

Les pièges de la gémellité Sartre/Beauvoir et Plath/Hughes

Nancy Huston

Volume 29, numéro 4 (172), août 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31156ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huston, N. (1987). Les pièges de la gémellité : Sartre/Beauvoir et Plath/Hughes. *Liberté*, 29(4), 18–38.

NANCY HUSTON

Les pièges de la gémellité: Sartre/Beauvoir et Plath/Hughes

*Quand un homme et une femme s'aiment,
ils ne font bientôt plus qu'un;
le tout, c'est de savoir lequel des deux.*

Dicton anonyme

Lorsqu'on se met à explorer les vies et les œuvres des couples d'écrivains, on rencontre le thème de l'*identité* bien des fois et sous bien des formes. Il est frappant que ce sont les hommes, bien plus souvent que les femmes, qui valorisent l'idée de *fusion* (quoique, comme on le verra, d'une espèce particulière), tandis que les femmes ont plutôt tendance à insister sur la *communication* (serait-ce entre semblables, voire entre jumeaux). Les deux couples dont je voudrais raconter les histoires ici avaient des attitudes extrêmement complexes à l'égard du mélange de leurs membres; ces attitudes ont abouti, dans un cas, à ce qui est presque unanimement considéré comme une réussite, et, dans l'autre, au désastre; c'est la raison de cette divergence de trajectoires que j'espère éclaircir.

Pour commencer, il faudra que je justifie le rapprochement de deux couples aussi apparemment antinomiques que Sartre/Beauvoir et Plath/Hughes. En effet, le premier écrivait de la prose et prônait la «littérature engagée», alors que le second écrivait de la poésie et croyait en l'art pour l'art; Sartre et Beauvoir ont passé la cinquantaine d'années de leur vie commune à élaborer des préceptes philosophiques et politiques qui, même s'ils ont évolué avec le temps, étaient toujours résolument rationalistes et universalistes,

alors que Plath et Hugues, qui n'ont vécu que sept ans ensemble, étaient des individualistes influencés par le mysticisme et l'ésotérisme. Enfin, Sartre et Beauvoir prêchaient «l'amour libre», fondant leur propre union sur l'idée de deux types d'amour différents, l'un «nécessaire» et les autres «contingents», alors que le contrat amoureux en Plath et Hughes ne pouvait être qu'exclusif et total, ou nul et non avenu.

Qu'est-ce, alors, que ces deux couples avaient en commun? Premièrement, Plath et Beauvoir percevaient leur compagnon comme à la fois un dieu et leur jumeau, et se sont efforcées de préserver cette double conviction, en dépit de sa contradiction interne, le plus longtemps possible. Deuxièmement, Hugues et Sartre avaient des idées étonnamment semblables sur la féminité en général et la maternité en particulier, ainsi que sur le rapport entre la féminité et la création artistique ou intellectuelle. Ces idées exigeaient que la femme avec qui ils vivaient (elle-même une intellectuelle) fasse certains choix, sous peine de détruire le mythe fondateur du couple et le couple lui-même. Les types et la quantité d'informations sur chacun des quatre protagonistes sont très variables. Dans aucun des cas on ne dispose de «toute l'histoire»; seulement d'une série de lumières bougeantes et bariolées jetées sur chacune de ces vies par chacune de ces œuvres... et vice versa. Une différence certainement significative est que Beauvoir et Plath ont révélé beaucoup plus de leurs joies et tribulations intimes que Sartre et Hughes, ce qui ne fait que confirmer le truisme séculaire selon lequel «les femmes aiment parler d'elles».

Commençons donc par l'enfance des deux femmes, très dissemblables sur le plan sociologique: Plath grandit dans une famille de la classe moyenne sur la côte nord du Massachusetts, et Beauvoir dans la bonne bourgeoisie parisienne. Toutes deux, cependant, sont reconnues très tôt pour leur brillance; toutes deux valorisent l'intelligence en l'associant à leur père; toutes deux traversent ce qu'on peut sûrement appeler, en dépit de toutes les protestations de Freud, un complexe d'Électre. Terrain fertile pour les tendances hystériques, anorexiques et artistiques chez les femmes, ce complexe — à la différence de l'«œdipe» — n'a rien à voir avec le désir incestueux. Dans l'un et l'autre cas, la mère est assimilée au Corps, et le père à l'Esprit. Dès lors, le rapport au père dont rêve la jeune

fille n'est pas l'union physique, mais l'union intellectuelle; elle aspire à le rejoindre dans la répudiation dédaigneuse de tout ce qui est féminin, et surtout (mais c'est presque un pléonasme) du *corps* féminin.

Beauvoir se souvient dans ses mémoires que «Papa disait volontiers: 'Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme'. Pourtant on me traitait de fille» (JFR, p. 169). La conviction selon laquelle une femme dotée d'un cerveau est un homme ne devait jamais la quitter. À l'âge de quinze ans (à la consternation de sa mère très catholique), elle cesse de croire en Dieu, et c'est à ce moment qu'elle formule pour la première fois son idéal du mariage comme gémellité:

Moi je voulais qu'entre mari et femme tout fût mis en commun; chacun devait remplir, en face de l'autre, le rôle d'exact témoin que jadis j'avais attribué à Dieu. Cela excluait qu'on aimât quelqu'un de différent: je ne me marierais que si je rencontrais, plus accompli que moi, mon double (...). Je ne m'envisageais jamais comme la compagne d'un homme: nous serions deux compagnons (JFR, pp. 202-203).

Plath n'était pas croyante, mais elle dit avoir subi, elle aussi, une crise spirituelle dans sa jeunesse: «À l'âge de neuf ans, raconte-t-elle au cours d'une interview radiophonique, j'ai cessé de croire aux lutins et au Père Noël et à toutes ces petites puissances bienveillantes, et je suis devenue plus réaliste et déprimée» (BBC, janvier 1961). Comme l'intervieweur ne le savait peut-être pas, mais comme tous les adeptes de Plath le savent, ce qu'elle a perdu à l'âge de neuf ans ce n'était pas seulement sa croyance en des hommes magiques, c'était aussi son père. La mort — réelle — a servi à rendre le professeur Otto Plath encore plus puissant, abstrait et idéal qu'il ne l'avait été jusque-là aux yeux de sa fille.

