au moment de son mariage, elle abandonne sa carrière et cède au désir d'Otto de la voir se consacrer à tenir le foyer. «Sitôt certaine d'être enceinte, je n'avais plus qu'un désir, écrira-t-elle : être une bonne épouse et une bonne mère.» (Un désir que Sylvia exprimera à son tour trente ans plus tard, à peu près dans les mêmes termes!) «Les vingt et un ans qui nous séparaient, précisera-t-elle – différence d'âge aggravée par la relation de maître à disciple qui avait été la nôtre, soulignée par l'éducation supérieure à la mienne qu'il avait reçue, et renforcée par de longues années de vie communautaire en internat ou solitaire en pension – amenèrent mon mari à affronter les immanquables difficultés que pose une vie de couple et de famille en s'enfermant dans une attitude de maître et seigneur persuadé de son bon droit. Il n'avait jamais rien connu de comparable à la libre discussion admise dans ma famille et ne pouvait envisager d'aborder les problèmes à deux de front. Au bout de ma première année de mariage, conclut-elle, je dus me rendre à l'évidence : si je voulais un foyer paisible (et je ne voulais que cela) je devrais me résoudre à me soumettre, quoique ce ne fût pas dans ma nature.» Ce n'est qu'à la mort de son mari que

madame Plath acceptera, pour subvenir aux besoins de la famille, de donner des cours d'allemand et d'espagnol au Lycée de Braintree et des cours de secrétariat médical à l'université de Boston.

Aurelia et Otto auront deux enfants, Sylvia et, deux ans et demi plus tard, Warren. En novembre 1940, alors que Sylvia a huit ans, et non pas neuf comme elle l'écrit dans *The Bell Jar* (liberté de la transposition), son père meurt du diabète. Elle en sera manifestement très marquée, elle qui déclare ce jour-là à sa mère : «Je ne parlerai plus jamais à Dieu de ma vie!». Elle imagine son cercueil abandonné, dans un trou de terre rouge, effarée qu'on le laisse «là, comme ça, tout seul, sans protection» et ne cessera d'appeler au secours ce *daddy* à la fois bien-aimé et détesté : véritable pain bénit pour les psychiatres, qu'elle fréquente et chez qui elle éclate en sanglots, s'écriant : «Père, père, console-moi!» Dans *La Cloche de détresse*, l'héroïne s'écroule au cimetière sur la tombe de son père, et pleure, sans pouvoir s'arrêter : «J'ai appuyé ma tête sur la douce surface de marbre et j'ai hurlé ma peine à la pluie froide et glacée.»

Très jeune, Sylvia Plath commence à dessiner et à écrire. Comme le fait remarquer sa mère, parmi tous les poèmes qu'elle écrit entre quinze et dix-sept ans, il en est un particulièrement révélateur, composé en 1948, qui se termine ainsi :

Vous me demandez pourquoi  
Je passe ma vie à écrire?  
Si j'y trouve du plaisir?  
Si ça en vaut la peine?  
Et, par-dessus tout, si c'est payant?  
Sinon, quelle peut en être la raison?  
J'écris pour une seule raison  
Il y a en moi une voix  
Qui refuse de se laisser réduire au silence.

À cette époque de sa vie, elle adresse à des interlocuteurs absents – à son père décédé, par exemple, ou à la lune «neutre et impersonnelle» - des fictions, des lettres ou des écrits intimes qui relatent pour l'essentiel l'impossibilité d'accepter les désillusions et les deuils, et de continuer à vieillir comme si de rien n'était. Le 13 novembre 1949, Sylvia porte à son journal un petit additif, qui pourrait être intitulé «Réflexions d'une jeune fille de dix-sept ans» :

«À compter d'aujourd'hui, je vais tenir à nouveau un journal, afin d'y coucher mes pensées et mes idées, quand j'en aurai le temps. Il faut absolument que je préserve ce miracle : avoir dix-sept ans. Chaque jour m'est si précieux que je suis terriblement attristée, en voyant le temps m'échapper alors que je vieillis. C'est à présent, à présent que je vis le meilleur de ma vie.

En resongeant aux seize années déjà écoulées, je revois les heures de bonheur ou de malheur dans leur relativité, avec leur importance fort relative, et elles me tirent toutes le même sourire.

J'ignore encore qui je suis. Peut-être l'ignorerai-je toujours. Mais je me sens libre – dégagée de toute responsabilité, libre de m'isoler dans ma chambre, entre mes murs couverts de dessins... ou de photos. Ma chambre me convient parfaitement – paisible, peu encombrée, bien arrangée. J'adore la ligne paisible des meubles, les deux étagères pleines de recueils de poésie ou de livres de contes conservés depuis mon enfance.

En cette heure, je suis très heureuse, assise à mon bureau, d'où je vois les arbres dénudés de la maison d'en face. Je désire observer toujours. Je désire être profondément touchée par la vie, sans être jamais aveuglée, au point de ne pouvoir voir mon sort d'un œil plein d'humour, ni rire de moi-même comme je ris d'autrui.

Je redoute de vieillir. Je redoute de me marier. Que me soit épargnée l'obligation de cuisiner, trois fois par jour – épargné l'inexorable piège de la routine et de l'encroûtement. Je veux être libre – libre de connaître des gens, avec leur passé – libre de découvrir d'autres milieux, et d'autres morales, ou d'autres critères que les miens. Je crois que ce que je désire, c'est être omnisciente. Si je devais me donner un nom, ce serait *La fille qui voulut être Dieu*. Et cependant, si je ne vivais pas en ce corps, où serais-je? Peut-être suis-je destinée à être jaugée et jugée...

Mais, oh, je m'insurge contre ce sort. Je suis moi – et je suis forte – mais à quel point? Je suis moi.

Parfois j'essaie de me mettre à la place de quelqu'un d'autre, et je m'effraie quand j'y parviens presque. Comme il serait terrible d'être autre que je ne suis. Je suis terriblement égoïste. J'éprouve une irrésistible vénération envers ma peau, mes traits, mes membres. Je me sais trop grande et affligée d'un nez flamand, et pourtant je me pavane à plaisir devant ma glace, en me trouvant de plus en plus ravissante... Je me suis formée de moi-même une image idéale et parfaite. Cette image sans tache n'est-elle pas mon moi véritable – la perfection authentique? Ai-je tort de la laisser s'insinuer entre moi et un miroir impitoyable? (Oh, maintenant même, en relisant ce que je viens d'écrire, je trouve ça puénil, dramatisé à outrance.)

Jamais, jamais, jamais, je n'attendrai la perfection à laquelle j'aspire de toute mon âme – mes dessins, mes poèmes, mes nouvelles – misérables, misérables reflets, tous tant qu'ils sont... car j'ai été trop profondément modelée par un milieu bien conventionnel... par pure vanité, je rêve de luxes dont je ne jouirai jamais...

J'ai de plus en plus conscience de l'importance du hasard dans mon existence... Viendra un jour l'heure de me regarder enfin en face. Dès à présent, je redoute les choix que je vais avoir à faire dans ma vie – choix d'orientation, choix de carrière... J'ai peur. Je manque d'assurance. Quel serait le mieux pour moi? Qu'est-ce que je désire? Je ne sais. J'aime être libre. Je déteste me sentir contrainte ou limitée... Je suis loin d'être aussi avisée que j'ai pu le croire. Comme si je me trouvais au fond d'une vallée, je vois s'ouvrir devant moi des routes, sans en voir le bout – les implications...

Oh, malgré mes angoisses et mes inhibitions, j'aime le moment présent, car à présent, je ne suis pas encore totalement modelée. Ma vie ne fait que commencer. Je suis forte. J'aspire à une cause à laquelle consacrer mon énergie...»

À dix-sept ans, Sylvia Plath aura déjà fait l'impossible pour être éditée et aura envoyé pas moins de quarante-cinq textes au magazine *Seventeen* (certains d'entre eux sont aujourd'hui publiés en français aux éditions La Table ronde sous le titre curieux et trompeur de *Carnets intimes*) avant que celui-ci ne se décide à publier sa première nouvelle: «Et l'été ne reviendra pas» («*And Summer Will Not Come Again*»). En 1950, grâce à une bourse, elle entre au Smith College de Northampton dans le Massachusetts, l'une des plus prestigieuses universités pour filles au monde. L'été précédant son entrée à Smith, elle continue d'écrire des poèmes, tient un carnet de notes et entame l'écriture d'un journal: «*Juillet 1950*. Qu'y a-t-il de plus merveilleux par une nuit pareille que d'être vierge et jeune, pure, neuve?... (être violée.)» Étudiante brillante, elle est élue à des responsabilités au niveau de sa classe et de son collège, et

devient membre du comité de rédaction de la *Smith Review*. Mais déjà, à ce moment de sa vie, elle écrit dans une lettre : «En regard du succès que je semble remporter, que de craintes et de doutes envers moi-même...» Ou encore, le 5 octobre 1950 : «Pourvu que mes profs ne me jugent pas aussi stupide que je me juge moi-même!» Un ami dira plus tard de cette époque : «C'était comme si Sylvia ne pouvait attendre que la vie vienne à elle... Elle se précipitait pour l'accueillir, pour forcer les choses à se produire tout de suite.»

Cette époque, rappelons-le, c'est le début des années 1950, l'époque où toutes les jeunes filles sages portent socquettes blanches, jupes avec crinolines, *trench-coats* et foulards sur la tête. C'est la belle époque de *Far From Heaven*, le film récent de Todd Haynes inspiré des mélodrames flamboyants de Douglas Sirk; c'est la belle et terrible époque où l'on voit le monde en technicolor, où Grace Kelly roule en décapotable avec Cary Grant



dans *To Catch a Thief*, enlève pudiquement (et voluptueusement) ses gants dans *Vertigo* du même Alfred Hitchcock. C'est l'âge d'or (et d'argent) de la télévision américaine, des séries *Papa a raison* et *I Love Lucy*, du *rock and roll*, de «la fureur de vivre» et des «rebelles sans cause» (titre français et traduction littérale du film célèbre de Nicholas Ray avec James Dean et Nathalie Wood), des adolescents portant fièrement jean et veste de cuir, et dont le caractère frondeur cache toujours une fêlure, une fragilité. C'est Marlon Brando, le blouson noir de *L'Équipée sauvage* et de *Sur les quais* en 1953, James Dean, qui flirte avec la mort et frôle les précipices en voiture, Montgomery Clift, le futur désaxé de John Huston, dont toutes les filles étaient folles et qui vivait son homosexualité dans la honte et la clandestinité. Mais, au-delà du folklore et de la nostalgie qui entourent encore ces années 1950 avec les premiers ciné-parcs, le Jell-O avec crème fouettée en aérosol, les banlieues rose et jaune recrées par le cinéaste Tim Burton dans *Edward Scissorhands*, on sait maintenant que c'est l'époque de la grande noirceur, où triom-

phent le maccarthysme et le méphistophélique Edgar Hoover, une période peu glorieuse de l'histoire américaine où s'affirme plus que jamais la paranoïa et la haine de l'Autre, et où les Rosenberg sont condamnés à la chaise électrique et exécutés le 19 juin 1953, pour avoir – c'est du moins ce que l'on affirmait – vendu des secrets atomiques aux Soviétiques.

Pur produit des années 1950, Sylvia Plath est belle. «J'ai assez désespérément besoin de me sentir à tout instant physiquement désirable», écrit-elle à sa mère quelques semaines après avoir fêté ses dix-huit ans. En maillot de bain sur la plage d'un été 1954, elle ressemble à Marilyn Monroe. Mais elle sait déjà, comme l'a confessé Marilyn dans une interview, qu'«on est jugé sur l'air qu'on a, pas sur ce que l'on est. À Hollywood, on vous paie 1 000 dollars pour un baiser et 50 cents pour votre âme. Je le sais, parce que j'ai assez souvent refusé la première proposition. Pour la seconde, j'attends toujours.» Sylvia attend d'être

acceptée pour elle-même, d'être reconnue pour ses écrits. Elle est révoltée contre l'éducation qu'on donne aux filles. Elle est hantée par «le plafond de toutes les salles de bain où [elle] a pris un bain.» C'est une femme déchirée entre le conservatisme des valeurs et son désir d'écrire et de vivre des formes nouvelles, entre le mode de vie d'une poète, d'une intellectuelle et celui d'une femme et d'une bonne mère de famille. De concours gagnés en concours perdus, vivre de sa plume est difficile. Elle déprime, dérive et, une nuit, dans le cœur noir d'un New York désert, elle donne sa «garde-robe en pâture au vent», se dépouille de ses «chiffons tristes», brandissant son jupon «comme un drapeau d'armistice». Épisode qu'elle relate dans *The Bell Jar*. Sylvia n'est pas folle. Elle veut seulement être libre, «omnisciente». Elle veut être Dieu et, comme elle l'écrit à sa mère le 4 août 1951, «il n'est pas drôle de mesurer les limites qu'impose le fait d'être femme». Ce qui la déboussole, ce qui la condamne aussi, sans doute, dès l'âge de dix-neuf ans, aux tentatives de suicide et la transforme en «pauvre marionnette de



peau et d'os», plus que les lettres de refus à répétition, c'est son désir d'être comme les autres, d'être un «modèle d'épouse et de mère» (toujours cet affolant leitmotiv), de savoir cuisiner, tenir une maison et gérer un budget, c'est sa volonté de passer inaperçue et, en même temps, son avidité à vivre sa différence, son désarroi d'être soumise aux schémas. «J'ai toujours désiré satisfaire à la fois mon besoin de créer et mon désir d'être utile aux autres. [...] Si c'est être névrosée que de vouloir au même moment deux choses qui s'excluent mutuellement, alors je suis névrosée jusqu'à l'os. Je naviguerai toute ma vie entre deux choses qui s'excluent mutuellement...»

Redoute-t-elle de succomber à «ce néant de l'appartenance»? Elle préfère mourir, ou écrire : «Ce que je redoute le plus, je crois, c'est la mort de l'imagination.» En 1953, elle se débat encore dans une terrible dépression nerveuse; internée (dans des endroits inhospitaliers), remise entre les mains des médecins, elle subit une série d'électrochocs. En 1955, elle part pour l'Angleterre, où elle passe un an à l'université de Cambridge. C'est là qu'elle rencontre le poète Ted Hughes. Le *Journal* garde la mémoire de tout cela. Un dimanche de février 1956, Sylvia évoque la soirée de poésie donnée la veille. Un homme s'est approché d'elle. C'est le poète Ted Hughes. Ils boivent tous les deux, parlent très fort : «Et quand il m'a embrassée dans le cou, je lui ai mordu la joue violemment et longuement, et quand nous sommes sortis de la pièce, son visage ruisselait de sang. Et je hurlais intérieurement : oh, je pourrais me donner à toi, en un combat violent.» Ils se marient, à Londres, le 16 juin 1956, date choisie en l'honneur de Joyce (la journée de Bloom dans *Ulysses*). Ils filent le parfait amour. En apparence. Mais on garde en mémoire ce que Sylvia notait déjà dans son *Journal* en mai 1953 : «L'amour est cet artifice désespéré censé prendre la place de deux parents d'origine, qui se sont révélés ne pas être des dieux à la sagesse omnisciente, mais une paire de banlieusards paumés et passablement terre à terre, n'ayant, en dépit de leurs efforts maladroits, jamais vraiment compris comment ni pourquoi vous avez grandi et atteint votre vingt et unième anniversaire.» En avril 1960 naît leur premier enfant, Frieda. Malgré les difficultés financières et les refus de publication, elle ne cesse d'écrire et commence notamment à rassembler des notes pour un roman intitulé *The Bell Jar*, «un travail autobiographique d'apprentie qu'il faudrait que j'accomplisse pour me libérer de mon passé» :

«Écrire un récit détaillé du traitement par électrochocs, un texte tenu, sans jamais gâcher les courtes descriptions par la moindre bavure de sentimentalisme timide, et quand j'aurai assez avancé, je l'enverrai à David Ross [rédacteur en chef de *St. Botolph's Review*]. Je ne me presserai pas, car je suis animée d'une envie acharnée de prendre ma revanche. Mais je vais accumuler les feuillets. Cette idée de décrire un traitement par électrochocs m'est venue hier soir : comment

elle est plongée dans le sommeil mortel de sa folie, et le petit déjeuner qui ne vient pas, les détails, le retour en arrière sur le traitement qui n'a pas marché, l'électrocution, la descente inévitable dans le couloir souterrain, le réveil dans un monde nouveau, sans nom, où l'on renaît, et pas d'une femme.»

Esther Greenwood (bois vert), la narratrice de *The Bell Jar*, et Sylvia Plath se ressemblent et se livrent un combat acharné. Comme ces femmes qui luttent sur un ring couvert de boue, Greenwood, qui incarne la ténacité, l'enthousiasme et la jeunesse, s'oppose à Plath, cette femme rompue, épuisée, aliénée, au sens propre du terme, c'est-à-dire souvent hors d'elle-même. Cet écartèlement, qui résulte de volontés, de sentiments et de devoirs contradictoires, fonde toute l'œuvre de Sylvia Plath, elle qui devait d'ailleurs proposer comme thèse de doctorat (c'est presque ironique) un essai sur le dualisme chez les personnages de Dostoïevski. *Possédée*, oui, d'un indéracinable désir d'écrire, désir considéré comme un *crime* dans l'Amérique des années 1950, elle verra sa vie se transformer en un long et pénible *châtiment*. En janvier 1962 Sylvia donne naissance à son deuxième enfant, Nicholas, et entame l'écriture d'*Ariel*, un recueil de poèmes dont elle est suffisamment contente pour le donner à lire. Ses lettres à sa mère font désormais plus souvent écho à leur bonheur qu'aux crises qu'elle traverse : elle les cache derrière une plainte unique, la fatigue. Trop de choses à accomplir. Les poèmes, le rêve d'un roman qu'elle ne parvient pas à achever, les enfants, les amis de Ted qui, à Londres, envahissent l'appartement, la grande maison, le jardin, dont il faut s'occuper dans le Devon. L'angoisse de rester un écrivain mineur, de ne pas trouver sa vraie voix, semble dominer. «J'ai la vision des poèmes que je devrais écrire, mais n'écris pas. Quand viendront-ils?» Ted publie plus et plus vite qu'elle. Elle est fière du talent de son mari («le poète le plus puissant depuis Yeats et Dylan Thomas»), mais il n'est pas facile d'être deux – deux poètes –, l'un fait de l'ombre à l'autre.