Sylvia avait avec sa mère Aurelia une relation extrêmement proche — excessivement, puisqu'elle se sentait menacée par cette proximité. Aurelia avait beau encourager constamment la créativité de sa fille, faire des sacrifices pour lui permettre d'aller dans les meilleures universités, rien n'y fit: Sylvia, comme Simone, percevait ses efforts intellectuels comme le moyen d'échapper au monde maternel, le monde des bonnes manières et des bonnes ménagères auquel elle voulait aussi, désespérément, appartenir. Cette scission

transparaît, entre autres, dans la différence de ton systématique entre ses lettres à sa mère, d'une part, presque uniformément optimistes, remplies de preuves de son intention de devenir une «femme totale», et ses poèmes et journaux intimes, d'autre part, débordant de spéculations angoissées sur sa capacité à réconcilier création artistique et amour. À dix-neuf ans, Sylvia brosse un tableau de son futur mariage dans lequel l'égalité implique tout sauf l'identité, décrivant son mari et elle-même comme «deux étoiles, polarisées (...)». Dans les moments de communication totale (...) se fusionnant presque en une seule. Mais la fusion est une impossibilité indésirable, et assez intolérable. Donc il n'en sera pas question» (*J*, mai 1952).

L'année d'après, on lui refuse l'entrée à un cours de création littéraire donné par un écrivain qu'elle estime beaucoup, et, condamnée à passer l'été à la maison «avec maman», elle fait sa première tentative de suicide — suffisamment sérieuse pour manquer tout juste de réussir. Dans les jours précédant cette tentative, les entrées dans son journal établissent de façon répétée l'équivalence entre le corps de sa mère et sa propre mort: «Je veux me tuer, échapper à toute responsabilité, retourner en rampant dans le ventre maternel...» (*J*, novembre 1952).

Lorsqu'elle émerge de cette crise et reprend son journal intime après un silence de deux ans, le ton de Sylvia Plath est plus humble et plus grave. Elle est prête à voir son nouveau boyfriend Richard Sassoon comme un dieu («au commencement était sassoon») (*J*, 22 novembre 1955), ou comme un ange doté de «feu et d'épées et de puissance flamboyante»; elle lui demande: «Comment se fait-il que je découvre si lentement à quoi servent les femmes?» (*J*, 28 janvier 1956). Le 19 février 1956, en Angleterre où elle poursuit ses études à l'Université de Cambridge, elle écrit dans son journal: «Et je pleure pour qu'un homme me tienne dans ses bras — un homme qui serait un père». Une semaine plus tard, elle écrit: «Mon Dieu comme j'aimerais faire la cuisine et m'occuper d'une maison et faire surgir la force dans les rêves d'un homme, et écrire, pourvu qu'il puisse parler et marcher et travailler et vouloir passionnément s'occuper de sa carrière». *Le soir même*, elle rencontre Ted Hughes dans une soirée poétique.

Elle le décrit à sa mère comme «le seul homme que j'aie rencon-

tré jusque-là qui soit assez fort pour être mon égal» (LH, 3 mars 1956). Ils se marient le 16 juin, et dès le mois de juillet, le chant de la gémellité résonne à travers l'Atlantique: «Ted est le seul homme que j'aie jamais rencontré dont je préfère la compagnie à ma solitude; c'est comme vivre avec la contrepartie mâle de moi-même» (LH, 14 juillet 1956); ou encore: «Je ne peux pas un seul instant penser à lui comme autre chose que la contrepartie mâle de moi-même, avec toujours quelques pas d'avance sur moi sur le plan intellectuel et créateur, de sorte que je me sens très féminine et admiratrice» (LH, 11 septembre 1956).

Ainsi, l'adjectif *mâle* accolé à *contrepartie* implique la supériorité? Justement: les jumeaux sont identiques, seulement l'un d'eux a plus d'identité que l'autre. Aurelia Plath raconte, dans une note à une des lettres de Sylvia, la joie de celle-ci lorsque, au lycée, elle arrive deuxième dans un concours d'orthographe: «C'est toujours bien quand un garçon est *premier!*» (LH, 24 février 1957).

En 1929, Simone arrive deuxième et Jean-Paul Sartre premier dans un concours quelque peu plus sérieux: l'agrégation de philosophie. Et Sartre de déclarer: «À partir de maintenant, je vous prends en main!» (JFR, p. 473). Et Beauvoir de s'extasier, car, comme elle le dit: «Sartre correspondait exactement au rêve de mes quinze ans; c'était le double en qui je retrouvais, portées à l'incandescence, toutes mes manies. Avec lui, je pourrais toujours tout partager» (JFR, p. 482). Une fois «prise en main», elle sent que «tout le temps que je ne passais pas avec lui était du temps perdu» (JFR, p. 473). De même, Plath: «Loin de Ted, c'est comme si je vivais avec un seul cil de moi-même» (LH, 8 octobre 1956). Et Beauvoir: «Que mon petit monde était étriqué, auprès de cet univers foisonnant!» (JFR, p. 475). Et Plath: «Il a une santé, une immensité (...). Plus il écrit de poèmes, plus il écrit de poèmes» (LH, 19 avril 1956). Mais Beauvoir: «Je ne suis plus sûre de ce que je pense, ni même de penser» (JFR, p. 480).

Sartre fut secoué, lui aussi, par les débuts de sa relation avec Beauvoir, mais pour une raison assez différente. Une dizaine d'années plus tard, dans les *Carnets de la drôle de guerre*, il écrira:

J'avais toujours pensé qu'un grand homme devait se garder libre (...). Et, comme il est naturel à cet âge, je songeais surtout à affirmer cette liberté contre les femmes (...). Une fois je fus

pris au jeu. Le Castor accepta cette liberté et la garda. C'était en 1929. Je fus assez sot pour m'en affecter: au lieu de comprendre la chance extraordinaire que j'avais eue, je tombai dans une certaine mélancolie (CDG, pp. 98-99).

Melancholia est en effet le titre du roman (plus tard rebaptisé *La Nausée*) que Sartre commence à écrire peu de temps après avoir rencontré Beauvoir.

Mais avant de spéculer sur la fonction remplie par ces gémellités singulièrement asymétriques du point de vue des hommes, on peut déjà suggérer une des causes de l'asymétrie. Elle concerne une constellation étymologique très riche, celle qui relie le mot d'*auteur* à celui d'*autorité* à travers la racine *auctor*. Pour l'intelligentsia occidentale, surtout depuis les Lumières, le sacré s'est déplacé dans une grande mesure du domaine religieux au domaine littéraire. La croyance en Dieu, pur esprit et créateur de l'univers matériel — «l'auteur de toutes choses» — s'est muée peu à peu en une croyance dans les droits et pouvoirs surhumains de l'Artiste. Tous nos protagonistes adhéraient à cette sacralisation du Verbe («et le Verbe était Dieu...»); seulement les femmes, tout en désirant ardemment devenir des *auteurs*, étaient moins à l'aise avec ce désir et moins convaincues de leur *autorité* que les hommes. L'une des raisons en est que le Créateur, dans les mythologies occidentales, a toujours été mâle, et que les femmes ont été conçues comme *créatures* par excellence. De nombreux récits, depuis Pandore jusqu'à Pygmalion, depuis l'Ève ancienne de la Bible jusqu'à *L'Ève nouvelle* de Villiers de l'Isle-Adam, renforcent cette perception de la femme comme œuvre d'art produite par l'homme. Que ces histoires reflètent le besoin qu'ont éprouvé les hommes de dénier, ou de rivaliser avec, les capacités *procréatrices* des femmes, n'a en rien empêché les femmes d'y croire elles-mêmes.

Étant donné que chacune de ces femmes-ci percevait son compagnon comme un génie quasi-divin, quelle pouvait être sa place à ses côtés, si ce n'était pas celle, traditionnelle, de la muse, du modèle, de l'épouse maternante? À tout prix, il lui fallait éviter de *tomber* des hauteurs spirituelles auxquelles la convoquaient l'espoir de son père et l'exemple de son mari, et se retrouver dans le rôle de la *matière* malléable. Ce dernier mot dérive, bien sûr, de *mater*: deuxième racine cruciale à cette histoire, puisqu'elle relie le matériel

au maternel.

Sartre, lorsqu'il rencontre Beauvoir, a déjà eu un certain nombre d'expériences traumatisantes avec la *mater*. Celles-ci recevront une élaboration philosophique dans *Les Mots* ainsi que dans *L'Être et le Néant*; leurs potentialités littéraires seront exploitées notamment dans *La Nausée* et *L'Enfance d'un chef*. Particulièrement menaçants pour la *transcendance*, comme on le verra, sont le contact sexuel avec *l'immanence* du corps féminin et le résultat biologique possible de ce contact. Sartre avait, en outre, un dégoût insurmontable pour les crustacés et autres créatures maritimes, dégoût fantasmatiquement lié à l'érotisme. Il fait une crise psychotique en 1935, au cours de laquelle il se sent poursuivi par des pieuvres, crabes, homards et autres ennemis aquatiques (cf. SdB, FDA I, pp. 241-242); ces hallucinations, une fois maîtrisées grâce à un bref séjour à Sainte-Anne, seront intégrées aux thèmes de *La Nausée*.

«Vous avez une fois parlé de la tradition dominante de la poésie anglaise comme d'une affreuse pieuvre maternelle et suffocante», dit Ekbert Faas, exégète de Ted Hughes, au cours d'une interview avec celui-ci. «En disant pieuvre, répond le poète, je parlais de la fantastique puissance magnétique qu'a cette tradition pour s'emparer des poètes et les tenir» (*UU*, p. 201). Hughes n'explique pas de quoi il parlait en disant «maternel», mais l'association est claire: pour lui comme pour Sartre, la pieuvre est la menace poisseuse, étouffante, engloutissante que représente pour l'esprit la *mater*.

Pourtant, à première vue, personne n'est plus aux antipodes de Jean-Paul Sartre que Ted Hughes. Né et élevé dans les landes du Yorkshire, au nord de l'Angleterre, Hughes est un passionné de la nature et des animaux, tandis que Sartre n'est jamais plus malheureux que quand Beauvoir le force de l'accompagner dans ses randonnées montagnardes. On pourrait même dire que Sartre incarne la chose contre laquelle Hughes décoche les flèches de son intelligence: le rationalisme occidental. Après avoir étudié la littérature, l'archéologie et l'anthropologie à Cambridge, il renonce au monde académique pour se plonger dans des recherches mystiques: le Tarot, l'astrologie, les Védas indiennes... S'érigeant violemment contre les valeurs de la société qui l'entoure, il attribue le blâme de tous les maux modernes à la Réforme protestante et à l'idéologie qui

la sous-tend:

La misogynie subtilement divinisée du christianisme de la Réforme est en proportion directe avec son rejet fanatique de la Nature, dont le résultat a été d'exiler l'homme de la Mère-Nature — aussi bien la nature intérieure que la nature extérieure (...). Depuis que le christianisme s'est durci en protestantisme, nous pouvons suivre la vie souterraine et hérétique de la Nature, ligüée avec tout ce qui est occulte, spiritualiste, diabolique, émotif, bestial, mystique, féminin, fou, révolutionnaire et poétique (UU, p. 72).

Même si elle se veut anti-misogyne, et même si tous ses éléments sont positivement connotés pour Ted Hugues, cette liste d'adjectifs dans laquelle la féminité est associée à la bestialité et à la folie, ne doit pas être prise pour un crédo féministe. Que le poétique relève du même ordre que le féminin n'implique nullement que les femmes soient des auteurs privilégiés de poésie. «Elle vient muette elle ne sait rien faire des mots», écrit Hughes dans *La chanson basse de Corbeau*. «S'il n'y avait pas eu d'espoir elle ne serait pas venue / Et il n'y aurait pas eu de cris dans la ville / (Il n'y aurait pas eu de ville.» Elle-même impuissante à créer de la culture, la Femme/Mère/Nature est la seule fondation sur laquelle l'édifice culturel puisse être bâti. L'homme doit agir sur cette matrice afin de la transformer en art; ainsi, c'est le poème qui est féminin, et non pas le poète.

Vivre avec Sylvia Plath, pour lui, c'était dès le début une histoire de rivalité. «Il n'y a pas meilleur moyen de nous connaître / que comme deux loups (...) chacun distrait / même à distance par le pouls subtil compétitif de l'autre» (*Une proposition modeste*, dans *L'Épervier sous la pluie*). Quand à Sylvia: «Je ne suis pas en train de l'idolâtrer», écrit-elle à sa mère, «je le perçois jusqu'à la moëlle» (*LH*, 19 avril 1956).