«Au fil des semaines, Agnès se mit à broyer du noir. Bien qu'elle refusât de s'en ouvrir à Harold, ses propres rêves, lorsqu'elle en avait (ce qui, hélas, lui arrivait assez rarement), l'épouvantaient : paysages lugubres et hostiles peuplés de silhouettes menaçantes et extraordinaires. Jamais elle n'arrivait à se souvenir de ces cauchemars en détail; leurs formes s'estompaient alors même qu'elle luttait pour se réveiller, et elle conservait seulement le sentiment aigu de leur atmosphère étouffante, chargée d'orage, qui, oppressante, la hantait tout au long de la journée suivante. Agnès avait honte à l'idée de livrer à Harold ces fragments de scènes d'horreur tant elle redoutait qu'ils ne donnent qu'une image peu flatteuse du pouvoir de son imagination. Rares et espacés, ces rêves semblaient tellement prosaïques, tellement rebutants comparés à la splendeur baroque et royale de ceux d'Harold. Comment pourrait-elle simplement

lui dire par exemple : «Je tombais»; ou : «Maman mourait et j'étais si triste»; ou encore : «J'étais pourchassée par je ne sais quoi et je n'arrivais pas à courir»? La vérité toute nue, comprenait Agnès avec une pointe d'envie, c'est que le récit de ses rêves pousserait le plus consciencieux des psychanalystes à réprimer un bâillement.

Où, se demandait tristement Agnès, étaient passés les jours fertiles de son enfance quand elle croyait aux contes de fées? À l'époque, au moins, jamais elle ne dormait sans rêver, et ses rêves n'étaient ni affreux ni ennuyeux. [...] À quel âge ces univers oniriques, colorés et bienfaisants, l'avaient-ils chassée? Et pour quelle raison? [...] Une fois, répliqua Agnès tout en remuant le sucre dans son café noir d'un air morose, quand j'étais petite, j'ai rêvé de Superman, tout en technicolor. Il était vêtu de bleu avec une cape rouge et des cheveux noirs, beau comme un prince, et je m'envolais tout contre lui dans les airs – je sentais le vent siffler à mes oreilles et les larmes me jaillir des yeux. [...] Harold fut visiblement impressionné.

Qu'as-tu rêvé la nuit dernière? demanda-t-il alors à Agnès.

Harold avait un ton presque repentant : à vrai dire, il était tellement préoccupé par sa propre vie onirique qu'il n'avait sincèrement jamais pensé à écouter et à s'intéresser à celle de sa femme. »

«La Boîte à souhaits»

Le 11 octobre 1962, après avoir découvert la liaison de Ted avec Assia Wevill, une amie du couple, Sylvia demande à l'infidèle de quitter l'appartement de Court Green. Le 12 octobre, elle écrit «Daddy», poème célèbre qui contient entre autre ce vers : «j'en ai fini avec toi», qui laisse croire que c'est le fantôme de son père Otto qu'elle vient en même temps de chasser, elle qui, déjà, avait noté dans son *Journal* : «Et je pleure d'envie qu'un homme me tienne dans ses bras; un homme, qui soit un père.» Après quoi, elle s'installe à Londres, dans la rue, dans la maison même qu'elle avait toujours rêvé d'habiter, celle qu'avait occupé dans le passé le poète Yeats, l'un de ses auteurs de chevet. Meurtrie d'avoir été plaquée mais heureuse de ne plus vivre dans l'ombre de Ted, elle accuse le coup et, malgré une santé chancelante, s'obstine avec force à mener de front la vie seule avec ses jeunes enfants et l'écriture. Des poèmes, elle en écrit elle-même chaque matin, dès l'aube, pour faire partager son enfer, conjurer son angoisse, «justifier le gâchis de [sa] vie». C'est l'espoir que ses textes seront publiés qui lui donne envie de vivre. Sylvia n'a pas un sou, elle est maigre, sans protection. «Coincée comme au fond d'un sac. Pas d'oxygène.»

Sylvia Plath n'est pas un écrivain laconique. C'est une femme qui capte les vertiges et les jours de bonheur avec célérité et violence, à l'aide de métaphores incisives qui ne laissent pas le

monde «résonner comme un tambour mal tendu» et le bleu du ciel être pauvrement bleu. Tous ses écrits, qui sont autant de facettes d'une seule exigence et d'une même œuvre, témoignent de sa lutte contre la tautologie et de sa terreur qu'un jour, l'imagination s'éteigne pour donner naissance à des hiéroglyphes noirs et morts, à «ces lettres épaisses, noires, tarabiscotées» que représentait à ses yeux l'allemand, qui était la langue de son père. «Il ne restait plus d'elle que son corps, écrira-t-elle, pauvre marionnette de peau et d'os qui devait être lavée jour après jour. Et ce corps continuerait à vivre une soixantaine d'années ou même davantage.» Sylvia Plath n'a pas tenu soixante ans. Comme elle le dit dans un de ses poèmes, tel un chat, elle avait neuf morts à vivre. Elle abolissait chaque décennie et sa trentième année inaugura sa dernière décennie et sa première vraie mort, un matin de février 1963 à Londres. L'œuvre posthume de Sylvia Plath, *Collected Poems*, publié en 1982, obtient le prix Pulitzer. Celle qui écrivait à sa mère, peu de temps avant de mourir, «je suis un écrivain de génie, j'écris les meilleurs poèmes de ma vie. Ils me rendront célèbre...», avait raison.

## SONNET

Supposons que l'on puisse prendre un crâne et l'ouvrir  
Comme on ouvre une montre; briser la boîte crânienne  
Entre les paumes d'acier de la curiosité et le prendre  
Pour examiner pièces et pierres du mécanisme brisé.

Ceci fut une femme : passions et stratagèmes  
Trahis par une silencieuse combinaison –  
Disques et rouages cassés, vides toquades mécaniques,  
Ressorts bloqués d'un parler encore inarticulé;

Nul homme, nul demi-dieu ne pourrait remonter  
Les bribes de rêves rouillés, les enchaînements  
De platitudes tournant autour du temps,  
Du parfum, de la politique ou d'idéaux bien arrêtés.

L'oiseau jaillit de sa boîte, ivre au bout de son ressort déginglué  
Pour égrener niaisement les heures jusqu'à la treizième égarée.

## THE BELL JAR, LE ROMAN

**Lors de sa parution à Londres** en 1963, un mois avant le suicide de son auteur, ce livre écrit par une Américaine de 30 ans, mariée au poète anglais Ted Hughes et poète elle-même, fut accueilli avec un vif intérêt en Angleterre et aux États-Unis. Mais c'est en 1971, quand il fut réédité à New York, que lui vint la célébrité.

En 1963, le récit n'était encore que prémonitoire de la révolte féminine qui allait se développer : *La Femme mystifiée* de Betty Friedan, qui devait tant contribuer à son déferlement, paraît la même année que *The Bell Jar*. Huit ans plus tard, en revanche, toute une jeunesse pouvait se reconnaître dans cette étudiante de dix-neuf ans, écartelée entre sa vocation d'artiste et d'intellectuelle et le modèle féminin que lui impose l'entourage; entre les routines, l'assouplissement de sa petite ville d'origine et le tumulte publicitaire de son expérience new-yorkaise. Aventure datée et située donc – et datée, de surcroît, par le fait qu'elle baigne dans l'atmosphère trouble des premiers temps du mac-carthysme – mais ni plus ni moins datée après tout que celle de *Werther* ou de *René*.

Pour que *The Bell Jar* en vienne à prendre la place qui lui revenait dans la littérature anglo-saxonne, il a donc fallu quelques circonstances favorables. Et cela parce que d'autres circonstances lui avaient au départ obstrué la voie. Tout s'était conjugué, en effet, dans un premier temps, pour que le caractère de *témoignage* du livre rejette au second plan l'exceptionnelle réussite artistique de l'*œuvre*.

Et d'abord la réputation déjà assurée du poète qu'était Sylvia Plath. Public et critiques sont portés à croire en pareil cas qu'un roman, a fortiori un roman autobiographique, ne recueille que la surabondance créatrice de l'écrivain. Ils ne veulent y voir qu'un moyen d'accès à la lecture des poèmes, une sorte de glose marginale. Or, Sylvia Plath elle-même a involontairement prêté la main à cette méconnaissance.

Elle avait écrit ses premiers vers à huit ans. À dix-sept ans, elle conduisait son apprentissage de poète avec autant de rigueur que de passion. Le travail du pur intellect, qui consiste à se mettre en disposition de faire accéder au jour l'imaginaire profond avant que de le maîtriser, et qui est la marque des très grands poètes, était chez elle exemplaire. Par contre, et bien qu'elle eût écrit des nouvelles dès l'adolescence, «j'étais traumatisée à l'idée d'écrire un roman», confie-t-elle à une amie. Et il est vraisemblable que le temps lui a manqué pour se détacher de

l'histoire qu'elle s'était arrachée (parce que, dit-elle, rien ne pue autant qu'un tas d'écrits non publiés... Je tiens toujours à ce que le rituel s'achève par l'édition) et apprécier à sa valeur sa propre création. Et telle était son incertitude qu'elle publia *The Bell Jar* sous un pseudonyme, celui de Victoria Lucas.

Car de ce procès-verbal implacable et désespéré émanait un parfum de scandale. Nul n'y était bien traité (à commencer par l'auteur) et tous pouvaient s'y reconnaître. «Sans commentaire, ce livre représente la plus vile ingratitude», écrit en 1970 la mère de Sylvia Plath à l'éditeur américain. Elle sait que toute tentative pour empêcher la publication est d'avance vouée à l'échec. Mais elle s'efforce de montrer dans cette lettre – pour minimiser la portée du livre? pour décourager le public de le lire? – que sa fille n'était pas elle-même quand elle l'écrivit. Et elle se réfère aux paroles mêmes de Sylvia : «Ce que j'ai fait – je me souviens l'entendre –, c'est ramasser ensemble des événements de ma propre vie, ajouter de la fiction pour donner de la couleur... Cela donne une vraie soupe, mais je pense que cela indiquera combien une personne solitaire peut souffrir quand elle fait une dépression nerveuse.»

Tel était bien l'ultime danger de marginalisation qui guettait le livre de Sylvia Plath : celui d'être versé une fois pour toutes au dossier du morbide, de l'anormal, du pathologique, d'aller rejoindre ces documents saisissants mais inclassables que sont les dessins de fous. Car tout l'intérêt que porte notre époque à ce genre de production, la modification qui s'est opérée dans le regard que nous portons sur les névrosés et les aliénés ne change rien au fait que cet intérêt même, appliqué à une œuvre littéraire, risque de nous détourner, si nous n'y prenons garde, de nous arrêter sur sa dimension littéraire. Alors que le fait littéraire est justement la voie royale qui nous amène à sympathiser en profondeur avec celui qui écrit, à oublier qu'on a abordé son histoire comme une curiosité, à cesser de le considérer, lui, comme un autre que nous, les gens normaux. L'*Aurélia* de Gérard de Nerval nous avait déjà appris ces choses, mais nous n'avons que trop tendance à les oublier. [...]

[Le lecteur français] y trouvera bien un témoignage en effet, un constat sans la moindre complaisance, la description clinique d'une dépression vécue de l'intérieur et qui s'achève par un suicide raté – mais qui aurait dû réussir si le cœur de Sylvia Plath n'avait pas été exceptionnellement constitué. Il y trouvera aussi l'histoire d'une longue bataille au jour le jour et à ras de terre – bataille perdue – menée par une fille brillante et pleine de vie contre l'attrance de la mort. Et c'est encore, ce livre, le poème du miroitement de la mort dans les replis fouillés et décapés d'un monde humain sans consistance. Poème heurté, éclaté comme ceux qu'écrivait Sylvia Plath, mais splendidement construit, comme on le voit par l'introduction, la reprise et l'irrésistible orchestration finale de ses deux thèmes fondamentaux que sont le vide et le suicide.

Le premier apparaît dès la deuxième page : «Je me sentais très calme, très vide, comme doit se sentir l'œil d'une tornade qui se déplace tristement au milieu du chaos généralisé.» Et l'on voit par l'image qu'il ne s'agit pas d'un vide qui serait simple absence, mais du vide aspirant, celui de la cloche transparente et isolante en train de descendre.

Quant au second thème, il fait son apparition en plein cœur du récit, le jour où la jeune fille apprend à skier. On ne l'entreaperçoit alors que du coin de l'œil. «Une voix intérieure me conseillait de ne pas me conduire en idiot – sauver ma peau, enlever mes skis, et descendre par la forêt de pins qui bordait la pente –, elle s'est envolée comme un moustique inconsolable. L'idée que je pourrais bien me tuer a germé dans mon cerveau le plus calmement du monde, comme un arbre ou une fleur.»

Et, curieusement, tandis qu'elle fonce vers l'accident, elle sent ses poumons s'emplier d'air.

L'écriture poétique du livre est perpétuellement brassée, malaxée avec une écriture parlée : langage de film américain, humour robuste et positif.

**Colette Audry**

Préface à la réédition française chez Denoël en 1977



## SYLVIA PLATH, NOUVELLISTE

**La différence** entre le romancier et le poète tient au temps, dit Sylvia Plath dans «Une comparaison», un petit texte judicieusement placé au milieu du recueil de nouvelles intitulé *Le jour où Mr Prescott est mort* (La Table ronde, 1995). Le romancier : «Son affaire, c'est le Temps, la manière dont il s'élançe en avant, s'esquive, s'épanouit, s'effrite et se surexpose. Son affaire, ce sont les gens dans le Temps.» Tandis que «le poète devient expert dans l'art de boucler les valises»; deux vers, et c'est «le commencement et la fin en un seul souffle». Le poème est un poing fermé, le roman est une main ouverte : «Là où le poing exclut et étourdit, la main ouverte peut toucher et embrasser longuement dans ses voyages.» Et Sylvia Plath d'enchaîner : «Je n'ai jamais mis une brosse à dents dans un poème.» Elle a essayé un jour de mettre un if, et l'if a pris toute la place, c'est devenu un poème sur un if.

Chacune des nouvelles qu'[elle] nous propose [...] est une illustration de cette histoire de brosse à dents. Sylvia Plath peut, sans y toucher, s'autoriser un if à la fin de «Mères» : «Les deux femmes passèrent sous le cimetière, avec son if noir, plat, et comme la fraîcheur de la soirée triomphait de leurs manteaux et de l'effet du thé, Rose tendit le bras, et, sans hésitation, Esther le prit.» Sur l'attitude défaitiste de son ex-femme devant ce qu'il appelle «la simple présence objective des choses», Ted Hughes a des termes peu engageants dans la préface, et pourtant, décor et objets ne semblent poser aucun problème technique. «La réalité absolument autonome et immuable des choses qui l'entouraient commença à déprimer Agnès», lit-on dans «La Boîte à souhaits» [...].

«Quand tu parles, parle. Mais dis de jolies choses. Pas de ces histoires délirantes de gens qui grillent comme des porcs rôtis», dit à sa fille une mère convenable, avant de se rendre au domicile de feu Mr Prescott. La narratrice se tient très bien, mais il faut, évidemment, qu'elle éprouve le besoin de se servir un grand verre d'eau. «— C'est le dernier verre dans lequel papa ait bu, dit Liz après avoir tiré sur sa cigarette. Mais peu importe. — Oh, mon Dieu, je suis désolée, dis-je en le reposant bien vite. Je me sentis tout à coup très mal parce que j'avais dans la tête l'image du vieux Mr Prescott en train de boire son dernier verre et devenir bleu.» De même, la narratrice se sent mal, dans «L'Aigle à quinze dollars», au cours d'une séance de tatouage. Non seulement le spectacle et l'odeur lui donnent la nausée, mais quelle horreur si elle s'évanouit et fait dérailler l'aiguille en tombant.

S'efforcer de poser une question avec tact, se montrer «un modèle d'épouse et de mère», accepter les rites à l'école («je roulais mes socquettes comme celles de mes camarades»), y compris le joug du bizutage, sont autant d'efforts qui se répètent d'une nouvelle à l'autre. L'enfance au bord de la mer a été harmonieuse. «Sur ce, ces neuf premières années de ma vie se scellèrent comme un navire dans une bouteille – beau, inaccessible, suranné, un joli mythe blanc qui s'envole» («Océan 1212-W»). Sylvia Plath a neuf ans en 1941. Dans «Superman et la nouvelle tenue de Paula Brown», elle écrit : «C'est cette année-là que la guerre commença, et le vrai monde, et la différence.»

Elle oscille (elle ou ses personnages, c'est pareil) entre le désir d'être comme les autres et le constat que, «d'une certaine manière, ça ne prit pas – cette initiation au néant de l'appartenance». Dans «L'Initiation», justement, l'écolière demande à un étrange bonhomme : «Êtes-vous mythologique, vous aussi?» Bon adjectif pour caractériser l'auteur, dont les sensations sont toujours des images abyssales, et dont les seules certitudes, concernant sa place dans le monde, sont liées à la météo.

En 1963, Sylvia Plath se suicide. Mais quand elle se venge de son épouvantable expérience d'électrochocs, et s'imagine en secrétaire adjointe du service psychiatrique, dans «Johnny Panic et la bible des rêves», c'est pour jouer, drôlement, de cette fameuse «différence» qui fait les poètes. Elle est chargée de taper à la machine les cauchemars d'autrui, et en vient à observer que Johnny Panic est le garant de la beauté ici-bas. On retrouve certaines phrases de son unique roman, *La Cloche de détresse*, et une vision qui ramasse tout son univers : «J'ai un rêve à moi. Mon seul rêve. Un rêve de rêves. Dans ce rêve il y a un immense lac à demi transparent qui s'étend dans toutes les directions, trop grand pour que j'en discerne les rives, et je le surplombe en l'observant à travers le ventre de verre d'un hélicoptère.» Description d'un fou guéri : «La pure lumière de la Panique avait abandonné son visage. Il quitta le bureau condamné à ce grossier destin que les médecins nomment santé et bonheur.»

Claire Devarrieux  
*Libération*, 27 septembre 1990

## ENTRE MÈRE ET FILLE : UN RAVAGE\*

**Le 11 février 1963**, Sylvia Plath, poète américaine, 30 ans, mariée, deux enfants, se donne la mort, victime de la plus folle des tentatives en ces années 1950-1960 aux États-Unis : avoir voulu concilier l'image sans alternative – imposée par la société – de la femme au foyer et celle d'une femme libre, créatrice et écrivain.

Ainsi, dans ses lettres à sa mère, que celle-ci fera éditer en 1975 (et dont un premier tome, couvrant les années 1950-1956, a été publié en français aux éditions Des femmes en 1988 sous le titre *Letters Home*), elle écrit : «Je veux un homme qui ne soit pas jaloux de ma créativité, car j'entends absolument la préserver.» Elle a alors dix-huit ans. Elle se battra pour cela jusqu'à la mort.

1979, Rose Leiman Goldemberg s'empare de cette histoire exemplaire et donne au théâtre une pièce écrite comme une cantate à deux voix, où celles de la mère et de la fille se confondent, se répondent, se séparent et se cherchent. Tendres et vulnérables, emportées ou désespérées, désemparées souvent, ces deux femmes nous attachent, l'une la mère, par ce désir farouche de comprendre, l'autre la fille, par sa lutte éperdue pour un illusoire idéal de perfection et la volonté obstinée de vaincre l'utopie. Un théâtre qui, pour une fois, met en scène des femmes sans les placer dans une attitude romantique, sensibles, violentes, envahies de doutes et d'incertitudes.

1981, deux comédiennes, Delphine et Coralie Seyrig, jouent cette pièce au Théâtre Gérard-Philipe à Paris. 1985, deux autres comédiennes, Huguette Oligny et Christiane Proulx, la reprenent au Théâtre du Café de la Place à Montréal et entendent porter témoignage, car il semble bien que, malgré le recul de vingt années, ce cri de liberté s'élève encore. Car ici, l'histoire n'est pas fiction et cette réalité-là, si forte, porte en elle ce que le théâtre réclame lorsqu'il cesse d'être anecdotique. Et du coup, la pièce de Rose Leiman Goldemberg est indissociable de la vie et de la mort de Sylvia Plath parce qu'elle puise ses sources dans la correspondance à sa mère et dans les entretiens que celle-ci, Aurelia, a bien voulu lui accorder.

On comprendra mieux ce qu'a d'exemplaire le combat de Sylvia Plath et l'impuissance de sa mère devant celui-ci quand on se souviendra combien, dans ces années d'après-guerre aux États-Unis, la société imposait aux jeunes filles l'obligation de se couler dans le «bon» moule et de suivre la filière «normale», celle d'avoir pour seul objectif, pour seule représentation sociale, la recherche d'un mari et la réussite sentimentale. Betty Friedan, dans *La Femme mystifiée*, rappelle en effet qu'à cette

époque les jeunes filles flirtaient sérieusement dès l'âge de douze ans, treize ans, qu'elles se mariaient vers dix-sept ans et qu'elles ne pouvaient guère échapper à cette «voie royale». Des industriels allèrent jusqu'à lancer sur le marché des soutiens-gorge fortement renforcés et des seins artificiels en mousse de caoutchouc pour les fillettes de dix ans et l'on put voir un placard publicitaire pour robe d'enfant qui proclamait : «Elle aussi peut participer à la chasse aux maris.» Il n'y avait, hélas, aucun humour dans ces messages et, hors de ces normes, point de salut.

Par la génération à laquelle elle appartient, par la culture européenne dont elle est issue, Aurelia Plath reste à distance de cet *american way of life*, de cet utopique rêve américain, mais en revanche comprend très vite que sa fille a besoin de s'identifier à cette culture. Convaincue du talent de sa fille, elle tentera de l'aider avec amour, avec maladresse aussi. Lorsque les générations s'affrontent, ce n'est jamais sans violence... et Sylvia écrit à son frère, mi-tendre, mi-agacée, quelques temps avant sa mort : «Peux-tu obtenir que maman cesse de s'inquiéter autant?» Ou encore : «Tu sais comme moi, et c'est une chose terrible, que maman se tuerait littéralement pour nous... C'est une personne anormalement altruiste et nous devons combattre son désintéressement comme nous le ferions pour une maladie mortelle.»

Il y a chez Sylvia Plath un acharnement à proclamer que tout va bien, comme un refus obstiné du désespoir. Aurelia entrevoit tout cela, mais assiste impuissante aux conflits qui agitent sa fille, minée par l'obsession de réaliser l'impossible compromis. Être dans et hors les normes, femme et libre, mère et écrivain.

Pendant l'hiver 1962-1963, elle écrit : «Vivre séparée de Ted est une chose merveilleuse – je ne vis plus dans son ombre. C'est divin d'être appréciée pour soi-même... Mes bébés et mon travail d'écrivain, c'est ma vie. Souhaite-moi bonne chance...» Cet hiver-là fut le plus froid que Londres ait connu depuis celui de 1813. La lumière et le chauffage étaient coupés par intervalles imprévisibles. Les canalisations gelaient. Sylvia luttait contre la grippe. Les enfants avaient attrapé des rhumes, mais, en dépit de tout ceci, elle continuait d'écrire, se levant le matin, avant le réveil des petits, travaillant aux poèmes de son dernier ouvrage, *Ariel*, et à tous ceux qui l'entouraient, elle paraissait enjouée, pleine d'espoir, attendant le retour du printemps. «À quoi ressemblera le tendre et vert printemps...»

Dans *Letters Home*, la correspondance publiée et la pièce qu'en

a tirée Rose Leiman Goldemberg, Sylvia Plath, face aux perpétuelles interrogations, aux doutes incessants sur elle-même, sur son talent, face aux difficultés inhérentes à la condition d'auteur, affiche un optimisme forcé et ne fait que s'abuser elle-même. Derrière l'illusoire bonheur, la faille s'était creusée et ce n'est pas seulement la vie de Sylvia Plath qui cède mais une époque qui s'achève. «L'Amérique était déjà mortellement atteinte mais elle ne le savait pas encore.» D'un rêve dissipé naîtra au moins la prise de conscience des femmes pour une alternative nécessaire.

\* Titre emprunté à l'ouvrage de Marie-Magdeleine Lessana, paru aux éditions Hachette en 2002.



## CHÈRE SYLVIA...

**En 1998**, quelques mois seulement avant sa mort, Ted Hughes adressait à sa femme Sylvia Plath, disparue 35 ans plus tôt, 88 poèmes-lettres, lettres de deuil plutôt qu'explications, dont l'écriture avait scandé toutes ces années sans elle. *Birthday Letters* (paru en 2002 aux éditions Gallimard dans une traduction française de Sylvie Doizelet) fut un véritable événement dans les pays anglo-saxons : plus de 500 000 exemplaires du livre ont été vendus, ce qui n'a pas dû arriver souvent à un recueil de poèmes.

Ce succès, qui s'explique en partie par l'attrait paradoxal suscité par l'histoire tragique de Sylvia Plath, est pourtant d'autant plus étonnant que Ted Hughes fut longtemps l'objet de violentes attaques de la part de ceux, de celles surtout, qui lui faisaient porter une responsabilité majeure dans la mort de sa femme, ce que le journal de celle-ci (autre lecture extraordinaire) confirme et dément à la fois, tant il témoigne de sa déchirure profonde, de son instabilité fondamentale et créatrice. Hughes avait lui-même toujours refusé de s'exprimer publiquement sur son suicide; aussi la publication de ces poèmes fut-elle comprise par certains autant comme une forme de réparation que comme une célébration simple. Dédié à leurs deux enfants, le recueil n'offre ainsi aucune prise à l'anecdote, ni de réponses aux inquiétudes suscitées par cette vie pleine de ruptures et de trous dont l'histoire retiendra le déséquilibre et la détresse : pas de détails sur les conditions d'une mort très crue, pas de révélations sur les causes, ni d'exposition de la culpabilité. Les *Birthday Letters* ne relèvent pas de la poésie que l'on appelait de «confession» dans l'Amérique des années 1950 et 1960 (et dont Sylvia était une représentante), mais elles s'inscrivent dans le droit fil de la poésie autobiographique dont Wordsworth, avec *Le Prélude*, avait donné le modèle : poésie de soi, où chaque moment évoqué de la vie est transformé en événement, récit de vie où le continu du récit est remplacé par l'«instantané» de l'avènement poétique.

Sylvie Doizelet, la traductrice, transpose magnifiquement en français l'intimité douloureuse de ces textes enveloppés par un vers libre et rythmé à la fois, fluide, et de temps à autre violemment suspendu. Elle traduit jusqu'à l'intraduisible, jusqu'au silence, des poèmes faits de pleins et de vides, et son expérience a dû être d'autant plus troublante qu'elle est aussi la traductrice de celle qui est à la fois la destinataire et le sujet de ces lettres. Lettres anniversaires : de moments de la vie autant que de la mort; la circonstance générale du deuil n'efface pas la circonstance particulière de chaque poème : la première rencontre, manquée, sur le Strand, la première lecture des poèmes de Sylvia, l'indifférence initiale, due sans doute à la jeunesse, à la bêtise («Jusqu'à sa plénitude, nous vivons sans une pensée / Pour la vie sérieuse...»); le premier baiser comme une morsure dont la joue porte la marque un mois durant, les autres poèmes, les rencontres, la première nuit dans un tout petit lit, le visage qu'alors on ne peut plus voir en entier mais dont chaque trait isolé s'aiguise. Le blason de Sylvia, l'épaisseur «aborigène» de ses lèvres, le nez apache et, dans les yeux, des diamants pressés comme un citron, une robe en tricot rose, un manteau, la couleur rouge, un chiffre magique : chaque jour est un anniversaire.

On se promène avec eux dans la campagne anglaise, on les suit dans le métro de Londres, dans leur voyage en Amérique. Du vécu dont Sylvia Plath parle dans ses livres (*La Cloche de détresse*, *Arbres d'hiver*, son *Journal*), les électrochocs, la peur du noir, les moments hors de soi, les *Birthday Letters* offrent aussi une autre version, marquée d'impuissance et de désolation. Sans autre chronologie que celle, erratique, de la mémoire, en laquelle se superposent, sans qu'on sache bien pourquoi, des souvenirs heureux et des souvenirs tristes, des événements importants et des événements minuscules : «Une petite capture, une version miniature / De la vie qui aurait pu nous réunir / En un seul animal...»

Humblement, presque silencieusement, Ted Hughes a lutté pendant plus de trente années contre la disparition définitive de celle qu'il avait aimée. Aujourd'hui, ses mots résonnent sourdement, et pour longtemps.



## SYLVIA PLATH : A FRAGMENTARY GIRL

L'œuvre entière de Sylvia Plath évoque une vie enfermée dans cette Amérique des années 1950 où il était si dur, pour une femme, d'exprimer sa révolte et sa détresse.

**Que nous reste-t-il** de Sylvia Plath? Un *Journal*, des lettres, des recueils de poèmes et de nouvelles, un roman unique, *La Cloche de détresse*, le seul, à ses yeux, à pouvoir lui apporter la liberté dont elle se disait dépourvue. Pourquoi cette «croyance»? Parce que le romancier a la maîtrise totale du temps, donc de sa vie. Parce qu'il démultiplie les histoires, force les légendes, surveille, refuse, fige la réalité dans de la fiction. On connaît le film dans lequel joue Sylvia Plath. Mais revoyons-le, à l'infini; il est le centre de son œuvre, le cœur palpitant, enchevêtrement, illusion sans cesse répétée. Naissance en 1932, dans le Massachusetts, famille d'origine austro-allemande, études brillantes à Cambridge, en Angleterre. En 1940 : mort du père. En 1953 : tentative de suicide, séjours en asiles psychiatriques. 1956 : mariage avec Ted Hughes, le grand poète anglais. Deux enfants : Frieda, en 1960, et Nicholas, en 1962. Puis elle apprend que son mari fréquente une autre femme. Séparation, achat de la maison de Yeats où elle vit avec ses enfants. Quelques mois plus tard, 11 février 1963, elle se donne la mort dans la cuisine de la «Yeats House».

D'où vient l'écriture? De la mort du père, Otto. Hôpital, diabète, gangrène, amputation, embolie. Sylvia a huit ans. La dernière image du père n'est pas liée à l'hôpital, où il n'a jamais voulu qu'elle le voie, mais d'avant son départ de la maison familiale. Le père, malade, dans sa chambre. Elle l'appelle, l'implore. Pas de réponse. «Il n'entendait pas, replié comme il l'était tout au fond de lui-même. Perdue et trahie, elle se détourna lentement et quitta la pièce», écrit Sylvia Plath dans *Carnets intimes*. D'où vient l'écriture? De l'angoisse de ne pas être reconnue, de ne pas trouver comment dire ce qu'on a à dire : «J'ai la vision des poèmes que je devrais écrire, mais n'écris pas. Quand viendront-ils?»

Le temps est une vague colossale, une marée qui submerge et qui noie, et les souvenirs vivent si mal dans cette mémoire blessée. Sylvie Doizelet, remarquable exégète de l'œuvre de Sylvia Plath en France, le dit avec justesse : «Un deuil interminable, une mort indéfiniment recréée : ce père décédé à l'hôpital, elle l'immortalise comme un noyé.» Tout vient de là. Ou encore : «*I am lame in the memory.*» Mais oui, Sylvia Plath est une infirme de la mémoire, a une boiterie dans la mémoire, un souvenir bancal, une mémoire mutilée. Elle est ce qu'elle appelle elle-même «*a fragmentary girl*». Et dans ce monde du fragment, on ne peut compter sur rien ni sur personne. Ni sur Dieu, ni sur le ciel qui est vide, ni sur les psychiatres ni sur les analystes, ni sur l'émotion qui ne fait que submerger la vie, ni

sur les litanies angoissantes de l'écriture, ni sur ce monde qu'il faudrait répertorier et qui refuse obstinément l'inventaire. Tout se dérobo, tout glisse.

Apparaît alors une autre réalité derrière celle qu'on fuit. Elle est parfois trompeuse, fantomatique, peut conduire à l'impuissance de vivre mais aussi à l'écriture. Sylvia Plath a écrit ses premiers poèmes vers huit ans, et bien que paralysée à l'idée d'écrire un roman, elle finira donc par se plonger dans ce roman unique, *The Bell Jar*, que la mère présente comme «la plus vile ingratitude» et qui n'est rien d'autre, en somme, que la seule parade trouvée par Sylvia Plath à son mal d'écrire sa vie : «Ce que j'ai fait, c'est ramasser ensemble des événements de ma propre vie, ajouter de la fiction pour donner de la couleur... Cela donne une vraie soupe, mais je pense que cela indiquera combien une personne solitaire peut souffrir quand elle fait une dépression nerveuse.» Le mot est lâché, «dépression nerveuse», et beaucoup ne verront dans ce texte qu'une pièce supplémentaire à verser au dossier des documents inclassables, témoignage pathologique, anormal, description clinique d'une dépression vécue du dedans et qui s'achèvera par un suicide raté. Et la littérature dans tout cela? Elle est partout, au même titre qu'elle sous-tendait le projet de l'*Aurélia* de Nerval ou du *Horla* de Maupassant, ou les textes d'Artaud, d'Anna Kavan, de Kathy Acker. La littérature comme ultime rempart au vide et au suicide. Voici la première phrase, extraordinaire, du livre : «C'était un été étrange et étouffant. L'été où ils ont électrocuté les Rosenberg. Je ne savais pas ce que je venais faire à New York. Je deviens idiotte quand il y a des exécutions.»

L'œuvre entière de Sylvia Plath est semée d'indices pour décrire cette vie enfermée dans cette Amérique des années 1950 où il était si dur, quand on était une femme, d'exprimer sa révolte, sa détresse. «Je ne bouge pas. / Le gel crée la fleur. / La rose crée l'étoile, / Et le glas / Et le glas. / Quelqu'un est condamné», liron dans *Ariel*, recueil fondateur de la poésie de Sylvia Plath. Et encore ceci, dans *Arbres d'hiver* : «Tu dis que je devrais noyer les chats. Ils puent! / Tu dis que je devrais noyer ma fille. / Si elle est folle à deux ans, elle ira s'égorger à dix.» Sylvia Plath n'a cessé d'écrire. Voyons du côté des textes en prose : environ soixante-dix nouvelles, la plupart publiées de façon posthume. Et beaucoup de fragments, d'ébauches, de carnets, beaucoup refusés par les éditeurs, beaucoup rejetés, d'où son profond désespoir. Comment écrire sans reconnaissance, puisque écrire c'est chercher de la reconnaissance?