Est-il possible pour un homme et une femme de se percevoir *totalemént* l'un l'autre? Le mot-clé dans le «pacte» par lequel Sartre et Beauvoir scellent leur amour à eux, c'est la *transparence*. Sartre parle longuement, dans les *Carnets de la drôle de guerre*, du rôle important qu'avait joué cette notion dans les trois amitiés cruciales de sa vie: les deux premières avec des hommes (Nizan et Guille), la troisième avec «Le Castor»: «Ce que m'apportait l'amitié c'était,

bien plus que de l'affection (...), un monde fédératif où nous mettions en commun mon ami et moi toutes nos valeurs, toutes nos pensées et tous nos goûts (...). La vie en couple me rendait dur et transparent comme un diamant, autrement je ne l'eusse pas supportée» (*CDG*, pp. 328-329). Ce partage total était toutefois de nature intellectuelle; il excluait l'union physique, sexuelle. Comme l'a dit une fois succinctement Beauvoir: «Il y a quelque chose de sombre dans la sexualité. Entre Sartre et moi tout était transparent» (cité dans *Barry*, p. 388).

Des centaines de lettres envoyées par Sartre à Beauvoir, presque toutes se terminent par, ou contiennent, une expression d'unité: «Mon amour, on ne fait qu'un»; «Vous êtes moi autre»; «Vous et moi, c'est tout un»; «Je n'ai jamais senti si fort que vous autre c'est moi». Dans *La Nausée*, en revanche, quand Roquentin contemple deux amants se promenant dans la foule dominicale de Boueville, son ventre se soulève à l'idée que «bientôt, à eux deux, ils ne feront plus qu'une seule vie, une vie lente et tiède qui n'aura plus du tout de sens — mais ils ne s'en apercevront pas» (*N*, p. 153); Roquentin ressent le besoin de se nettoyer avec «des pensées abstraites, transparentes comme de l'eau» (*N*, p. 84). À la différence du couple amoureux, lui peut faire la découverte nauséabonde de sa propre existence contingente parce que, entre les couvertures du livre que Sartre lui consacre, il est entièrement dépourvu de tout lien «nécessaire», biologique, aux autres êtres humains. «Je n'étais pas un grand-père, ni un père, ni même un mari», dit-il (*N*, p. 124). Plus remarquable encore est qu'il ne soit pas un fils: en effet, il n'a ni enfance ni parents; pas la moindre connection physique à l'espèce humaine. Roquentin est pur esprit, horrifié de se trouver englué dans de la matière.

«Il ne deviendrait jamais un père de famille, ni même un homme marié», écrit Beauvoir de Sartre peu de temps après leur rencontre. «Toutes ses expériences devaient profiter à son œuvre et il écartait catégoriquement celles qui auraient pu la diminuer» (*JFR*, p. 476). Dans cette perspective, l'enfantement était naturellement une basse affaire comparé à l'écriture; et, bien que Beauvoir ait envisagé d'avoir des enfants lorsque, adolescente, elle espérait épouser son cousin Jacques, elle change maintenant d'avis:

Par la littérature, pensais-je, on justifie le monde en le créant à

neuf, dans la pureté de l'imaginaire, et, du même coup, on sauve sa propre existence; enfanter, c'est accroître vainement le nombre des êtres qui sont sur terre, sans justification. On ne s'étonne pas qu'une carmélite, ayant choisi de prier pour tous les hommes, renonce à engendrer des individus singuliers (FDA I, p. 91).

La ferveur religieuse est là, et pourtant Beauvoir n'est pas aussi sereine que Sartre à l'égard de sa capacité de jouer Dieu. Elle est consciente de cette différence, et la décrit avec franchise («Pour moi, son existence justifiait le monde que rien ne justifiait à ses yeux»); de plus, elle a honte de la passion physique qu'elle ressent pour Sartre et dont lui peut très bien se passer:

Mon parasitisme intellectuel m'aurait moins inquiétée si je n'avais pas senti ma liberté s'enliser dans ma chair. Mais mes brûlantes obsessions, la futilité de mes occupations, ma démission en faveur d'un autre, tout conspirait à m'insuffler un sentiment de déchéance et de culpabilité (FDA I, p. 76).

Ce pour quoi il faut admirer Beauvoir, peut-être plus que tout le reste, c'est la volonté de fer avec laquelle elle adhéraît à ses engagements. Ayant confondu son sort avec celui de Sartre, elle n'aurait pas pu se regarder dans la glace si leur rapport s'était désagrégé. L'image de leur gémellité était son étoile fixe, et elle était prête à marcher dans n'importe quelle boue plutôt que d'en détourner les yeux. Mieux, elle pouvait «purifier» la boue *en la couchant par écrit*, longuement et de façon détaillée — d'abord dans son journal, et ensuite dans deux types différents de transformation de son journal: ses romans et ses mémoires. Elle pouvait décrire, aux première, deuxième et troisième personnes, ce qu'elle avait souffert aux mains de Sartre, et puis s'en distancier et déclarer: «Je m'irrite quand des tiers approuvent ou blâment les rapports que nous avons construits sans tenir compte de la particularité qui les explique et les justifie: ces signes jumeaux, sur nos fronts» (FDA I, p. 31). Le calembour «Castor et Poulou est irrésistible».

Plath avait besoin de croire, elle aussi, en la nature prédestinée de son mariage avec Hughes. Mais à la différence de Beauvoir, qui se flattait d'unir en elle «un cœur de femme, un cerveau d'homme» (JFR, p. 413), elle voulait se flatter d'avoir le cerveau d'une femme. «Je serai l'une des rares femmes poètes au monde», écrit-elle avec

effusion dans une de ses lettres à Aurelia, «à se réjouir pleinement d'être une femme, au lieu d'une pseudo-homme amère ou frustrée ou tordue» (*LH*, 26 mai 1956). Autre différence cruciale, elle voulait ardemment devenir mère. «On a l'intention de faire sept enfants», écrit-elle à sa mère, «après avoir publié chacun un livre et voyagé un peu» (*LH*, 18 mai 1956). Aussi bien les lettres que les journaux de Plath à cette époque parlent du désir d'enfants comme d'une chose qui doit être reportée jusqu'à ce que son identité comme écrivain soit établie: attitude raisonnable; partagée, sans doute, par la majorité des femmes écrivains aujourd'hui.

Qu'en était-il de Hughes? Dans une lettre à des amis lors de la procédure de divorce plusieurs années plus tard, Plath avoue qu'il n'avait pas voulu d'enfants du tout — ce qui, étant donné sa peur à lui de la *mater*, n'est guère étonnant (cf. *UU*, Introduction). Dans poème après poème, les protagonistes mâles de Hughes sont noyés dans la boue par des femmes hystériques accrochées à leur cou (cf. *Lumb*, dans *Gaudete*), ou bien cherchent à assassiner leur mère et finissent par se tuer eux-mêmes (cf. *Fable de vengeance*, dans *Corbeau*), ou bien s'efforcent d'échapper à leur mère et se retrouvent dans son ventre (cf. *Corbeau et Maman*, *Chant pour un phallus*, etc.). Lorsqu'il récrivra pour Peter Brook l'*Œdipe* de Sénèque, il ira beaucoup plus loin que le dramaturge grec dans sa condamnation de Jocaste: «une mère un marécage»; «cet utérus enténébré qui englutit tout ordre et distinction», etc.

Mais peut-être que la fréquence de ce genre d'images dans la poésie de Hughes ne fait qu'illustrer le crime commis par l'idéologie patriarcale? Il est vrai que la destruction de la déesse-mère est une chose constamment déplorée par le poète: «Le christianisme, affirme-t-il, destitue la Mère nature et engendre sur son corps prostré la Science, qui s'emploie ensuite à la détruire» (*UU*, p. 109). Mais cette métaphore en rappelle fortement une autre, à savoir le mythe de la Méduse, du «corps prostré» de laquelle surgit Pégase, cheval ailé de l'imagination poétique. Hughes tire beaucoup d'inspiration des crimes mêmes qu'il dénonce; sa poésie rejoue de manière inlassable le meurtre qu'elle vitupère.

Cette attitude était vivable pour Sylvia Plath pendant les premières années de leur mariage. Elle suit son mari sur le terrain de l'occultisme, répétant à quel point elle est ravie de taper les poèmes

de son mari, lui faire à manger, et pousser jusqu'au bout son «petit don» à elle tout en le sentant, lui, «toujours en avance» (J, 9 août 1957). Mais en 1958, année difficile pendant laquelle les deux poètes enseignent en Amérique, Plath commence à se plaindre de se sentir «loin de moi-même, scindée, une ombre» (J, 20 février 1958). Comme elle n'a pas encore compris la nature de cette scission, elle produit un symptôme pour l'exprimer: l'eczéma. En mai, elle écrit: «J'ai envie de me gratter jusqu'à ce que ma peau soit arrachée» (J, 14 mai 1958). Deux mois plus tard, sans faire le rapprochement, elle écrit:

Le danger, en partie, je crois, c'est de devenir trop dépendante de Ted. Il est didactique, fanatique (...). Entre nous il n'y a aucune barrière — c'est un peu comme si aucun de nous deux — et surtout moi — n'avait de peau, ou comme si on avait une seule peau à nous deux et qu'on se heurtait et se frottait sans cesse l'un à l'autre (J, 7 juillet 1958; je souligne).

L'eczéma exprime la difficulté qu'a Sylvia à préserver une quelconque limite (tout comme la peau est une limite entre l'intérieur et l'extérieur du corps) qui empêcherait son identité de se couler complètement dans celle de Ted. Pour elle, *la gémellité n'implique pas toujours la fusion*. Elle décide de ne plus montrer ses poèmes à Ted: «Je dois être moi-même — me faire moi-même — et non me laisser fabriquer par lui» (*Ibid.*).

L'attitude de Hughes lui-même à l'égard de l'union conjugale était pour ainsi dire identique à celle de Sartre. Le poème *Chanson d'amour* décrit avec une grande violence les efforts d'un homme et d'une femme pour atteindre l'unité physique et émotive, se mordant et se rongant et se suçant jusqu'à ce qu'ils aient échangé bras, jambes, cerveaux et visages. L'union intellectuelle avec Plath, en revanche, contribuait beaucoup aux capacités littéraires de Hughes. Dans une interview des deux poètes réalisée par la BBC en février 1961, il parle avec enthousiasme de «l'union télépathique» entre lui et Sylvia, le fait qu'ils n'ont qu'«un seul esprit partagé» lui permettant d'utiliser non seulement son passé à lui mais également le sien à elle comme matériel pour ses poèmes. Quand on demande à Sylvia si c'est ainsi qu'elle aurait exprimé les choses, elle répond de façon très évasive; et chaque fois que l'intervieweur suggère que les deux poètes ont des styles similaires, elle proteste, insiste qu'ils écrivaient

depuis dix ans avant même d'entendre parler l'un de l'autre, et qu'ils auraient sans doute été semblables — à supposer qu'ils le soient — même s'ils ne s'étaient *jamais* rencontrés.

Nous voilà bien loin du vocabulaire de la «*contrepartie mâle*» utilisé par Plath cinq ans plus tôt. Que s'était-il passé entre temps? Pourquoi avait-elle commencé à ressentir le besoin d'affirmer son autonomie et sa différence par rapport à Ted, plutôt que de se complaire dans l'attitude «féminine et admiratrice» à son égard? La réponse à cette question peut être résumée en un seul mot: la maternité. En devenant mère, Plath a rompu le pacte de gémellité qui la liait à Hughes, dévoilant le caractère factice de sa symétrie: son abandon par Ted, ainsi que, jusqu'à un certain point, son suicide, sont la suite logique sinon inévitable de cette rupture.