Ted Hughes disait de Sylvia Plath qu'elle possédait un regard qui n'était pas sans rappeler celui des peintres de natures mortes. Oui et non. La nature morte ou, comme on l'appelle aussi, la «nature inanimée» est, au sens strict du terme, un genre pictural qui s'attache à représenter divers objets ou êtres *inanimés*. Comme on dit aussi qu'il existe des peintres de marines, de tableaux officiels, voire de «conversations», Sylvia Plath est un peintre des «prémices». Elle répète sans cesse le même geste désespéré : écrire, décrire le conflit étrange existant entre ce que l'on attend d'elle et ce que finalement elle donne. N'est-ce pas le sens avoué du *Jour où Mr Prescott est mort*, et plus encore de son fameux *Journal*? Le Journal est un genre littéraire qui n'en est pas un. Quelle curieuse entreprise, fragile, brisée, écartelée, expression de la rupture et de la disjonction. Quel condensé de haine et de jalousie, rhapsodie insupportable et touchante, dans son exigence de pureté, dans sa volonté de

mettre la langue à vif, de parler un idiome pur. Finalement de dénouer le nœud psychique qui étouffe, qui empêche de créer. «De moi à moi, je griffe comme un chat», écrit Sylvia Plath. Dans son combat autobiographique, le journal révèle le paradoxe fondamental qui conduisit Sylvia Plath au suicide : son extraordinaire «non-désir» de mort. Un dernier mot. Les éditions Gallimard viennent de publier *Birthday Letters*, lettres-poèmes que Ted Hughes adressa à sa femme, disparue trente-cinq ans auparavant. Elles éclairent d'un jour nouveau la vie et la mort de Sylvia Plath, écrivain vulnérable, survivant : «Qu'y a-t-il de plus merveilleux par une nuit pareille que d'être vierge et jeune, pure, neuve?... (être violée).»

**Gérard de Cortanze**

texte paru dans le *Magazine littéraire* n° 411, juillet-août 2002 :  
*La Dépression : de la mélancolie à la fatigue d'être soi.*



## PETIT COURS DE MAINTIEN



Quoi de plus vilain qu'une jolie jeune fille à la démarche de militaire en fin de manœuvre! La façon de se tenir, de marcher, d'évoluer est aussi importante que les soins que vous prodiguez à votre corps.

**Se tenir droite** est la première chose à apprendre. Imaginez que vous ayez un collier où brille un magnifique diamant, suspendu entre vos seins. Imaginez encore que vous voulez que tout le monde le voie. Instinctivement, vous vous redressez, juste ce qu'il faut pour mettre en valeur le bijou. Observez maintenant votre position. C'est celle que vous devez adopter pour vous tenir droite : ni trop, ni trop peu. La juste mesure.

**La démarche** est elle aussi importante. Elle ne doit pas être saccadée, ni traînante. Ne marchez pas non plus sur des œufs : c'est du plus mauvais effet. Dessinez mentalement une ligne et imaginez que vous êtes une équilibriste. Marchez sur cette ligne sans poser systématiquement les pieds dessus, mais en la rapprochant le plus possible. Voyez les défilés de mannequins. C'est le même mouvement, très accentué. Dans la vie de chaque jour, vous imitez ces belles, sans les singer, en édulcorant les gestes. Exercez-vous devant un miroir afin de rendre le mouvement naturel. Il doit être léger et précis, sans donner l'illusion d'une leçon apprise. Ne tortillez pas du popotin, c'est vulgaire. Si la démarche est correctement effectuée, le mouvement des hanches doit être correct lui aussi. Les bras ne pendent pas

comme deux balais. Le port d'un sac à main les oblige à être plus vivants, plus mobiles. Pas de mains dans les poches : c'est réservé aux messieurs. Voyez comment marche Marilyn Monroe dans *Some Like It Hot*, dans la scène où elle prend le train. Jack Lemmon dit qu'elle semble « montée sur ressort ». Sa démarche est certes très hollywoodienne, mais la grâce des mouvements transparait à chaque instant. Enfin, **ne montrez jamais, jamais que vous avez mal aux pieds**. Même si vous souffrez l'enfer, marchez comme si de rien n'était. Une seule plainte et on vous prendra pour une dinde : « *Elle n'avait qu'à mettre des chaussures moins hautes.* » D'ailleurs, en société, vous n'avez mal nulle part. C'est comme ça!

**La station debout** est fatigante. Évitez-la autant que possible. Si vous ne pouvez vous y soustraire, ne vous balancez pas d'un pied sur l'autre. Gardez les jambes parallèles et tenez-vous droite. Pour vous détendre, penchez le corps imperceptiblement vers l'avant en prenant appui sur l'avant du pied. Le talon sera soulagé, de même que votre dos. Si l'attente devait se prolonger, faites quelques pas, en faisant semblant, par exemple, de regarder les vitrines environnantes. Dans un cocktail, déplacez-vous, ne serait-ce que de deux pas, histoire de soulager les jambes. Si vous ne pouvez vraiment pas faire autrement que de rester debout et immobile, souffrez en silence et ne montrez aucun signe d'impatience. Dites-vous que toutes les femmes présentes en sont au même stade que vous! Et là non plus, pas de mains dans les poches! Tenez une pochette, un verre, un journal, une scie sauteuse, mais occupez vos mains. Cela aura l'air plus naturel.

**Talons ou ballerines?** C'est une question très personnelle. L'idéal serait d'alterner, afin de soulager les pieds et la colonne vertébrale. Marcher sur des talons hauts demande un certain entraînement. Pour commencer, ayez confiance en vos talons. Ne craignez pas de les casser et appuyez bien le poids du corps dessus, comme vous le faites en chaussures plates. Se tenir droite en portant des talons hauts est essentiel pour une démarche élégante. Faites une ligne droite avec le talon, la jambe et la colonne vertébrale. Marchez d'une façon résolument sûre, en n'oubliant pas de visualiser la ligne (voir plus haut).

**S'asseoir** élégamment requiert un certain savoir-faire. Approchez-vous du siège et, sans vous pencher en avant (vous ne ramassez pas les mégots, que diable), pliez les genoux, en approchant votre postérieur de l'assise. Ne vous laissez pas tomber comme un pouding, mais enchaînez chaque mouvement de manière harmonieuse. Si vous portez une jupe, un leste mouvement de la main la mettra en place juste avant de poser les fesses sur le siège. Une fois assise, de grâce, gardez les jambes serrées. La plus belle façon de se tenir assise est de croiser les chevilles et de tenir les jambes à peine inclinées (voyez la reine

d'Angleterre!), mais ce n'est pas la position la plus confortable. Si vous croisez les jambes, faites-le discrètement et maintenez les tibias parallèles, c'est plus joli. Pour vous relever, penchez-vous à peine, juste pour vous donner assez d'élan et travaillez la suite du mouvement avec les jambes. Ne donnez pas l'impression de vous arracher du siège.

**Monter et descendre de voiture.** Ne vous jetez pas comme une pierre sur le siège de la voiture. C'est très vilain. Affrontez-le de côté et commencez par vous asseoir. Ensuite, rentrez **les deux jambes en même temps** dans un mouvement gracieux. Arrangez vos vêtements si besoin est. Pour descendre de voiture, commencez par sortir les deux jambes **en même temps**, assurez en posant les pieds au sol et levez-vous sans précipitation.

**Se moucher en public.** Aïe! La tuile! Vous sentez le besoin de vous moucher et vous ne pouvez vous éclipser. Alors là, pas de tralala. Sortez votre mouchoir, sans le faire claquer comme un drapeau, et mouchez-vous. Faites-le le plus rapidement et le plus discrètement possible. Autre chose : après vous être mouchée, vous ne trouverez jamais de boucles d'oreilles dans votre mouchoir; aussi, inutile de vérifier!

**Fumer en public.** On a bataillé ferme pour l'égalité. Le droit de fumer nous est désormais acquis. Mais dans un cocktail, une femme fume différemment. Pour commencer, essayez de vous faire allumer vos cigarettes. Ne riez pas, c'est de plus en plus difficile! Ne rejetez pas la fumée comme une locomotive, mais dosez vos bouffées à l'aller pour qu'au retour la fumée soit discrète. Éteignez votre cigarette au 2/3; c'est du gâchis, mais vous y gagnerez en féminité! Dans la rue, c'est carrément réhibitoire de voir une femme fumer. Si le désir de fumer se fait irrésistible, arrêtez-vous et inhalez quelques bouffées, sans précipitation. Évitez de fumer en marchant : ça fait vulgaire.

**Parler en public** n'est pas si évident, surtout si vous êtes sujette à la timidité! Pensez à relever le visage et à parler lentement. De cette façon, plutôt que hacher les mots pour en finir plus vite, vous les articulerez et vos propos seront mieux assimilés par l'auditoire. Là encore, vous éviterez les mouvements de bras intempestifs.

**À ne jamais faire en public.** Les mots grossiers, les bruits incongrus, les gestes trop volubiles, les critiques ouvertes et tout ce dont vous vous doutez (prou, burp et doigts dans le nez) sont interdits en public. En un mot, soyez discrète et bien élevée. Dire merci, s'il vous plaît, bonjour et au revoir n'ont jamais fait prendre de rides d'expression, alors ne vous en privez pas.

Auteur anonyme

## SOI-MÊME COMME UNE AUTRE

### S'écrire, s'écrire, selon Brigitte Haentjens



Depuis vingt-cinq ans qu'elle mélange la fiction et la réalité, qu'elle déroule une vie d'artiste faite d'actions étranges, de filatures indiscrètes et de romans-photos, l'artiste Sophie Calle est devenue personnage de roman. L'auteur est Paul Auster, le roman *Léviathan*. Un matin, elle reçoit le manuscrit par la poste avec un mot de l'écrivain new-yorkais qui l'avertit juste de ce détournement, quelques mois avant la publication du livre. Sophie Calle est un peu surprise, pas vraiment étonnée. Pour constituer le personnage de Maria, Paul Auster avait emprunté plusieurs travaux de Sophie Calle : la *Suite vénitienne* (1980), dans laquelle elle suit un homme de Paris à Venise et la photographie à son insu, *L'Hôtel C.* (1984), où elle se fait engager durant trois semaines comme femme de chambre et où elle enregistre, à coups d'images et de textes, les faits et gestes des clients, mais aussi d'autres fictions comme *Le Strip-tease*, d'autres filatures, comme celle réalisée en 1981 où elle paie un détective privé pour la suivre et enquêter sur elle. Le dispositif de Sophie Calle est à la fois simple et complexe : une action, un texte et des images qui valent comme des preuves. Au final, le tout constitue une forme hybride, à mi-chemin du roman et du documentaire, quelque chose comme un roman-photo, sentimental et froid, comme un polar sans meurtre ni coupable. Des

actions sans mobile où l'on est tour à tour amusé, séduit, sceptique, intrigué, entraîné. Et, pour étoffer son personnage romanesque, comme si cela ne suffisait pas, Paul Auster a inventé d'autres actions accomplies par Maria dans le livre, et Sophie Calle a voulu prolonger le dialogue et les accomplir à son tour. À force de jouer avec le feu, il fallait bien que ça lui arrive aussi, à Maria, de devenir à son tour une personne réelle.

Brigitte Haentjens est fascinée par le travail de Sophie Calle, par ses doubles jeux, par ses doubles je : entre fiction et réalité, entre lumière et pénombre, entre parole et silence, dévoilement et secret. Tout comme elle est fascinée par Christine Angot. Fiction ou réalité? À nouveau, la question est soulevée. Autobiographie, autofiction, roman? Depuis ses premiers livres, Christine Angot joue et se joue de ces frontières, avec une étrange façon de tailler ses phrases à la serpe et un brûlant désir qu'on lise ses livres comme on regarde les autoportraits d'un Francis Bacon. Comme rien n'est simple chez Angot, elle a donné à l'un de ses livres le titre *Sujet Angot*, titre paradoxal puisque, pour la première fois, elle y figurait en tant qu'objet, à travers le regard de son ex, le père de son enfant avec qui elle a vécu vingt ans. *Sujet Angot* (à l'exemple de *Autobiographie d'Alice B. Toklas* signée Gertrude Stein) est en effet censé être écrit par ce dernier, sous la forme d'une longue lettre explorée qu'il rédige pendant ses soirées de solitude, resté sur le sable de la notoriété quand la marée médiatique emporte Angot. Autant dire qu'Angot n'a jamais tant parlé d'Angot, et par exemple (en vrac: à la façon du texte), de la douceur de sa peau, de son intelligence, de sa cruelle lucidité, des diverses positions qu'elle adopte dans l'amour, de son besoin dévorant d'être aimée, mais aussi, mais surtout, de ses textes. L'un des prétextes de la lettre est en effet la lecture que fait l'ex, qui prétend ainsi rester le lecteur essentiel qu'il a toujours été, du dernier manuscrit qu'elle lui aurait donné à lire, avec beaucoup de complaisance, puisqu'elle y relate en détail ses expériences amoureuses les plus récentes. Évidemment, ce manuscrit fantôme qui hante le roman s'intitule lui-même *Sujet Angot*. Écrivain, citant, commentant, l'ex proteste contre le tournant imposé à l'œuvre par la romancière depuis qu'ils se sont séparés, une œuvre dont il se sent éjecté. Il cite au passage, avec ou sans guillemets, plusieurs critiques littéraires qui ont salué la parution des précédents romans d'Angot. L'ex reproche à Angot de faire du Angot. *Sujet Angot* accumule ainsi tout ce qui s'écrit sur Angot sans que celle-ci n'intervienne dans le texte autrement que comme destinataire : autant dire qu'elle disparaît dans le livre même qui est censé faire son portrait. Angot a basculé dans la fiction. C'est

ainsi qu'il faut lire la référence insistante au portrait de Gertrude Stein par Picasso, portrait célèbre mais très controversé à l'époque, au point que Picasso a pu en dire : «Oui, tout le monde prétend qu'il n'est pas ressemblant, ça ne fait rien, elle finira par lui ressembler.»

Sophie Calle, Christine Angot, mais aussi Christian Boltanski, Serge Doubrovsky, Romain Gary, Hervé Guibert, Georges Perec, Philip Roth... La liste pourrait s'allonger, infinie, de ces artistes autofictionnaires à la recherche du je perdu, des artistes pris dans «le Golem de l'écriture» et qui, Régine Robin l'a fort bien dit, posent et reposent la question insoluble et fuyante de l'identité : «Je suis personne», «je est un autre», «je me suis toujours été un autre», «je suis un être fictif», «j'entends», «j'entre-rêve», c'est encore Pessoa qui sait trouver les mots pour nous tous, dans son *Livre de l'intranquillité* :

Si je veux dire que j'existe, je dirai «je suis». Mais si je veux exprimer que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai «je suis moi». Mais si je veux dire que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce de la façon la plus directe cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierai-je le verbe être, sinon en le transformant en verbe transitif? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai «*je me suis*».

Et si Sylvia Plath était une des pionnières, l'une des premières de tous ces artistes autofictionnaires qui se racontent des histoires pour ne pas se raconter d'histoire, qui s'avancent masqués pour mieux dire la vérité. Dans *The Bell Jar*, Sylvia Plath évoque sa descente aux enfers, dans le lit de la dépression : des corridors d'hôpital et des centres *inhospitaliers*, la brutalité des rapports humains, les mensonges et les tromperies des médecins en qui elle avait mis sa confiance, le goût du métal dans la bouche avant les électrochocs, des folles qui errent comme des ombres, soliloquent, délirent, hurlent : «je vais me jeter par la fenêtre, je vais me jeter par la fenêtre». Comme une Virgile, elle nous conduit là où elle est allée. Esther nous conduit là où Sylvia est allée. À moins que ce ne soit l'inverse. C'est une fiction et c'est la vérité. *Toute ressemblance avec des personnes réelles ne serait que le fruit du hasard...* C'est cela précisément qui intéresse, fascine et trouble Brigitte Haentjens depuis plusieurs années déjà. Ces petits arrangements avec le réel, avec les morts et avec les mots. Cette «fiction, d'événements et de faits strictement réels», comme le disait Doubrovsky dans *Le Fils*. Ce lien entre l'auteur et sa créature de fiction, avec ce double de mots qu'il peut modeler à sa guise. Ce lien aussi (le même? un autre?) entre la metteuse en scène et son actrice, qu'elle ne saurait diriger tout à fait, qu'elle ne saurait en aucun cas maîtriser, qui jamais ne lui appartient, qui jamais ne fera ce que la metteuse en scène veut vraiment, qui a sa vie propre et qui, pourtant, devient, par la magie de la scène et de l'art, par les voies

de l'autofiction, une autre elle-même. *Je me suis*.

L'autofiction, ce vocable à la fortune tenace auquel Régine Robin a consacré un ouvrage capital (*Le Golem de l'écriture – De l'autofiction au Cybersoi*, éditions XYZ, 1997), est peut-être devenue un sous-genre, une catégorie fourre-tout, elle prend sans doute de plus en plus souvent la forme de l'«autofiction patiemment onaniste» (*dixit* Doubrovsky), mais n'en demeure pas moins que qui s'y frotte risque fort de s'y piquer. De Doubrovsky à Sophie Calle, de Perec à Angot, nombreux sont les artistes, toutes disciplines confondues, à avoir été engloutis, absorbés, abîmés dans leurs mises en abyme, à être devenus les fictions des autres, des êtres de fiction à la recherche d'un réel perdu. «Je suis devenu un ÊTRE FICTIF, dit encore Doubrovsky, maintenant que j'ai une existence VIRTUELLE, je voudrais bien qu'on s'intéresse un peu à la RÉELLE.»

«*Portrait psychique d'un écrivain ou histoire édifiante d'une jeune fille dépressive? Qu'est-ce donc que cette* Cloche de verre, se demande à voix haute Brigitte Haentjens.» Ne s'agit-il pas là en fait de l'histoire d'une femme qui tente en vain de se nommer, de nommer l'innommable, du récit impossible à reconstituer d'une femme errante qui ne sait plus pourquoi ni pour qui elle dévie et qui se recherche et qui s'interroge et qui se réinvente et qui se crée un moi en lieu et place de son moi qui n'est pas suffisamment? Le roman n'est dédié à personne, mais la figure de la mère y est, on le sait, omniprésente, la mère : cette femme si compréhensive et si obtuse à la fois, qui la tue à force de protection («Elle ne me grondait jamais, elle me suppliait sans cesse, le visage ravagé, de lui dire ce qu'elle avait fait de mal.»), et le père aussi y est très présent dans son absence et son silence, ce père mort devenu aussi imposant qu'une statue du Commandeur et dont la figure se superpose exactement au désir de Sylvia Plath de pouvoir déchiffrer les «lettres noires, tarabiscotées» de la langue paternelle, d'enfin trouver les mots pour le dire, ce père, et les mots pour se dire elle-même. «*L'autofiction de Sylvia Plath, remarque Brigitte, n'a affaire qu'à des morceaux disjoints : éclats de verre, bribes de souvenirs, figures fugitives d'amants de passage, de jeunes filles modèles: feuillets épars semblables à ceux que la narratrice de Malina d'Ingeborg Bachmann étendait sur le sol et qu'elle tente à son tour de rassembler pour reconstituer le roman de sa vie, animée qu'elle est du désir d'écrire sa survie. Deux temps dans cette entreprise de reconstruction d'elle-même dans et par l'écriture: le temps passé qu'à la manière de Proust elle souhaiterait retrouver et auquel elle voudrait surtout donner un sens, et le temps présent, à Londres, au petit matin, dans le froid d'un hiver particulièrement rigoureux, en compagnie de ses deux enfants. Entre le présent et ce passé qui rejailit par fragments, par geysers: des ponts étroits, des câbles lancés, de bien fragiles échos et correspondances, cela pour enfin mettre fin au*

désordre, cela pour faire une œuvre de sa vie, une œuvre qui puisse organiser le chaos. Et, contrairement à Bachmann, Sylvia y parvient. Elle met de l'ordre dans tout ce désordre, dans ce magma d'affects et de scènes traumatiques. Elle remplit la commande imposée par son époque d'un beau roman d'apprentissage, lisse et édifiant, à la différence majeure que son héroïne à elle n'apprend rien. Elle parvient à vivre («Je vis, je vis, je vis» sont les derniers mots de la pièce tirée du roman), mais cette vie, quel sens a-t-elle?»

S'écrire, s'écrier. *The Bell Jar* (et son adaptation théâtrale) montre le chemin difficile qu'il faut parcourir lorsqu'on est un artiste pour enfin parvenir à dire je et à s'affranchir du désir des autres. (Mais, en vérité, tout être humain n'est-il pas qu'au prix de ce combat?) Et ils sont tous là, ces fantômes, ces spectres sortis du placard de la mémoire douloureuse de Sylvia et qui la hantent : Doreen et «sa magnifique façon d'être bornée», Betsy, émerveillée devant ces cols «passe-partout en queues de vison, fermant avec une chaînette en or, le genre de chaîne dont on trouve des imitations au Woolworth pour un dollar quatre-vingt-dix-huit», Hilda, Emily Ann Offenbach, Jody, celle qui mettait du fromage et du sel d'ail dans ses œufs brouillés, l'infirmière de l'hôtel (mais «qu'est-ce que vous avez donc toutes ingurgité, les made-moiselles?»), Buddy Willard («Esther, as-tu déjà vu un homme?»), Irwin, cet «officier semi-religieux et anonyme» qui «avait la peau pâle et imberbe d'un lycéen de génie», le docteur Gordon, le docteur Nolan, le gynécologue grâce à qui Esther a l'impression de conquérir sa liberté, ils sont tous là, en effet, comme sur un manège qui n'en finirait pas de tourner. Mais le texte ne s'enroule pas spécifiquement autour de l'une ou l'autre de ces figures, de l'une ou l'autre de ces histoires amoureuses ou traumatiques. «Constamment heurtée à un mur d'impuissance et d'incompréhension, c'est elle-même que la narratrice s'acharne à nommer et à tuer», prend soin de préciser Brigitte. *The Bell Jar* joue d'une écriture du continu dans une forme fragmentaire. Le roman se déroule comme un ruban de Möbius en blocs de temps détachés d'un tout imaginaire qui serait sa vie faite œuvre. Les nombreux souvenirs évoqués donnent au passé la nature et la couleur du présent. En tout temps, Sylvia se sent une étrangère, une perpétuelle déracinée, voyageuse sans boussole sur une terre où elle ne s'appartient pas. Et son écriture se fait à coups de dés. Transportée par ses mots, constamment déplacée dans son langage, elle devient à elle-même son propre mythe, prise au piège de la vérité à trouver, à nommer. Mais, à l'évidence, la trajectoire conduit tout droit au constat énoncé par Lacan : on n'aboutit jamais qu'à une fiction de soi.

Ainsi, *The Bell Jar* charge le terme d'autofiction de son sens pro-

fond et pose au final la question suivante : être soi-même comme un autre, n'est-ce pas en définitive la façon la plus sûre de retrouver le vrai soi? La méthode de la fragmentation prend alors toute sa force, en portant dans les blancs la disponibilité d'un être réparti en de multiples langues, femmes et terres différents.

Mais que **se passe-t-il** entre Sylvia et Esther, entre Esther et Elaine? Et qu'est-ce qui **se passe**, qu'est-ce qui **se transmet** entre Brigitte et Céline, entre un metteur en scène et une actrice? Au-delà du cliché selon lequel un auteur fait dire et vivre à son personnage ce qu'il ne saurait dire et vivre dans la vie réelle, selon lequel un metteur en scène vit par procuration, grâce au talent de ses acteurs, n'ayant pas suffisamment de courage pour faire vraiment une scène, quel est ce sens de ce passage par un autre pour mieux se dire? Car il ne fait pas de doute que l'écrivain, tout comme le metteur en scène, se dit à travers les créatures (les doubles parfois) qu'il invente et manipule. «J'ai toujours adoré observer les autres dans des situations critiques, note Sylvia dans *The Bell Jar*. Quand il y avait un accident de voiture, une bagarre ou un bébé conservé sous cloche dans un laboratoire, je m'arrêtais toujours et j'observais avec tant d'avidité que je m'en souvenais pour la vie.» «*Je me suis toujours butée à cette phrase, nous dit Brigitte, qui me semble capitale et en dit long à mon sens sur ce qui est à l'œuvre et dans la vie de Sylvia et dans tout travail de création. Et je me refuse totalement à croire qu'il s'agit là d'une démarche bêtement thérapeutique. L'artiste fait une scène, c'est vrai, il se sert de masques pour se nommer. Lorsque j'assiste à un enchaînement, par exemple, j'ai toujours ce sentiment étrange et fascinant de m'appartenir totalement (car ce que je vois là, devant moi, est infiniment plus moi que le moi de la vie réelle) et, en même temps, que cela en fait ne m'appartient pas du tout, ne m'appartient plus, que cela a sa vie propre et n'a plus rien à voir avec moi. De qui parle Sophie Calle dans tous ses travaux? Qui donc poursuit-elle dans ces démarches de quêtes et d'enquêtes? De qui parle réellement Sylvia Plath? D'elle-même ou d'une autre? Ce soi que l'on écrit n'est pas soi, n'est plus soi, il est peut-être, il est sans doute plus vrai que le vrai. Toutes ces femmes que je mets en scène, que je fais parler par la bouche de comédiennes que j'aime, ne sont pas moi et sont davantage moi que la Brigitte Haentjens de la vie de tous les jours. Ils sont un condensé de moi, une vision de moi. Comme l'écrivain, le metteur en scène se bâtit une vie en élaborant des vies, il s'écrit et s'écrit au fil des personnages et des œuvres mis en scène.»*

«L'artiste est un monstre d'orgueil, ajoute Brigitte, et un éternel





*insatisfait. Insatisfait de sa vie, accablé d'un terrible sentiment d'inadéquation au monde et à soi-même et incapable de jouer le jeu des autres, il s'invente et s'auto-engendre, crée ses propres règles et son propre terrain de jeu.»* Ou, comme le dit si bien encore Régine Robin dans *Le Golem de l'écriture*: «S'autocréer, s'inventer, se réinventer, échapper aux déterminations lourdes qui nous ensèrent, déterminations sociales, déterminations symboliques ou généalogiques, culturelles ou psychologiques. Se moquer des filiations et de sa place dans la filiation!» *De plus en plus, je me rends compte aujourd'hui, comme metteuse en scène, que je suis travaillée de l'intérieur, en partie à mon insu, par tous les auteurs et les personnages auxquels je donne vie, que je me livre somme doute à une vaste autofiction, qui se déploie dans cet espace obscur et insaisissable situé à la frontière de l'invention et de la vie.»* Il y a en Brigitte Haentjens une Fernando Pessoa, lui qui faisait dire à Alvaro de Campos, son hétéronyme auteur de *Bureau de tabac* : «Je ne suis rien. Je ne serai jamais rien. Je ne peux vouloir être rien. À part ça, je porte en moi tous les rêves du monde.» Brigitte proclame souvent à qui veut l'entendre qu'elle n'est pas une vraie artiste, que les vrais artistes sont les créateurs uniques d'un monde unique, qu'ils sont les seuls auteurs de leurs œuvres, que les artistes visuels ou les écrivains sont de vrais artistes, mais pas elle, qu'elle ne fait pour sa part que piller les œuvres des autres, que se coller à eux pour mieux les comprendre et leur permettre de

revivre au présent. Mais l'artiste d'aujourd'hui n'est-il pas précisément celui qui n'est pas, celui qui sait qu'il n'est pas, celui qui n'entretient plus d'illusions quant à sa possible existence, une, unique, unifiée, celui qui, à la manière de Sophie Calle et de Christine Angot, de Christian Boltanski, Serge Doubrovsky, Romain Gary, Hervé Guibert, Georges Perec, Philip Roth et combien d'autres grands artistes contemporains, dans des œuvres telles *Sujet Angot*, *L'Après-vivre*, *Je suis né*, *L'Incognito* ou *Opération Shylock*, nous redisent que l'identité est en grande partie un leurre et que l'on ne s'appartient jamais tout à fait? Comme Sophie Calle, qui s'exhibe et s'expose sous diverses formes et avec impudeur, qui se livre au(x) jeu(x) de l'intime et part sans cesse à la recherche d'elle-même à travers des dispositifs savants et pervers (et qui, comme Roland Barthes, croit qu'à la question «Qui suis-je?», il faudrait plutôt substituer la question «Suis-je?»), Brigitte Haentjens compose depuis *Je ne sais plus qui je suis* (cette œuvre programme et puissamment annonciatrice) un autoportrait brisé, autobiographie ou autofiction, où elle est à la fois la Merteuil et Ophélie, Marie Stuart et Élisabeth 1<sup>ère</sup>, Électre et Antigone, où elle traverse écrans et paravents pour être en même temps Suzanne et sa mère, l'écrivaine sans nom de *Malina* et celle qui, sous cloche de verre, est à la fois Elaine, Esther et Sylvia, Sylvia Plath.



## ANICK LA BISSONNIÈRE L'ARCHITECTE DE LA LUMIÈRE



© Anick La Bissonnière

**Un rai de lumière blanche** tranche un plafond fracturé en deux et éclaire une table enfoncée dans le sol : là, dans cette lumière nocturne et blafarde qui évoque certains tableaux d'Eugène Jansson et d'autres peintres venus de la lointaine Norvège, un homme et une femme se livrent à une danse de séduction et à un combat mortel. Nous entrons dans l'univers mental de Mademoiselle Julie d'August Strindberg. Une lumière tantôt brumeuse tantôt flamboyante s'immisce à travers les barreaux d'une immense cage métallique, d'une vaste crinoline d'acier, d'un imposant dôme hémisphérique contenant un mécanisme d'horlogerie qui broie deux femmes et règle un autre combat fatal, celui qui oppose Marie Stuart et Élisabeth 1<sup>ère</sup>. Derrière un écran à la fois translucide et diaphane, des personnages, des objets, des images et de fugitives illusions apparaissent et disparaissent. Les murs immatériels et indistincts, réceptacles changeants au fil des scènes, semblent pour ainsi dire suspendus: matière de rêve sur laquelle acteurs et spectateurs de *L'Éden Cinéma* projettent leurs visions du passé, leurs souvenirs recomposés, se font leur cinéma.

Anick La Bissonnière est la conceptrice inspirée de ces sculptures de lumière, de ces espaces poétiques et troublants, de ces précipités d'espace, de ces concentrés oniriques de lignes, de points de fuite, d'images, de couleurs et de visions. Jouant de l'espace et de la lumière avec une précision du regard et un souci du détail qui n'appartient qu'à elle, l'architecte et scénographe Anick La Bissonnière ne signe pas des décors, elle crée plutôt des espaces mentaux. Du réalisme suédois fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme de Schiller revu par Maraini, de la machine

Hamlet comme de la mécanique Feydeau, des apparitions fantomatiques qui encombrant la mémoire de Duras comme celle de Sylvia Plath, Anick La Bissonnière dégage des visions spatiales à mille lieues du naturalisme, mais au plus près de la vérité du sentiment.

C'est Jean Asselin qui l'a amenée à habiter progressivement le théâtre et ses lieux, ses lieux physiques et fantasmatiques, ses lieux contraignants et pourtant ouverts, on le sait, à tous les possibles. Depuis 1993 et *Voltaire Rousseau* à l'Espace GO, c'est la poésie qui, grâce à elle, a pris sa place sur nos scènes, la poésie et un dialogue ténu, vibrant, inspiré et inspirant avec la lumière. *Le Précepteur, La Baronne et la Truie, Tsuru, Les Mains d'Edwige au moment de la naissance, L'École des femmes, Silences et Cris* : des univers toujours différents, des artistes de théâtre aux visions parfois radicalement opposées, mais un même souci de sa part d'interroger, d'illustrer, de mettre en scène le rapport prégnant que le personnage entretient avec toujours l'espace qu'il occupe, bon gré mal gré, avec cet espace qui l'étouffe ou dans lequel il s'épanouit.

Architecte de formation, Anick est venue au théâtre comme on entre dans un laboratoire, consciente que la rapidité d'exécution des projets théâtraux est plus grande que celle des commandes architecturales dans le paysage urbain, qui prennent très souvent cinq ans avant d'être menées à terme. Aussi, la réaction des gens est plus immédiate : les autres concepteurs d'abord, puis les acteurs et enfin les spectateurs réagissent très vite aux propositions de création et d'organisation de l'espace. «*Je vois,*

dit-elle, *les comédiens vivre dans l'espace créé ainsi que la réaction immédiate des gens à cette habitation de l'espace par les comédiens. Je ne connais pas beaucoup d'architectes qui, à mon âge, ont pu concevoir un tel nombre de lieux et pu voir les gens vivre dedans, pu analyser par exemple le rapport des proportions au corps humain. Seul le théâtre sans doute permet cela.*» Mais, pour le reste, concevoir une scénographie pour le théâtre ou un édifice public place Anick face aux mêmes questions : «dans les deux cas, il y a un programme fonctionnel, un éclairage à intégrer, un travail sur les proportions qui sont somme toute à peu près les mêmes. Toutefois il y a, je crois, précise-t-elle, diverses façons d'être architecte. Pour ma part, j'ai la nette impression que ce que j'explore de plus en plus, c'est la part poétique de l'espace. Mais je ne vois pas de réelles différences entre le travail des scénographes qui viennent de l'architecture et les autres. Et puis mon approche et mon travail se modifient bien évidemment selon les metteurs en scène avec lesquels je suis amenée à travailler.»

Depuis 1999, Anick a conçu six espaces pour des spectacles mis en scène par Brigitte Haentjens (*Marie Stuart* au TNM, *Mademoiselle Julie* à l'Espace GO, *Hamlet-machine* à l'Union française, *L'Éden Cinéma* au CNA et au Musée d'art contemporain, les Feydeau au Rideau Vert et, aujourd'hui, *La Cloche de verre* au Quat'Sous). «Le plus beau et le plus stimulant de cette collaboration, c'est que j'ai moins l'impression de remplir une commande que de poursuivre un dialogue avec elle. Nos discussions sont toujours ouvertes. Nous nous posons des questions à voix haute. Et il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses, aucune idée de performance ou de réussite. C'est un dialogue continu, qui s'épanouit dans le temps et la durée. Des idées ou des désirs naissent au moment d'un projet, puis se réalisent dans un autre. Des voies se creusent. J'entretiens avec elle le même type de rapports que ceux qu'elle développe avec tous ses collaborateurs, que ce soit Anne-Marie Cadieux, Céline Bonnier ou Marc Béland, Robert Normandeau ou Julie Charland. Il me serait difficile d'identifier ce que Brigitte a changé directement dans mon travail; par contre, je suis capable de lire dans mon travail ce qui a changé depuis que je travaille avec Brigitte : j'ai l'impression très nette que ce que je fais se dématérialise progressivement. Quand je regarde dans mon porte-folio, je vois bien qu'à partir de Marie Stuart, la lumière a pris beaucoup plus d'importance. Déjà, dans cette première collaboration, l'espace était complètement ajouré et devenait un véhicule pour la lumière, mouvement qui est allé s'amplifiant avec L'Éden Cinéma et avec *La Cloche de verre*, où l'espace est translucide.»

Alors que l'on associe encore souvent le travail de l'architecte à des structures imposantes, à la matérialité faite œuvre d'art, le travail d'Anick La Bissonnière tend au contraire à l'invisibilité : que l'on pense à cet espace tout blanc et pur réceptacle de

lumière de *Mademoiselle Julie* ou alors à la scénographie proprement invisible de *Hamlet-machine*, plusieurs spectateurs croyant en effet que le spectacle se jouait dans l'espace non aménagé de l'Union française!... Ce qui fait sourire Anick et la réjouit assez. D'une œuvre à l'autre, à force de recherches et d'essais, d'observations et de réflexions, elle en arrive aujourd'hui à une conception et à une synthèse de l'espace comme lieu qui a beaucoup plus à voir avec la lumière qu'avec la matière.