Revenons d'abord au couple réussi pour essayer de montrer qu'il excluait de manière intrinsèque que Beauvoir ait jamais un bébé. Comme on l'a déjà vu, Sartre autant que Hughes était obsédé par le besoin de prendre ses distances par rapport à la *mater*. Ce serait à peine exagéré de dire que le geste inaugural de l'existentialisme comme tel est le matricide: l'homme doit tuer son origine biologique afin de devenir son propre auteur. Le scénario est esquissé avec le plus de clarté dans *Les Mouches*, version littérale du complexe d'Électre. Simone de Beauvoir, ayant soudé son destin à celui de Sartre une fois pour toutes, devait donc s'évertuer à prouver que les femmes, elles aussi, pouvaient être des hommes existentiels. Elle l'a fait en publiant, au moment même où Sartre a publié *Les Mouches*, un roman dans lequel *une femme* commet un meurtre. Il s'agit de *L'Invitée*, transposition romanesque du trio qu'ils avaient tenté de créer avant la guerre avec Olga Kosackiewicz. La personne assassinée à la fin du livre par Françoise, l'alter ego de Simone, est Xavière, l'alter ego d'Olga (et, pour que les choses soient parfaitement claires, Beauvoir dédie le livre à celle-ci). Mais ce n'est pas la jalousie — Dieu nous en garde! — qui pousse Françoise à tuer sa rivale; non, tout comme le meurtre de Clytemnestre par Oreste, il s'agit d'un geste d'auto-engendrement. Voici la déclaration finale du livre: «Son acte n'appartenait qu'à elle (...). C'était sa volonté qui était en train de s'accomplir, plus rien ne la séparait d'elle-même. Elle avait enfin choisi. Elle s'était choisie» (*Inv*, p. 503).

Beauvoir refuse avec véhémence d'être «séparée d'elle-même». Aussi ne souffrira-t-elle pas d'eczéma. Aussi parviendra-t-elle, année après année, à colmater les brèches en transformant ses souffrances — jalousie, colère, doute, désir de mort — en philosophie ou en littérature. Ainsi, la transparence est érigée en idéal, non seulement entre elle et Sartre, mais entre elle et le monde: en rendant publique (en *publiant*) sa vie privée, elle pourra sinon oblitérer, du moins ratifier ses tourments. Le compte rendu du ménage à trois avec Olga dans les mémoires ne se termine évidemment pas par la mort, mais par cet aveu peu caractéristique: «Il était abusif, dit Beauvoir, de confondre un autre et moi-même sous l'équivoque de ce mot trop commode: nous (...). Je trichais quand je disais: 'On ne fait qu'un'» (*FDA I*, p. 299).

Mais elle sera obligée de continuer à tricher pour le reste de sa vie. Bien sûr, elle n'a jamais nié être une femme. «J'ai cumulé, à partir de vingt ans, les avantages des deux sexes», dira-t-elle avec une fierté naïve. «Après *L'Invitée* mon entourage me traita à la fois comme *un* écrivain et comme *une* femme» (*FDC*, p. 207). Voilà les deux sexes; le premier est composé d'écrivains et le deuxième de femmes. «Ce fut particulièrement frappant en Amérique, poursuit-elle. Dans les 'parties', les épouses se réunissaient et parlaient entre elles tandis que je causais avec les hommes, qui me manifestaient cependant plus de courtoisie qu'à leurs congénères.»

L'avantage d'appartenir au deuxième sexe, c'est qu'on est traitée avec courtoisie. Cela comporte toutefois un certain nombre d'inconvénients qu'on doit s'efforcer de surmonter, le principal étant que les *corps* des membres du deuxième sexe, bien que physiquement attirants (d'où la courtoisie), sont équipés avec les moyens de reproduire l'espèce, et jusqu'à un certain point handicapés par cet équipement. Le premier sexe est intrinsèquement transcendant et semblable à Dieu; le deuxième a tendance à se glisser vers le monde corrompu de l'immanence et de la poisse. Il faut insister sur le fait que le rejet beauvoirien de la maternité n'est pas le simple choix que la plupart des femmes occidentales ont désormais le droit de faire (enfin! — et en grande partie grâce à elle) dans l'intérêt de leur réalisation personnelle; c'est un rejet catégorique de tout ce qui rend les femmes en général différentes des hommes en général, et elle-même en particulier différente de Sartre en particulier (mon

essai *Les enfants de Simone de Beauvoir* (*La Vie en rose*, no 16, mars 1984) approfondit cette question).

On comprend dès lors que la description angoissée que fait Sartre du vagin comme «bouche vorace qui avale le pénis» (*EN*, p. 676) soit égalée sinon surpassée par l'évocation beauvoirienne du «rut féminin» comme «la molle palpitation d'un coquillage»(!). Ou encore que «le visqueux», conçu par Sartre comme «la revanche de l'En-soi, revanche douceâtre et féminine», revienne sous la plume de Beauvoir à propos de la femme désirante, qui «guette comme la plante carnivore, le marécage où insectes et enfant s'enlisent; elle est succion, ventouse, humeuse, elle est poix et glu, un appel immobile, insinuant et visqueux» (*DS I*, p. 457).

«Une pauteur de femmes», écrit Sylvia Plath dans un texte sur son enfance suscité par la psychothérapie qu'elle entreprend, à l'insu de Ted Hughes et de sa mère, en décembre 1958. «Eau de javel, eau de cologne, eau de rose et glycérine, beurre de cacao sur les bouts de sein pour éviter les fissures, rouge à lèvres sur les bouches toutes trois» (*J*, 12 décembre 1958). Sa thérapeute, une femme, lui a donné une chose qu'elle décrit comme «mieux que l'électrochoc»: la permission de détester sa mère. «Ça me fait un bien fou d'exprimer mon hostilité à l'égard de ma mère; ça me libère de l'oiseau-panique sur mon cœur et sur ma machine à écrire» (*Ibid.*). Cette nouvelle hostilité exaltante rapproche peut-être Sylvia de Ted encore plus que d'habitude, mais elle n'est pas aussi facile à gérer pour elle que pour lui. Il n'est jamais aussi facile pour les femmes que pour les hommes de tuer l'Ange du foyer — ou l'oiseau-panique sur la machine à écrire —, dans la mesure où les femmes sont susceptibles de devenir des mères et que leur violence risque de rebondir contre elles.

Un des «thèmes principaux» soulevés par Sylvia lors de la première séance de thérapie est le suivant: «Idées de la virilité: conservation des pouvoirs créateurs (sexe et écriture). Pourquoi est-ce que je me fige de peur dans mon esprit et dans ce que j'écris, me disant: regarde, pas de tête, à quoi peut-on s'attendre d'une fille sans tête?» (*Ibid.*). C'est effectivement ainsi que les *auctors* hommes conservent, souvent, leurs pouvoirs créateurs: en coupant la tête des femmes, en leur attribuant le rôle du pur corps (*ça, inconscient, sauvagerie, nature...*).