Sur *La Cloche de verre*, cette dématérialisation et cette invisibilité de l'espace seront poussées à l'extrême. «Brigitte avait depuis longtemps le désir d'intégrer la vidéo à l'un de ses spectacles. Nous y avons songé pour L'Éden Cinéma, mais cela ne s'est pas fait. Aujourd'hui, l'œuvre s'y prête.» Aussi, pour la première fois, Anick signe donc une conception scénographique qui sera pour ainsi dire «habitée» par les images du vidéaste Francis Laporte. «Le travail avec la vidéo est pour moi beaucoup plus inspirant que contraignant. Au théâtre, la vidéo peut être un outil extraordinaire : un élément entre l'éclairage, l'acteur et l'espace. La difficulté première, bien sûr, est d'intégrer l'acteur aux projections. Évidemment, je savais en partant qu'il devait y avoir dans le décor quelque chose pour recevoir les images. Mais ce n'est pas tant le mur ou la paroi qui ici m'intéressait que les capteurs de lumière (et d'images, dans ce cas-ci) qu'ils peuvent être. Tout cela peut sembler bien abstrait, mais je dois dire que toute cette réflexion s'est faite très organiquement, en lien étroit avec les enjeux mêmes du texte.»

Esther, dans *La Cloche de verre*, est prisonnière d'un espace psychique, mental, d'un espace de projection d'images intérieures. Et c'est ce que la scénographie, avec l'appui de la lumière et de la vidéo, tendra aussi à démontrer. «La lumière jouera un rôle primordial au cours de la représentation, au gré de la profondeur de son désarroi ou de la violence des électrochocs. Comme moi, Claude Cournoyer ne concevait pas ce travail au même titre que tous les autres effectués dans le passé. Il s'agissait là pour nous de réaliser conjointement une œuvre d'art visuel. Je suis vraiment heureuse que Brigitte me permette ainsi de m'aventurer dans des voies nouvelles, de construire avec elle une entreprise vaste, à long terme, dont chaque spectacle ne constitue en fait qu'un volet, qu'une étape, qu'un fragment de l'œuvre complète. C'est formidable de travailler avec elle car c'est une artiste qui a compris que son travail à elle consistait à concevoir son œuvre en compagnie d'autres créateurs, qui élaborent tous une œuvre personnelle à ses côtés, en sa compagnie. Et les nouveaux collaborateurs (car il y en a toujours de nouveaux qui se joignent à l'équipe de base, comme c'est le cas ici avec Claude Cournoyer et Francis Laporte) comprennent très vite qu'ils ne sont pas du tout des exécutants, mais bien des artistes invités à explorer quelque chose de neuf, un territoire vierge, en sa compagnie, à voir en un projet com-

mun l'occasion d'approfondir une question, une obsession tout à fait personnelle. Quand on travaille avec Brigitte, on ne peut jamais se contenter d'être des professionnels faisant montre de savoir-faire et de maîtrise, on ne peut jamais se réfugier dans la neutralité et se contenter d'être des exécutants. On doit s'y engager. Et je dois dire qu'avec La Cloche de verre, cela a été le cas plus que jamais. J'ai trouvé en Sylvia Plath une matière infiniment proche de moi, infiniment déstabilisante et engageante. Cette femme avait à peu près mon âge lorsqu'elle a écrit ce texte. Elle y pose des questions qui sont aussi les miennes. Par conséquent, c'est sans doute la conception de décor qui, pour moi, a été la plus facile à faire. Les choix se sont imposés très vite, très nettement, et cette grande clarté et simplicité de la proposition viennent sans doute du fait de l'absolue proximité que j'entretiens avec la femme et avec l'artiste Sylvia Plath, avec ses tourments, ses doutes, ses interrogations et ses malaises... qui sont aussi les miens. Également, je dois dire que je réalise un grand rêve en travaillant enfin pour la scène du Quat'Sous car c'est dans cette salle que j'ai vécu l'une de mes plus grandes émotions de spectatrice en y voyant Being at Home with Claude.»

Le lieu détermine en effet beaucoup de choses dans l'élaboration d'une scénographie. On conçoit un espace selon le lieu que l'on habite, que l'on occupe, que l'on squatte. De la même façon que La Cloche de verre ne saurait être concevable au TNM ou chez Duceppe, l'espace imaginé pour les mots de Sylvia Plath aurait été tout autre si l'œuvre avait été conçue pour un autre lieu, pour un autre théâtre, pour un autre type de scène. «C'est une géographie, une salle! Peut-être parce que je suis une architecte, mais il est clair que les lieux où je travaille déterminent beaucoup de choses. Ce sont des réceptacles, avec leurs contraintes, leurs limites de profondeur ou de hauteur, mais aussi leurs possibilités et leur histoire. L'essentiel à mes yeux réside vraiment dans la relation entre le personnage et son environnement et entre l'acteur et la salle. Par exemple, lorsque je conçois un décor pour une salle à géométrie variable (c'était le cas pour Mademoiselle Julie à GO), je détermine d'abord la relation entre les spectateurs et les acteurs et voit seulement ensuite l'espace qui reste et qui sera dévolu au jeu. Jamais le contraire. Si la relation entre la scène et la salle n'est pas questionnée, étudiée, fouillée en profondeur, le spectacle ne pourra

jamais rejoindre le public. C'est fondamental. Évidemment, lorsqu'on fait de la tournée, c'est beaucoup plus compliqué car le rapport scène vs spectateurs change constamment. Il faut par conséquent faire des concessions et établir une moyenne à laquelle s'en tenir. Mais, c'est une chose connue et qui fait sans doute la beauté du théâtre, tout le monde ne voit pas le même spectacle. Selon la place que nous occupons dans la salle, l'œuvre prend une autre allure, acquiert un autre sens. Nous y avons beaucoup pensé en élaborant le décor de L'Éden Cinéma, où personne n'avait l'impression d'avoir un point de vue frontal sur l'action. Tout était conçu en diagonales, en oblique. En plus d'être mis en contact avec l'histoire racontée à travers un écran, le spectateur trouvait en la scénographie une métaphore de la démarche même de Duras, **en biais.**»

Au moment de l'élaboration de cette magnifique boîte à illusions dans laquelle s'est finalement joué L'Éden Cinéma, Anick a jugé essentiel de se rendre au Viêt-nam, pour s'imprégner des couleurs et des formes, des paysages et des éclairages, des odeurs et des parfums aussi, de ce paradis perdu qu'était aux yeux de Duras la Cochinchine de son enfance. Si elle en a rapporté quelques objets présents sur scène et qui faisaient sans doute partie de l'imaginaire de Marguerite, Anick a surtout emmagasiné une lumière dont son espace, à ses yeux, pour être vraiment réussi, devait être porteur. Et, à la vue de la cloche créée aujourd'hui pour enclorre la parole de Sylvia Plath, pour ceindre le corps et la voix de Céline Bonnier, pour montrer les fantômes qui l'habitent, la pâleur cadavérique de ses songes, les lueurs vespérales de ses espoirs et la seule issue qui hélas s'offre à elle, tous prendront conscience que le matériau premier de l'architecture théâtrale n'est, aux yeux d'Anick La Bissonnière, ni le béton ni l'acier, ni la science ni la géométrie, mais est sans conteste la lumière, «cette mélancolie qui enveloppe l'âme», comme le disait si bien Anatole France il y a un siècle, la lumière, susceptible d'épouser toutes les audaces formelles, porteuse des rêves et des souffrances les plus intimes. Plus solide et plus résistante que tout, la lumière permet les élancements les plus fous.

## ÉCLATS DE VERRE

### Journal de création de *La Cloche de verre*

#### 1.

Dans les pas de Nancy Huston, qui nous a donné un magnifique et inspirant *Journal de la création* (Seuil, 1990), dans lequel elle parle longuement et sensiblement de Sylvia Plath (pages 142 à 177), nous décidons de garder traces de nos conversations, réflexions, tâtonnements et reprises, de consigner quelques-unes des étapes du sinueux chemin qu'il nous aura fallu parcourir pour parvenir à la recréation sur scène de *La Cloche de détresse* de Sylvia Plath, devenue *La Cloche de verre*. Nous sommes au début du mois de juin. Déjà, en avril, nous nous sommes rencontrés à quelques reprises, Brigitte, Céline, moi et Wajdi (notre Ted Hughes à nous). Comme Anne-Marie Cadieux l'avait fait lorsque nous travaillions à l'adaptation de *Malina* d'Ingeborg Bachmann, Céline nous a lu *La Cloche de détresse* en entier et à voix haute (manière idéale de s'imprégner d'un livre), et nous avons discuté ensemble des premières coupures effectuées par Wajdi, qui a réduit le roman à environ quatre-vingts pages, et sommes ainsi parvenus à retirer vingt pages de plus, non sans regrets bien sûr. Nous nous retrouvons donc sur la scène inoccupée du Quat' Sous – au moment où *L'Éden Cinéma* est encore présenté au Festival de théâtre des Amériques –, avec un texte fleuve qui, dans l'état actuel, ferait aisément quatre heures à la scène. Au-delà du problème mnémotechnique que cela pose, on peut certainement s'interroger sur le sens que prendrait un soliloque aussi long, un tel flux et un tel flot monologique, mais nous n'en parlons pas encore. Pourtant, sans que nous en ayons vraiment discuté et sans que cela n'ait rien à voir avec ce qui «se fait» ou «ne se fait pas» au théâtre, je ne crois pas à ce stade-ci que cela «convierait» de réduire le roman, comme nous l'avons fait avec *Malina*, à quelques pages de texte, à quelques éclats de verre brisé. Sylvia demande autre chose. Sylvia veut nous raconter une histoire. Son modèle, ce sont les textes qui paraissent en son temps dans *Seventeen* et dans *Mademoiselle*. Dès les premières pages de son *Journal*, elle s'interroge : «Et ce désir d'écrire, ne vient-il pas d'une tendance à l'introversion qui date de l'enfance, et du monde enchanté de Mary Poppins et de Winnie-the-Pooh, dans lequel j'ai grandi?» Sylvia ironise certes au chapitre IV de son roman sur Philomène Guinée, cette femme écrivain fort riche dont les livres à succès sont bourrés du début à la fin de longues questions angoissantes du genre : «Évelyne apprendrait-elle que Gladys avait connu Roger dans le passé? s'interrogeait fiévreusement Hector» ou encore : «Comment Donald aurait-il pu l'épouser alors qu'il n'ignorait rien d'Elsie, son enfant, caché avec Mademoiselle Rollmop dans une ferme lointaine à la campagne? demandait Griselda à son oreiller

baigné par la clarté lunaire...» Mais il n'en demeure pas moins, comme elle le note dans une lettre à sa mère datée du 25 janvier 1956, que l'essentiel, pour Sylvia Plath, «c'est de donner une forme esthétique à [s]on expérience chaotique». *La Cloche de verre* n'est pas donc *Malina*. Ce n'est pas un miroir brisé. Ce n'est pas une mémoire fracturée. C'est la tentative désespérée d'une femme d'adhérer aux modèles féminins et romanesques de son époque, de vaincre son sentiment d'inadéquation et de livrer un objet lisse, conforme aux désirs de sa mère et de son temps. «De jolies choses. Pas de ces histoires délirantes de gens qui grillent comme des porcs rôtis. Ce n'est pas convenable», comme le rappelle la mère à sa fille dans la nouvelle ayant pour titre «Le jour où Mr Prescott est mort». Bien sûr elle n'y parvient pas tout à fait. Mais, à l'exemple de son aînée Carson McCullers, Sylvia Plath croit au roman, s'accroche à la fable et au récit, tente de donner une forme esthétique au chaos. Depuis le début de nos rencontres, nous naviguons entre le désir éperdu et sans cesse réaffirmé de Wajdi de se répandre, de verser à nouveau dans la profusion, et notre pulsion naturelle (qui nous réunit une fois de plus, Brigitte, Céline et moi) à proposer des éclats, des fragments, une œuvre qui brise la logique narrative traditionnelle. On ne saurait imaginer rencontre moins naturelle que celle de Wajdi Mouawad et de Brigitte Haentjens! L'un s'épanouit dans la vitesse, la profusion, le débordement et la fable; l'autre dans la lenteur, la concision, l'économie de gestes et de paroles. Mais peut-être est-ce là précisément le combat à l'œuvre dans *La Cloche de verre* : comme si le personnage écrivain de *Malina* tentait de lutter contre la désagrégation et l'effritement du moi et de raconter une belle histoire, un beau conte pour tous...

#### 2.

Il apparaît maintenant de façon claire, sans que nous l'ayons prémédité, que *La Cloche de verre* formera un triptyque avec *Malina* et *L'Éden Cinéma*. Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Sylvia Plath : trois femmes qui, à des époques et dans des contextes culturels complètement différents, ont laissé une œuvre (de feu, de sang, d'autodestruction, d'immolation) qui témoigne du chemin singulièrement douloureux de la femme pour parvenir à la création. Nous l'avons souvent fait, nous nous interrogeons à nouveau sur ce sujet tabou : les femmes peuvent-elles vraiment créer autre chose que des enfants? La fécondité symbolique est-elle donc réservée aux hommes? La manière d'écrire, de penser et de sentir le monde est-elle donc si différente chez la femme? D'une œuvre à l'autre, Brigitte réitère les

mêmes questions, affronte sans cesse le même sphinx : comment expliquer que tant de femmes écrivains se suicident (Sylvia Plath, Virginia Woolf, Inge Müller), souffrent de maladies chroniques (Katherine Mansfield, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Karen Blixen), sombrent dans l'alcoolisme (Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Dorothy Parker), éprouvent l'impérieux besoin de s'isoler réellement ou symboliquement (Emily Dickinson, Annie Dillard, Nathalie Sarraute, Eudora Welty), versent dans la folie ou le mysticisme, «entrent en religion» (Sylvie Germain) ou alors ne parviennent pas à vivre une relation hétérosexuelle épanouissante (Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Willa Cather, Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar)? On aura beau lui rétorquer : oui, mais que dire de Hubert Aquin, de Paul Celan, de Claude Gauvreau et de Primo Levi (qui se sont aussi donné la mort), de Thomas Bernhard et de Proust (écrivains au souffle coupé), de Faulkner et de Tennessee Williams (alcooliques finis), du dépressif William Styron et du carrément fou August Strindberg? Et que dire encore de tous ces écrivains mâles et célibataires qui, de Henry James à Thomas Bernhard (encore lui), en passant par Robert Walser et Fernando Pessoa, ne peuvent vivre qu'isolés, retranchés, retirés du monde, dans une surproduction parfois inconnue de leur vivant? Tous ces arguments ne sauraient détourner Brigitte de l'idée d'une douleur spécifique, d'un enjeu singulier associé à la création au féminin, d'une impossibilité pour la femme d'accéder à la création sur le territoire réservé traditionnellement aux hommes. Ce en quoi elle n'a certainement pas tort. Peut-être le travail autour de *La Cloche de verre* nous permettra-t-il cette fois d'approcher au plus près de cette spécificité. D'ailleurs, bien des femmes continuent de penser comme elle, à commencer par l'Allemande de l'Est Christa Wolf, qui, dans *Cassandra*, «affirme que chaque femme qui, dans notre aire culturelle, s'est aventurée dans les institutions marquées par les représentations masculines – la littérature et l'esthétique en font partie –, a dû éprouver le désir de l'autoanéantissement.» Geneviève Brisac, dans *La Marche du cavalier* (éditions de l'Olivier, 2002), tente à son tour d'approcher l'énigme de la création au féminin: «Que devons-nous faire, note-t-elle, comment devons-nous penser, et agir? Quelles légendes et quelles histoires devons-nous convoquer pour avoir moins peur? Quelles figures de style et quelles œuvres vivantes pouvons-nous convoquer pour éviter le mur? Quelle issue à ce labyrinthe?» Et dans son *Journal de la création*, Nancy Huston parle pour sa part de tunnel, de maison obscure...

Un triptyque, donc, composé de *Malina* d'Ingeborg Bachmann, de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras et, aujourd'hui, de *La Cloche de verre* de Sylvia Plath. Trois œuvres qui, comme *La Recherche* proustienne, s'achèvent sur la possibilité pour l'écrivain de pouvoir enfin écrire le premier mot... de l'œuvre que nous venons de lire. Trois œuvres cycliques par conséquent, qui

montrent le chemin cahoteux et chaotique par lequel une femme doit passer pour parvenir à élever la voix et à occuper son territoire. Car la femme est un territoire occupé. Par sa mère, qui lui refuse l'accès à sa féminité (qu'on pense ici à Suzanne et à la terrible mère Courage de *L'Éden Cinéma*), par l'homme (que cet homme ait pour nom Malina ou Ted Hughes) ou alors par la société, qui gère son corps et son rôle symbolique. Écrire revient à reprendre possession de ce territoire. Suzanne y parvient dans *L'Éden Cinéma* : elle s'échappe, non pas à la manière de son jeune frère, mais, tout de même, elle parvient à rompre, à devenir la projectionniste de sa propre histoire, se donnant ainsi le droit de la rêver et de la réinventer, de se faire son cinéma. La narratrice de *Malina*, pour sa part, n'y arrive pas. Elle qui n'a d'ailleurs pas de nom (Malina est le nom de l'homme qui occupe son territoire, qui lui dérobe son identité et son œuvre) ne réussit pas à s'en faire un. Sylvia Plath, quant à elle, au moment même où elle parvient à donner naissance à Esther Greenwood, son double victorieux, à la faire vivre dans une fiction et à atteindre par le fait même une certaine reconnaissance, elle se fout la tête dans le four. «Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE la femme à la tête dans la cuisinière à gaz» (Heiner Müller, *Hamlet-machine*). Sylvia ne se donne pas le droit de créer, d'être une artiste, dit Brigitte. Elle n'échappe pas à la Loi, dit Céline, à la Loi du Père et à la Loi sociale, cette Loi qu'elle a si bien incorporée et qui lui demande d'être avant tout une bonne épouse, une bonne mère, une bonne cuisinière (*Joy of Cooking* est son livre de chevet). Écrire fait d'elle une hors-la-Loi. Cela lui est intenable. Semblable à un escargot, elle ose, croit-on, sortir de sa coquille en publiant un premier roman (sous pseudonyme), mais cela lui est finalement insupportable. Il est toutefois délicat et même assez inconvenant d'oser expliquer ainsi un suicide. Mais il n'en demeure pas moins que c'est de rupture dont il est question ici. La création est une rupture, un défi à la Loi. Elle en est incapable. Contrairement au personnage de Cathy Whitaker dans le film *Far from Heaven*, qui ose (timidement, mais tout de même) rompre avec les conventions sociales et avec la loi du silence, et contrairement à Laura, la sage femme au foyer des années 1950 dans le roman et le film *The Hours*, qui est totalement engloutie dans la dépression, mais qui trouve finalement un moyen radical de se sortir de ces modèles sexuels et sociaux qui la bâillonnent, Sylvia, elle, ne parvient pas à rompre avec le familial et le familial. Elle se tue plutôt.