Tel est précisément le rôle joué par «les autres femmes» dans la vie de Jean-Paul Sartre: elles représentent la menace attirante, vertigineuse, de la sexualité et de l'immanence. On pourrait même se demander si ce n'est pas la présence constante de ces autres femmes qui a conduit Beauvoir à formuler le concept de la femme comme Autre. Car Sartre, lui, raconte ses aventures dans le détail. Et quand, plusieurs décennies plus tard, Beauvoir interrogera Sartre pour savoir ce qu'il recherchait chez les autres femmes, il répondra: «Ce qui m'intéressait dans le fond, c'était de retremper mon intelligence dans une sensibilité» (CDA, p. 383).

Ainsi, Beauvoir est obligée d'étouffer sa sensibilité (et sa sensualité) à elle: parce que d'elle, Sartre a besoin pour une tout autre raison: ayant d'abord retrempe son intelligence dans la sensibilité des autres femmes, il doit la *re-retremper* dans l'intelligence de Beauvoir. Les petits noms qu'il donne à celle-ci — «armature de ma vie, ma conscience et ma raison», «mon témoin», «mon tout petit juge», etc. — montrent bien à quel point elle est associée par lui à l'esprit. Il vaut la peine de rappeler que ce couple de purs esprits habite à l'hôtel et mange au restaurant — ce qui lui donne sans doute une aura de bohème perpétuelle, mais lui permet aussi d'oublier qu'il est composé de corps. Cuisine, courses, ménage, lessive — toutes les tâches domestiques qui révèlent la matérialité de l'existence humaine — sont déléguées à d'autres. Sartre et Beauvoir contournent la corporalité de leur corps autant que faire se peut; seulement lui peut plus qu'elle, parce que le corps d'une femme est plus corporel que celui d'un homme. On ne doit donc pas s'étonner d'apprendre, en lisant *Le Deuxième Sexe*, que «ce n'est qu'après la ménopause que la femme se trouve délivrée des servitudes de la femelle (...). Elle n'est plus la proie de puissances qui la débordent, elle coïncide avec elle-même» (DS I, p. 49). C'est le désir le plus ardent de Simone de Beauvoir que de coïncider avec elle-même... *et avec Sartre*. C'est pourquoi la maternité est inconcevable dans le contexte de leur rapport.

Or, quel que soit son ressentiment à l'égard de l'affection et de la bienveillance paralysantes d'Aurelia, Sylvia Plath a, vis-à-vis de la maternité comme telle, une attitude diamétralement opposée à celle-là. Informée en juin 1959 qu'elle n'ovule pas, elle est dévastée à l'idée qu'elle pourrait être stérile. Mais un mois plus tard, elle est

enceinte; et son pouvoir procréateur, loin d'être antinomique avec son pouvoir créateur, ne fait qu'intensifier celui-ci. Se voyant devenir la chose même qu'elle disait «détester», elle permet à son ambivalence d'éclorre en des poèmes superbes. *Poème pour un anniversaire*, rédigé pendant sa grossesse, marque le point tournant dans l'attitude de Sylvia envers ce qu'elle appelle la «Mère des ténèbres»... et le point sans retour dans son rapport avec Ted.

*Le mois de floraison est terminé. Le fruit cueilli
mangé ou pourri. Je suis toute bouche (...)*

Mère, tu es la seule bouche

Dont je voudrais être la langue. Mère d'altérité. Mange-moi (...)

Maman, ôte-toi de ma ferme

Je deviens quelqu'un d'autre.

Elle devient effectivement quelqu'un d'autre; elle commence à accepter une «altérité» qui sera à tout jamais inacceptable aux yeux de Beauvoir.

Plath et Hughes retourneront à Londres pour la naissance de leur enfant. Ted assistera à l'accouchement; il hypnotisera même Sylvia pour le rendre plus facile. Mais à partir de ce moment, la fissure dans leur idéal de gemellité ne fera que s'élargir. C'est à Sylvia que reviennent la plupart des tâches domestiques et parentales; Ted prend un bureau en dehors de la maison pour travailler en paix. Sylvia écrit à Aurelia: «Je suis très excitée de voir que les enfants stimulent mon écriture, et que le seul obstacle est le manque d'espace» (*LH*, 17 décembre 1960). Ted confirmera, plus tard, cette influence positive de la maternité sur la poésie de Plath:

Avec la naissance de sa première enfant, elle se reçut, et put tourner à son avantage toutes les forces d'une éducation hautement disciplinée, hautement intellectuelle qui jusque-là avait travaillé surtout contre elle, mais sans laquelle elle n'eût guère pu entrer avec tant d'assurance dans les régions qu'elle abordait maintenant. La naissance de son deuxième enfant, en janvier 1962, compléta cette préparation (UU, p. 178).

Le problème, c'est que «les régions qu'elle abordait maintenant» étaient celles-là mêmes qui avaient toujours terrifié Hughes lui-même. Entre les deux naissances, Plath fait une fausse couche; elle utilise cette expérience pour écrire une magnifique élogie à la maternité intitulée *Trois femmes*. Ici, pour la première fois, elle

décrit ses «anges» autrefois brûlants — père mort et amant — comme «froids»:

Suis-je une pulsation

Qui s'affaiblit de plus en plus devant l'archange froid?

Est-ce lui mon amant? Cette mort est-elle cette autre mort?

Quand j'étais enfant, j'ai aimé un nom mordu par le lichen.

Ce serait donc l'unique péché, ce vieil amour mort de la mort?

Son amour de la mort est mort, dit-elle; elle revendique désormais l'ambiguïté de la figure maternelle, simultanément vie et mort, animale et humaine, charnelle et poétique. De nombreux poèmes de *Corbeau*, un recueil plus tardif de Hughes, semblent répondre directement aux thèmes de *Trois femmes*: les hommes sont des êtres plats, en carton, qui inventent des bulldozers et des abstractions pour se protéger des «bombes à retardement» entre les cuisses des femmes.