Un triptyque, donc, marqué par divers «écrans». Dans *Malina*, nous étions invités à entrer dans le paysage mental d'une femme en train de sombrer, d'une femme qui se consumait et perdait progressivement contact avec la réalité. L'espace scénique, envahi de fantômes et de spectres, de bourreaux et d'amants consolants, par ce chœur d'hommes sorti tout à la fois

de ses cauchemars et de sa mémoire d'Autrichienne endeuillée de tant de cimetières, devenait métaphoriquement le lieu de son occupation, de son espace psychique défait et incendié. Le réel s'y avérait par conséquent insaisissable. Dans *L'Éden Cinéma*, nous voyions cette fois une femme se remémorer un passé qu'elle recomposait, rêvait, fantasmait au gré de sa fantaisie, ayant enfin échappé à l'emprise d'une mère aimante et monstrueuse qui, autrefois, la possédait. Entre les spectateurs et Suzanne, un écran visuel et sonore se substituait au chœur d'hommes de *Malina* pour montrer la paroi bien fragile entre réel et fabulation, entre vérité et composition, entre moi véritable et moi inventé, entre le soi et l'autre. Il y aura certes un écran sur la scène de *La Cloche de verre*. Pas l'écran de cinéma de Duras, pas l'écran en forme de matière de rêve d'Ingeborg Bachmann, un autre. De quelle nature? Nous ne saurions le dire encore. Sonore? Robert Normandeau sera là en août pour en parler avec nous. Visuel? Certes, cette cloche de verre, cette vitre déformante qui la sépare du monde et de son accomplissement, devra trouver sa forme et sa représentation. Il y a deux femmes en elle, il ne faut pas l'oublier : Sylvia Plath et Esther Greenwood, le bois mort et le bois vert. Nous songeons déjà à aller à la mer à la fin du mois d'août capter des images de Céline en maillot à la plage, telle Sylvia dans cette célèbre photo qui la saisit en icône blonde des publicités et des magazines. Deux Sylvia, oui : la femme idéale, la mère idéale, fille de son père, femme de son mari, la femme parfaite, tout droit sortie de chez le coiffeur (elle qui, en réalité, ne parvenait jamais à y aller), la femme aux ongles peints, à la pose parfaite, Julianne Moore dans *Far From Heaven*, et puis l'autre, bien loin du paradis, dépressive, suicidaire, soumise aux électrochocs, incapable de trouver la forme qu'il faut pour son œuvre. Sylvie Doizelet également le note : «Ressusciter, ou bien se dédoubler. Sylvia Plath sans cesse travaille à créer le double d'elle-même qui, lui, sera apte à vivre, et à accomplir tout ce qui doit être accompli. Que l'exemplaire défectueux, souffrant, reste à la maison – et que l'autre, brillant, «épanoui et drôle», s'acquitte de toutes les tâches et s'expose aux regards. Qu'il soit écrivain de génie, épouse parfaite, mère aimante; qu'il soit invulnérable, trouve les solutions à tous les problèmes, fasse taire toutes les inquiétudes.» C'est ce combat, cette cruelle dichotomie qu'il faudrait réussir à montrer. Comme il faudrait parvenir à montrer comment, dans notre société (qui n'a guère changé depuis cinquante ans), une femme peut parvenir à briller sur le territoire des hommes si elle accepte les règles masculines du jeu social, et comment la déroute est grande hors de cette avenue bien pavée. («Si j'étais un homme, note Sylvia Plath dans son *Journal*, je pourrais en faire un roman. Étant femme, pourquoi ne puis-je rien faire d'autre que pleurer et être pétrifiée, pleurer, être pétrifiée.») Montrer comment la maîtrise et le savoir sont du côté masculin, comment l'impuissance et l'ignorance sont le lot des femmes... et de tous les artistes, bien sûr. Comment la culpabilité et la détresse sont

grandes lorsque l'on préfère les sentiers où l'herbe repousse.

Oui, d'une œuvre à l'autre, c'est toujours de cela dont il s'agit avec Brigitte. Comment tenir tête, comment déjouer le pouvoir (mâle, blanc, occidental et hétérosexuel) et parvenir à assumer sa parole, cette parole qui ne fait pas le poids, cette parole faible, friable, décomposée, hésitante, féminine, homosexuelle ou *black*. Comment parvenir à dire je sans faire de concessions aux désirs des autres, de la société, des hommes et de tous les tenants du pouvoir. C'est le combat d'Élizabeth 1<sup>ère</sup>, cette souveraine qui doit faire un homme d'elle-même et nier sa féminité pour parvenir à garder le pouvoir politique (dans le *Marie Stuart* de Dacia Maraini), c'est le combat d'Électre et d'Antigone, celui du Hamlet de Heiner Müller broyé par la machine de l'Histoire, celui de tous les personnages de Koltès, celui de Mademoiselle Julie, qui aimerait tant qu'il y ait d'autres modèles que celui de l'homme et de la femme...

### 3.

«Je brûle d'envie de pénétrer la matière du monde : m'ancrer dans la vie grâce aux lilas et à la lessive, au pain quotidien et aux œufs frits, et à un homme, l'étranger aux yeux noirs, qui se nourrira de ma cuisine, de mon corps et de mon amour, parcourra le monde tout le jour et rentrera trouver le réconfort la nuit auprès de moi. Qui me donnera un enfant, qui refera de moi un membre de cette race qui me lance des boules de neige, peut-être parce qu'ils sentent cette pourriture qu'ils visent.»

*Journal*, 19 février 1956, dimanche soir

Comme Laura dans *The Hours*, Sylvia aimerait tant être une vraie femme au foyer: savoir faire un gâteau, savoir faire cuire des œufs et du bacon pour son homme, savoir élever des enfants, jouer à la perfection le jeu de rôles imposé par la société américaine des années 1950. De la même manière, elle rêve d'une œuvre lisse et réconfortante, semblable à ces nouvelles édifiantes qu'on publie alors en feuilleton dans *Seventeen*, dans *Rêves* ou dans l'un ou l'autre de ces magazines féminins qu'Amanda, dans *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams, tente de vendre à ses amies, elle qui fait de la sollicitation téléphonique pour arrondir les fins de mois. Et, d'une certaine manière, elle y parvient. L'œuvre de Sylvia Plath n'est pas chaotique, ne se présente pas comme ce magma en fusion qu'est le roman *Malina* d'Ingeborg Bachmann. Au contraire. Sylvia, redisons-le, veut organiser le chaos, donner forme à l'informe, elle souhaite coller et rassembler les morceaux de sa psyché brisée, écrire un «vrai» roman, «rationaliser la fuite».

«Le dialogue entre mon Écriture et ma Vie risque toujours de devenir un déplacement dangereux de responsabilité, une manière de rationaliser la fuite. En d'autres termes,

J'ai justifié le gâchis de mon existence grâce à l'idée qu'en écrivant sur elle, je lui donnerais ordre, forme et beauté.»

*Journal*, samedi 25 février 1956

«Dernière séance avec le Dr. Davy [psychiatre] ce matin, à articuler la peur que j'ai d'être écrasée par des forces tyranniques si je n'organise pas et ne maîtrise pas tout mon parcours, en alliant travail universitaire, création et écriture, émotion, vie et amour. L'écriture me donne un petit quelque chose de divin : je recrée le flux et la violence du monde avec les petits schémas de mots que j'organise.»

*Journal*, samedi 10 mars 1956

Céline remarque avec beaucoup d'à-propos qu'aux yeux de Sylvia, ni son Écriture ni sa Vie (avec des majuscules, soulignons-le) ne sont réussis. À ses yeux, elle ne parvient à donner forme ni à l'une ni à l'autre, se sent coupable de ne pas être à la hauteur, tant dans l'Écriture que dans la Vie. Déjà, elle notait dans son *Journal* en 1953 : «Si seulement je pouvais penser clairement et brillamment, vivre, aimer et le dire bien, dans de belles phrases. Si seulement je pouvais un jour savoir qui je suis...» *La Cloche de verre* témoigne de cette lutte pour enfin donner la forme qu'il faut à son Écriture et à sa Vie, trouver le moyen d'exprimer son vrai moi. Ted Hughes fait d'ailleurs remarquer dans l'avant-propos à l'édition française du *Journal* de Sylvia Plath qu'il ne l'avait «jamais vue montrer son vrai moi à qui que ce soit – sauf, peut-être, pendant les trois derniers mois de sa vie». Le roman qu'elle publie un mois avant sa mort se présente ainsi comme un dialogue entre elle et elle, comme un combat à finir entre l'ordre et le «chaos généralisé», jusqu'à ce qu'enfin le vrai moi puisse enfin émerger, par et dans *l'écriture*.

#### 4.

Oui, un triptyque s'est imposé de lui-même, sans dessein réfléchi : *Malina*, *L'Éden Cinéma* et, aujourd'hui, *La Cloche de verre*. *Malina* mettait en scène le combat d'une femme pour parvenir à la création : pas de livre encore, des fragments épars, les éclats d'une conscience brisée, morcelée. «Tout dans ma mémoire me gêne», disait-elle. Passé et présent, souvenirs et cauchemars, blessures jamais cicatrisées et peines d'amours perdues émergeaient, se cognaient à une ampoule comme des insectes, se répécuaient dans la glace brisée de son identité fracturée, dissoute. *L'Éden Cinéma* racontait une histoire, Suzanne / Marguerite étant parvenue à mettre de l'ordre dans cette histoire, dans son histoire, à la rêver peut-être, à la fantasmer sans doute, mais à donner au bout du compte une forme à ce théâtre intérieur, à ce désastre antérieur à toute son œuvre. Et si *La Cloche de verre* parvenait à unir les deux œuvres précédentes? à montrer à la fois l'histoire écrite, enfin accomplie, et son laboratoire? à montrer l'œuvre et le chaos dont elle a émergé, le

combat entre l'Écriture et la Vie, ce combat névrotique entre deux choses qui s'obstinent à vouloir s'opposer : «Si c'est être névrosée que de vouloir au même moment deux choses qui s'excluent mutuellement, alors je suis névrosée jusqu'à l'os. Je naviguerai toute ma vie entre deux choses qui s'excluent mutuellement...» Sylvia admire Virginia Woolf qui, lorsqu'elle est déprimée par des refus de *Harper's*, réagit en nettoyant sa cuisine. Et prépare du haddock et des saucisses. «Elle est merveilleuse», écrit-elle dans son *Journal*. La prisonnière de la cloche de verre éprouve au contraire le sentiment que la femme et l'écrivain en elle sont inconciliables, que l'une ne peut parvenir à être pleinement sans tuer l'autre.

«Je commençais à craindre d'être en train de me laisser joyeusement aller à mon sens pratique et terre à terre. Au lieu d'étudier Locke, par exemple, ou d'écrire, je vais faire un gâteau aux pommes, ou étudier *Les Joies de la cuisine*, que je lis comme un roman remarquable. Et je me disais, holà, attention, tu vas te réfugier dans le domestique, et suffoquer en tombant la tête la première dans un bol de pâte à biscuits.»

*Journal*, lundi après-midi, 25 février 1957

#### 5.

Est-ce à cause de la thèse du père sur les mœurs du bourdon? Des pattes de mouches illisibles, des «lettres épaisses, noires, tarabiscotées» des livres en allemand que Sylvia tentait de déchiffrer pour se rapprocher de son père, lui qui était d'origine autrichienne? Est-ce à cause de l'électrocution des Rosenberg à laquelle il est fait référence dès la première phrase du roman? Des séances d'électrochocs que Sylvia a subies? Nous songeons à ces appareils électriques que l'on utilise pour exterminer les insectes. *I Sing the Body Electric*, écrivait Walt Whitman. À l'époque où écrit Sylvia Plath, l'électricité est devenue une arme de destruction, de robotisation, de décervelage. Chaises électriques, clôtures électrifiées, électrochocs : l'électricité vous met au pas. Nous songeons également à ces appareils ménagers (mélangeurs, etc.) qui font leur apparition dans les années 1950, avec les cuisines laboratoire et l'image idyllique de la femme au foyer. Il serait puissamment évocateur de montrer Sylvia en train de cuisiner distraitement au moment où elle fait le récit d'un épisode particulièrement troublant. D'ailleurs, elle n'a jamais cessé de comparer écriture et cuisine, comme dans cet extrait de son *Journal* où elle écrit, le 20 janvier 1958, que «la parole doit être délectable comme un poulet est succulent. Ni timidité ni mignardises archaïsantes.»

## 6.

Flannery O'Connor disait, en parlant de William Faulkner, que l'on avait intérêt à ne pas laisser sa charrette traîner sur les rails de chemin de fer et entendant venir le Dixie Limited! *Tasse-toé matante!* Tu ne fais pas le poids! C'est tout à fait l'impression qu'a Sylvia Plath lorsqu'elle compare son œuvre balbutiante à celle, forte, puissante, souveraine, de son mari Ted Hughes et à celle d'à peu près tous ses contemporains (mâles, il va sans dire). Quelle est donc la nature exacte de ce sentiment de ne pas faire le poids? de ce sentiment de défaite, d'inutilité, de travailler en vain à des choses sans valeur. En réalité, la question n'est peut-être pas tant qu'elle ne veut pas ou ne peut pas atteindre cette réussite ou cette grandeur, mais qu'elle **ne peut pas vouloir**, que c'est une langue qu'elle ne saurait parler, un rapport à l'art et à la création qui ne saurait être le sien.

## 7.

Dans sa préface à *Arbres d'hiver* précédé de *La Traversée* (*Poésie* / Gallimard), Sylvie Doizelet rappelle ce qui apparaîtra peut-être comme une évidence aux yeux de certains, mais qu'il est absolument essentiel de souligner : «La romancière maîtrise le temps et avec lui sa vie, les éléments, les événements. Elle est libre. Sylvia Plath ne l'est pas. Comme l'*ancien marinier* de Coleridge, elle est emprisonnée dans son histoire, condamnée à la raconter encore et encore. Histoire démultipliée dans son *Journal*, ses lettres, ses poèmes, son roman, ses nouvelles, et devenue légende à force d'être répétée.» Toujours Sylvia Plath parle d'elle. «Nul doute, écrit Ted Hughes, que la faiblesse de certains textes provient du peu d'objectivité de Sylvia Plath.» Cela peut sembler une remarque désobligeante, surtout venant de son mari, mais c'est en fait tout à fait vrai. Elle-même en avait conscience. Elle notait dans son *Journal* le 15 novembre 1960 : «Mon salut passe par le fait d'entrer dans les autres personnages de mes nouvelles – les trois seules histoires que je pense devoir être publiées sont toutes racontées à la première personne.» «C'est ici un livre de bonne foi, lecteur, aurait pu écrire Sylvia, reprenant l'adresse au lecteur de Montaigne. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucun trait de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eue de moi. Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique

me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de la nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu. Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain.» Ainsi donc, de Sylvia Plath, ce 11 février 1963.

## 8.

«Emblème ou non des temps modernes, et plus précisément des années 1960 et 1970, l'aliénation, de même que le «traitement» de l'esprit contestataire par les électrochocs ou la lobotomie, apparaît non seulement chez Plath, mais chez d'autres auteurs de la même époque. Dans son célèbre poème «*Howl / Hurlement*», Allen Ginsberg évoque la destruction, par la folie, d'une génération entière d'artistes américains qui acceptèrent d'être soignés pour leurs troubles nerveux par une série de traitements thérapeutiques sans efficacité.»

Taina Tuhkanen-Couzic

Sylvia Plath – *Une écriture embryonnaire*  
éditions L'Harmattan  
collection *L'aire anglophone*, 2002, page 91.

## 9.

«Je ne peux m'empêcher de songer que l'énergie qui anime les poèmes de Sylvia Plath – non seulement les grands poèmes mais aussi les premiers balbutiements, ses exercices de bonne élève appliquée (telle une enfant qui colorie en ayant grand soin de ne surtout pas «déborder»), son thésaurus ouvert sur les genoux, sous les yeux – est l'énergie qu'elle a dû déployer pour rester debout, envers et contre tout, envers et contre tous. [...] Dans l'espace cadré de vers impeccablement mesurés, calculés – elle compte sur eux – la poésie n'a qu'à bien se tenir : les garde-fous sont posés. Comme la «vieille fille» de son poème adopte «la stricte discipline du cœur» afin de contrer l'amour qui représente une menace pour le bon ordre des choses, Sylvia conçoit des formes parfaites où le chaos des sentiments et de la pensée ne semble pas permis.»

Valérie Rouzeau

Sylvia Plath – *Un galop infatigable*  
éditions Jean-Michel Place  
collection *Poésie*, 2003, pages 4 et 7.