Ces poèmes ont été écrits après la mort de Plath. Mais en février 1962, un mois après la naissance de leur deuxième enfant, Ted écrit une pièce radiophonique intitulée *La Blessure*, à partir d'un rêve dans lequel la dissection d'une femme vivante était conduite sous les auspices d'une assemblée scientifique internationale. Et le corps de la femme s'avère contenir, non pas «des gouttes de sang et des enfants», mais des dents en or, des gencives en plastique, des yeux en verre, un crâne en plaques d'acier, une mâchoire assemblée par rivets et des artères en caoutchouc (*UU*, p. 76). Dans le monde onirique de Ted Hughes, comme dans *L'Ève nouvelle* de Villiers de l'Isle-Adam, la femme retrouve son statut de créature artificielle, objet fabriqué par l'homme.

Trois femmes de Sylvia Plath est accepté par la BBC au moment même où *La Blessure* est diffusée: rien ne pourrait mieux traduire la brèche ouverte entre les poètes. Dans ses lettres, le ton optimiste de Sylvia atteint des sommets d'hystérie: «J'ai des enfants si adorables et une maison si charmante, maintenant, il ne me manque que de les partager avec des parents que j'adore» (*LH*, 16 avril 1962). La «maison si charmante» est dans le Devon, et Ted fait des voyages réguliers à Londres pour voir une autre femme. «Ceci est la période la plus riche et la plus heureuse de ma vie», insiste Sylvia. «Les bébés sont tellement beaux» (*LH*, 17 juin 1962). Quelques mois plus tard, elle entame une procédure de divorce.

Comme lors de sa première tentative de suicide dix ans plus tôt, Plath avait été rejetée par un homme qu'elle admirait pour son esprit et abandonnée dans le monde matériel de la maternité. Si l'on suivait le raisonnement de Hughes, selon lequel le poétique, le féminin et le fou sont inséparables, et selon lequel, dans les poèmes qui composent *Ariel*, son dernier recueil, Plath a enfin découvert sa «vraie voix», on pourrait interpréter son suicide comme un «*retour au ventre maternel*»: un poème paroxystique; ultime régression vers la *mater*. Si, en revanche, on écoute Plath elle-même, qui depuis *Trois femmes* jusqu'à *Daddy* dénonce les «archanges froids» et leur obsession avec le pouvoir et la mort — assimilant son père allemand, «brute noire» au «regard de Meinkampf», à son mari «vampire» qui a «bu [s]on sang» pendant «sept ans» — alors on peut voir sa décision de mourir avec sa tête dans un four comme une accusation contre l'homme qui l'avait transformée en victime absolue: en, dit-elle, «une Juive».

«Le jet de sang c'est la poésie, / Impossible de l'arrêter / Tu m'offres deux enfants, deux roses» (*Bonté*, dans *Ariel*). Quelques jours à peine après avoir écrit ces mots, vient le moment où les mots ne sortent plus. Plusieurs années plus tard, dans un poème intitulé *En fuite de l'éternité*, Hughes reviendrait à ce «jet de sang» et éclairerait de la lumière la plus crue sa conception du rapport entre le corps féminin et l'esprit masculin:

*Alors, couchée au milieu des os sur la terre du cimetière
Il vit une femme qui chantait de son ventre.
Il lui donna des yeux et une bouche, en échange de la chanson
Elle pleura du sang, elle hurla de douleur.
Douleur et sang étaient la vie. Mais l'homme rit —
La chanson en valait la peine.
La femme se sentit flouée.*

«J'ai été flouée» sont les mots par lesquels Beauvoir met fin aux sept cents pages de son troisième tome de mémoires, *La Force des choses*. On lui a souvent reproché de tirer un bilan aussi négatif d'une vie aussi remplie et apparemment enviable. Mais les phrases qui précèdent immédiatement celle-ci sont plus glaçantes encore, et suggèrent que Beauvoir était au moins vaguement consciente qu'on lui avait volé son «chant du ventre». Elle est en train de parler de son expérience, et elle dit:

Si du moins elle avait enrichi la terre; si elle avait engendré... quoi? une colline? une fusée? Mais non. Rien n'aura eu lieu. Je revois la haie des noisetiers que le vent bousculait et les promesses dont j'affolais mon cœur quand je contemplais cette mine d'or à mes pieds: toute une vie à vivre. Elles ont été tenues. Cependant, tournant un regard incrédule vers cette crédule adolescente, je mesure avec stupeur à quel point j'ai été flouée (FDC, p. 686; je souligne).

Ces lignes ont été rédigées en 1963, l'année même du suicide de Sylvia Plath. En dernière analyse, il serait difficile de dire laquelle des deux fins est la plus tragique.

JFR = *Simone de Beauvoir, Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, «Folio», 1958.

J = *The Journals of Sylvia Plath*, Ballantine, New York, 1983.

LH = *Sylvia Plath, Letters Home*.

CDG = *Jean-Paul Sartre, Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, 1983.

EDC = *Jean-Paul Sartre, «L'enfance d'un chef»*, dans *Le Mur*, Gallimard, 1939.

FDA = *Simone de Beauvoir, La Force de l'âge*, Gallimard, «Folio», 2 vol., 1960.

UU = *Eckbert Faas, Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1980.

Barry = *Joseph Barry, À la française: Le Couple à travers l'histoire*, Seuil, 1985.

N = *Jean-Paul Sartre, La Nausée*, Gallimard, 1938.

Mots = *Jean-Paul Sartre, Les Mots*, Gallimard, «Folio», 1964.

Corbeau = *Ted Hughes, Crow*, trad. fr. de Claude Guillot, Éditions de la Différence, 1980.

M = *Jean-Paul Sartre, Les Mouches*, Gallimard, «Folio», 1947.

DS = *Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe*, Gallimard, «Folio», 2 vol., 1949.

Inv = *Simone de Beauvoir, L'Invitée*, Gallimard, «Folio», 1943.

FDC = *Simone de Beauvoir, La Force des choses, Gallimard, 1963.*

MTD = *Simone de Beauvoir, Une mort très douce, Gallimard, «Folio», 1964.*

EN = *Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, Gallimard, 1943.*

LC = *Jean-Paul Sartre, Lettres au Castor, Gallimard, 2 vol., 1983.*

CDA = *Simone de Beauvoir, La Cérémonie des adieux, Gallimard, 1980.*

Ariel = *Sylvia Path, Ariel, trad. fr. de Laure Vernière, Éditions des femmes, 1978.*