«Deux personnages, se partagent et s'arrachent notre âme [...]. L'un est arpenteur et vient du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'autre est navigateur et tire vers le XXI<sup>e</sup> siècle. L'arpenteur est un homme qui a la passion de la mesure, un homme qui s'attache à la terre, un homme du territoire. Il arpente en Européen les territoires vierges, les espaces d'Amérique. Il dit : j'ai mesuré ceci, je l'ai arpenté, ceci est à moi, ici tu ne passes pas. Il crée des frontières. Il pose des bornes, des jalons. [...] Mais l'arpenteur moderne, celui de Kafka par exemple, sait qu'on ne possède jamais rien en vertu de l'origine. L'arpenteur écrivain sait que le proche, le familier, s'éloigne toujours de nous et nous échappe [...]. Il en viendra toujours, de ces navigateurs, de ces explorateurs qui, comme tout artiste véritable, partent vers l'inconnu pour trouver du nouveau, des nomades qui ne s'abaissent pas à arpenter la terre et qui savent d'autant plus, maintenant que la planète entière est arpentée, que la terre est à nous. Le monde est pour toujours et depuis toujours pluriel et les perspectives, multiples. Votre héritage n'est précédé d'aucun testament, car aucune génération humaine ne peut comprendre la génération qui l'a précédée, disent ces navigateurs. Nous défendons le droit de chacun à commencer, et le droit de commencer n'est jamais que celui de naître, de poursuivre la vie. Il n'est autre que la liberté, qu'aucun héritage, aucun testament ni aucun ancêtre ne saurait bâillonner.»

Monique LaRue, *L'Arpenteur et le Navigateur*

**Photogénie et instinct**, sensibilité et intelligence, charisme et rigueur, autant de qualités associées à Céline Bonnier qui, depuis ses débuts à Québec, puis à Montréal, n'en fait jamais qu'à sa tête, part en navigatrice et en exploratrice dans des univers théâtraux aussi singuliers que déchaînés, et s'est patiemment construit, au gré d'associations fortes et prégnantes (avec Robert Lepage, Jean-Frédéric Messier, Denis Marleau et Brigitte Haentjens), un monde bien à elle : enflammé, casse-cou, ouvert à toutes les aventures, à tous les continents, à toutes les navigations. Céline Bonnier aurait pu et pourrait encore se contenter de jouer les muses, virevoltant au centre de l'intelligentsia de la scène, et se vanter d'une carrière qui n'est faite que de l'essentiel du théâtre québécois contemporain. Mais, pour faire la belle actrice rebelle au milieu d'un beau décor, on n'a jamais pu compter sur elle. Car Céline n'aime pas l'idée d'être tout simplement actrice. Il faut qu'elle comprenne ce qu'il y a autour. Il faut qu'elle ait l'absolue certitude d'y participer. D'ailleurs, avec des artistes comme Brigitte Haentjens, qu'elle retrouve pour une troisième fois après *Je ne sais plus qui je suis* et *Hamlet-machine*, elle a davantage l'impression d'avoir de grandes conversations que de faire des spectacles. Intègre et radicale, Céline préférera toujours les œuvres et les artistes non-alignés à la douillette confortable de la production à la chaîne et du star-system. Céline est une résistante et une

femme d'engagement, et quand elle s'engage, elle a une parole, au sens le plus fort du terme. Singulière et fidèle, elle est tout le contraire d'une femme sans foi ni loi. Elle a une foi et une loi, et s'y tient très fermement.

Fille de théâtre radicale, exploratrice avisée d'un art exigeant, figure libre dans un monde (de théâtre et de cinéma, de télé aussi) plutôt enclin aux figures imposées, navigatrice affranchie de tout désir d'arpentage, Céline Bonnier est encore souvent mal perçue. On se plaît à vanter sa vitalité jamais contredite, sa délicatesse audace, sa fraîche lucidité de comédienne récalcitrante, pas étourdie par le succès et la gloire (bien relative, il faut le dire, au Québec). On loue les tours de force de ses interprétations, décapantes et sans artifices. Au point de négliger parfois ce qu'elle compte de fêlures, de vertiges : des fragilités dont témoigne aujourd'hui son corps à corps éperdu avec l'œuvre de Sylvia Plath, avec la femme Sylvia Plath. Céline y est peut-être plus que jamais elle-même : une adulte qui refuse de liquider sa part d'enfance, une créatrice déchirée entre son Œuvre et la Vie, et qui ne veut surtout pas hypothéquer son humanité. Une artiste partie comme une enragée, devenue une aventurière en quête de sagesse, partagée entre calme et chaos, épanouissement et automutilation. Une âme qui ose vaciller pour mieux brûler.



Ici, l'égérie de Forcier, la mère Courage de *Tag*, la Nicole de *L'Hiver de force*, celle qui fut Marguerite et Ophélie, Chimène et Lolita, et qui sera bientôt Monica-la-mitraille, se livre à un véritable travail d'orfèvre. Céline Bonnier dirigée par Brigitte Haentjens dans une adaptation pour la scène de *The Bell Jar* de Sylvia Plath, c'est un peu l'histoire d'une rencontre idéale. Changez l'actrice, et ce n'est plus possible. Choisissez un autre auteur, et l'actrice ne sera jamais aussi transportée par son rôle. Qui est Sylvia – Esther – Elaine? Une fille paumée? qui ne parvient pas à écrire? qui ne parvient pas à se défaire de l'emprise de sa mère et de son époque? une victime de son temps? Aucune de ces tentatives de définition ne parvient à cerner le mystère de cette femme et de la dépression. Que lui apporte Céline Bonnier? Une immense dose de dignité. Dans ses pires

infortunes, Esther garde la pose et la tenue convenables de la femme soignée des années 1950, son espoir fou de retrouver l'espoir, sa jeunesse, qui est sa damnation. Jamais on n'aura pitié pour Esther, sans cesse on s'identifiera à elle, grâce à Céline. Un peu la relation qu'entretenait Gena Rowlands avec ses rôles de femmes au bord de la crise de nerfs chez Cassavetes. Folle, alcoolique, *borderline*, elle attirait à chaque fois la sympathie et la compréhension du spectateur sans passer par les cases apitoiement ou caricature. Du grand art. Et pourtant, Esther, ce double fictif de Sylvia, est mystérieusement dépressive, incompréhensiblement attirée vers la mort, malgré les élans de joie et d'ironie dévastatrice, toujours opaque comme un sphinx. Pas forcément le rôle le plus tentant pour une actrice. Mais Céline, navigatrice au long cours, qui ne craint pas les mers déchaînées, n'a pas hésité une seconde à chausser les souliers de cette suicidaire, de cette lapidaire, de cette incendiaire qui, comme Ingeborg Bachmann, écrit de sa main de feu.

Céline ne fait pas de l'esbroufe ici, ne déploie pas sa palette de possibilités, n'essaie pas de nous montrer comme elle est brillante et habile. Elle ose la présence pleine et entière, le silence implicite du geste, avec juste ce qu'il faut de décalage pour que nous plongions avec elle dans une intimité déroutante, inquiétante, effrayante, dans ce jeu terrible des jours qui passent et rapprochent inéluctablement Sylvia de sa propre fin. Et tout comme la Winnie de Beckett qui, dans *Oh les beaux jours*, fait de ce recommencement une petite victoire quotidienne sur la fin inéluctable, on voudrait que la représentation ne s'achève pas, pour mieux mesurer encore toute l'importance d'un instant fragile de vie.

*La Cloche de verre* est un trait, une épure, un geste patient et contenu qui rassemble et éclaire tout l'art de Céline Bonnier. C'est une voix faite femme, une écriture brûlée, déployée dans un vertige de mots, un désir fait corps et qui, pour ne pas savoir mentir, devient incandescent. C'est, grâce à l'actrice qui lui donne vie, une recherche d'essence purement féminine, parfois rageuse, parfois furieuse, tantôt froide et analytique, tantôt démente et usurpée, mais toujours inquiète : remontées fragiles et descentes en apnée vers les enfers de la création. Le féminin est là, à tout instant, laissant loin derrière l'étouffant carcan des bienséances. L'œuvre de Céline Bonnier et celle de Sylvia Plath se fondent ici l'une dans l'autre et s'affirment en une transgression à corps et âme perdus. Déni de romance, délit de fuite : laisser échapper la plus grande vérité, s'exposer sans jamais s'exhiber, sans protection ni artifice, pour arriver à quelque chose de réel, ce réel plus vrai, plus juste, plus effroyable que la réalité et que le théâtre parfois nous permet de toucher.

Le dimanche soir 19 février 1956, Sylvia Plath note dans son *Journal* :

«Une peur morbide, trop véhémence. Direction le médecin. Je vais voir le psychiatre cette semaine, juste pour le rencontrer, savoir qu'il est là. Et c'est ironique, mais j'ai l'impression que j'ai besoin de lui. J'ai besoin d'un père. J'ai besoin d'une mère. De quelqu'un de plus âgé, de plus avisé, à qui je puisse raconter mes malheurs. Je parle à Dieu, mais le ciel est vide, et Orion passe mais ne parle pas. Je me sens comme Lazare – cette histoire me fascine. Morte, je me suis relevée...»

Et le dimanche matin 29 avril 1956, elle écrit à sa mère :

«Ted [Hughes] est ici cette semaine et me voilà devenue une femme dont tu pourrais être fière. Alors que nous écoutions du Beethoven, j'ai pris conscience, non sans un certain choc, que quoiqu'il soit pour moi le seul homme au monde et quoique je m'efforce de l'aimer de toutes les fibres de mon être, je reste fidèle à ma nature profonde, que je connais enfin... et dont je m'accommoderai, en dépit des chagrins et des peines, chantant toujours, jusque dans l'angoisse et la tristesse, le triomphe de la vie sur la mort, la maladie, la guerre et toutes les imperfections de ce monde qui m'est cher.

Cela, j'en ai la certitude, la certitude intime, moi qui comme Lazare ai vu le revers de l'existence, la certitude que toute ma vie ne sera qu'un chant d'amour et d'exaltation. Je louerai le Seigneur jusque dans ses créatures les plus viles. Je vouerai ma vie à la recherche constante de nouveaux styles et de nouveaux termes qui me permettent de le faire. [...]

Tu ne dois pas te soucier ni t'inquiéter de me voir évoluer avec fierté ce coup-ci, car j'ai appris à vivre en acceptant les conflits, le chagrin et la souffrance. Je ne redoute plus rien de cela et j'affronte toutes les épreuves qui peuvent se présenter, convaincue de la beauté de la vie, et toujours prête à chanter ma joie. Je me sens à peu près comme Job, prête à me réjouir des coups les plus terribles que la vie peut m'apporter. J'aime les autres, entre les filles de mon pavillon et les gars du journal, et les gens se pressent autour de moi pour bénéficier de tout ce que je puis irradier de lumière. Je ne cesse de prodiguer; ma vie se résumera à déclamer mes poèmes, à aimer les autres et à leur donner le meilleur de moi-même.»

#### Bibliographie sélective des œuvres de et sur Sylvia Plath actuellement disponibles en français

- *La Cloche de détresse*, note biographique par Lois Ames, préface de Colette Audry, traduction de Michel Persitz, éditions Denoël, 1972, repris aux éditions Gallimard dans la collection *L'Imaginaire* en 1987 et constamment réédité.

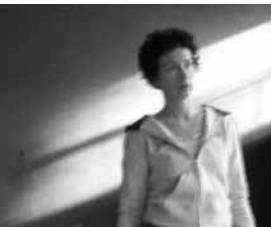
et

- *Trois femmes, poème à trois voix*, traduction de Laure Vernière et Owen Leeming, éditions Des femmes, 1975, 42 pages.
- *Ariel*, traduction de Laure Vernière, éditions Des femmes, 1978, 94 pages.
- *Letters Home tome 1 1950-1956*, lettres choisies, annotées et présentées par Aurelia Schober Plath, traduites par Sylvie Durastanti, éditions Des femmes, 1988, 375 pages.
- *Carnets intimes*, traduction d'Anouk Neuhoﬀ, éditions de La Table ronde, 1991, 223 pages.
- *Le jour où Mr Prescott est mort*, préface de Ted Hughes, traduction de Catherine Nicolas, éditions de La Table ronde, collection *La Petite Vermillon*, 1995, 251 pages.
- *Journaux 1950-1962*, avant-propos de Ted Hughes, préface et traduction de Christine Savinel, éditions Gallimard, collection *Du monde entier*, 1999, 483 pages.
- *Arbres d'hiver* précédé de *La Traversée*, présentation de Sylvie Doizelet, traductions de Françoise Morvan et Valérie Rouzeau, édition bilingue, Gallimard / *Poésie*, 1999, 281 pages.

et

- Nancy Huston, *Journal de la création*, éditions du Seuil, 1990.
- Sylvie Doizelet, *La terre des morts est lointaine – Sylvia Plath*, éditions Gallimard, collection *L'Un et l'autre*, 1996, 121 pages.
- Taina Tuhkanen-Couzic, *Sylvia Plath – Une écriture embryonnaire*, éditions L'Harmattan, collection *L'aire anglophone*, 2002, 393 pages.
- Ted Hughes, *Birthday Letters*, traduction et préface de Sylvie Doizelet, éditions Gallimard, collection *Du monde entier*, 2002, 243 pages.
- Valérie Rouzeau, *Sylvia Plath – Un galop infatigable*, éditions Jean-Michel Place, collection *Poésie*, 2003, 126 pages.

## **Dame Lazare**



Et j'ai recommencé  
Tous les dix ans  
J'y reviens –

Un miracle vivant, ma peau  
Luisante comme un abat-jour nazi;  
Mon pied droit, c'est

Un presse-papier,  
Mon visage, une fine  
Toile juive,



Arrache ce linge  
O mon ennemi.  
Suis-je bien terrifiante? –

Le nez, les orbites, la denture parfaite?  
L'haleine en un jour  
Perdra toute son aigreur.

Bientôt, bientôt la chair  
Sera  
Chez elle chez moi



En moi, jeune femme souriante.  
Je n'ai que trente ans  
Et comme les chats, j'ai neuf fois pour mourir.

C'est la troisième fois.  
Quelle dérision  
Que de vouloir abolir chaque décade.

Ces millions de filaments!  
La foule croquant des noisettes  
Se bouscule pour les voir

Me déballer pieds et poings –  
C'est le grand strip-tease.  
Messieurs, mesdames

Voilà mes mains  
Mes genoux.  
Je n'ai que la peau sur les os

Et pourtant, je suis la même femme identique à moi-même.  
La première fois, j'avais dix ans.  
C'était un accident.

La seconde fois, je voulais vraiment en finir  
Ne plus jamais en revenir.  
Je me suis refermée

Comme un coquillage.  
On a dû appeler, appeler  
Et m'arracher les vers comme des perles gluantes.

Mourir  
Est un art, comme tout le reste.  
Je le fais exceptionnellement bien.

Je le fais et c'est l'enfer.  
Je le fais et c'est la vérité.  
C'est le retour

Le retour théâtral en plein jour  
Au même endroit, au même visage, au même cri  
Amusé et brutal :

« Un miracle! »  
Qui me terrasse.  
Il faut payer

Pour scruter mes cicatrices, payer  
Pour entendre mon cœur –  
Il bat vraiment bien.

Il faut payer et payer gros  
Pour un mot, un contact  
Ou un peu de sang

Une mèche de cheveux, un bout de ma robe.  
Tiens tiens Herr Doktor  
Ah tiens, Herr ennemi.

Je suis votre grand'œuvre,  
Je suis votre trésor,  
Le beau bébé d'or pur

Qui fond en un seul cri.  
Je roule et je brûle.  
Mais bien sûr que j'y crois à votre grand tourment.

Cendres, cendres –  
Vous fouillez et vous remuez.  
De la chair, de l'os, rien de rien –

Si! Un morceau de savon,  
Une alliance,  
Une dent en or.

Herr Dieu, Herr Lucifer  
Prenez garde.  
Oui, prenez garde.

Je sors de mes cendres  
Avec mes cheveux rouges  
Et je dévore les hommes comme l'air.

POÈME TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR Laure Vernière ET TIRÉ DU  
RECUEIL *Ariel*, PUBLIÉ AUX ÉDITIONS Des femmes EN 1978

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé six spectacles :

© Angelo Barsetti



### **La Cloche de verre**

COPRODUCTION Sibyllines ET Théâtre de Quat'Sous  
(2004)

© Angelo Barsetti



### **L'Éden Cinéma**

DE Marguerite Duras  
UNE CRÉATION DU  
Théâtre français du Centre National des Arts  
EN COLLABORATION AVEC LE Musée d'art contemporain  
EN COPRODUCTION AVEC LE  
Festival de théâtre des Amériques ET Sibyllines  
(2003)

© Angelo Barsetti



### **Hamlet-machine**

DE Heiner Müller  
EN COLLABORATION AVEC LE Goethe-Institut  
(2001)

© Lydia Pavlelak



### **Malina**

LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE Ingeborg Bachmann  
EN COPRODUCTION AVEC LE  
Festival de théâtre des Amériques  
(2000)

© Brigitte Haentjens



### **La Nuit juste avant les forêts**

DE Bernard-Marie Koltès  
(1999-2000-2001-2002)

© Brigitte Haentjens



### **Je ne sais plus qui je suis**

collectif  
(1998)

### **L'équipe de Sibyllines :**

Brigitte Haentjens  
*directrice artistique et générale*

Stéphane Lépine  
*conseiller littéraire et dramaturgique*

Agathe Moquet  
*adjointe à la direction générale*

Denis Simpson  
*comptable*

Johanne Brunet  
*relations de presse*

### **Le conseil d'administration :**

Brigitte Haentjens  
Hélène Dumas  
Diane Jean  
Stéphane Lépine  
Stéphan Pépin

Sibyllines reçoit le soutien du **Conseil des Arts du Canada**, du **Conseil des Arts et des Lettres du Québec** et du **Conseil des Arts de Montréal**



CONSEIL DES ARTS  
DE MONTRÉAL



Cet ouvrage a été publié le 26 janvier 2004  
à l'occasion de la première de  
*La Cloche de verre* au Théâtre de Quat'Sous

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS  
Angelo Barsetti

GRAPHISME  
Folio et Garetti

### **SIBYLLINES**

3694, rue Saint-André  
Montréal (Québec) H2L 3V7

