

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

Le mot 'élégie', issu du grec *elegos*, s'attache par son étymologie au regret et à la perte et sert à désigner un chant de deuil qui se fait traditionnellement l'expression de nostalgie et de mélancolie. Lorsqu'elle a pour sujet la mort humaine, elle fonctionne pour le poète à la fois comme processus ou tentative d'expiation du chagrin et comme sublimation de l'être disparu. Que l'affect prisonnier du sujet s'attache à une représentation du malheur dans l'absence, ou au contraire le surmonte dans la résurrection et la transcendance jusqu'à sa résolution dans la paix ou dans le regret résignés, ses effets, comme sa motivation, tendent vers la catharsis.

Le poème « Daddy »¹ de Plath relève manifestement d'un tout autre esprit. Tout en se rattachant par son histoire au genre élégiaque, il le plie à une nécessité intérieure, le réinventant à sa guise et selon ses besoins. Élégie entièrement noircie d'amertume d'abord : dans ce poème, Plath entend moins pleurer le père perdu que s'acheminer vers un processus de délivrance, processus contrarié dans un passé lointain par la perte précoce de celui-ci. À la lamentation du défunt se substitue une mise à mort fantasmée dans la violence, une revanche actualisée par la parole poétique. Élégie parodique aussi, puisque le ton adopté pastiche la comptine, genre qui lui est radicalement opposé. Élégie

¹ S. Plath, *Ariel*, 54-56.

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

caustique ensuite : le genre se trouve de fait retravaillé et redéfini suivant la dynamique récréative inhérente à l'esprit du modernisme, et dont la villanelle, « One Art », de Bishop, avec sa célèbre ouverture « *The art of dying is not hard to master* », se donne comme exemple d'une subversion ironique accomplie.

Mais ici l'ironie, ressort moderniste par excellence, se gonfle d'une dimension nouvelle, puisqu'elle se trouve dédoublée – donc dirimée davantage – par le fait que la forme du poème, loin d'épouser la sophistication métrique et structurelle de la villanelle de Bishop, par exemple, se calque sur la simplicité formelle, répétitive, voire incantatoire du chant d'enfant². L'effet de vers de mirliton obtenu par le poème ne le relègue pas pour autant à ce genre direct. Loin de se retrouver infantilisée ou banalisée, la plainte se regonfle au contraire – et de manière paradoxale – d'une épaisseur nouvelle : la simplicité investit pleinement les besoins d'un deuil complexe. Celui-ci retentit dans le temps de manière obsessionnelle jusqu'à se manifester dans la hantise rythmique et tonale du langage. De fait, la complexité affective de l'ensemble dénature l'innocence intrinsèque à la rime d'enfant, la subvertit pour la faire participer au mythe obsédant d'un sujet hanté par la disparition prématurée du père. Autrement dit, l'ironie suprême revient ici à pervertir la comptine pour parodier l'élégie dans sa substance même. Dans un poème qui articule une réponse à la mort à la fois réelle et symbolique se trouvent alors pervertis de concert et l'univers de l'expérience intrinsèque à l'élégie, et celui de l'innocence attaché à la comptine et à l'enfance. Le champ de tensions inhérent au discours ironique se déploie alors selon deux registres antithétiques où s'entremêlent une dynamique d'amour, de désir, de haine et de rejet. Ainsi se conjuguent des pulsions d'attraction et de répulsion, conduisant toutes deux à un chant de haine et de vengeance victorieuse. Le moteur de l'expression ironique tient ici de la colère comme de l'indignation, d'un affect de deuil douloureux et équivoque. Celui-ci n'a de cesse de rejeter le mort – en travestissant son image sans cesse réinventée – pour être disparu avant que le sujet ait pu se constituer dans son autonomie propre. La résurrection fantasmée n'est

² Conférer A. R. Jones, « *On 'Daddy'* », 233.

Pénélope Sacks-Galey

donc que la réponse apportée à une hantise de non-résolution, expression d'un désir actif avorté par l'intervention du temps :

*Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time... (6/7)*

Il s'agit donc de ressusciter le père pour ensuite pouvoir s'en libérer, c'est-à-dire revenir dans le temps vers un espace où attachement et détachement coexistaient comme les deux pendants possibles d'un processus d'accomplissement naturel. L'agression envers le mort qu'évoque Freud dans *Deuil et mélancolie*³ serait le résultat de la mélancolie naturelle tributaire de la disparition aussi bien que d'un ensemble d'affects contradictoires, ou du moins ambivalents, et qui la prolongent à l'infini. Ici le destin de la pulsion d'amour est double puisqu'elle répond à l'ambivalence du sentiment : dans un premier temps il y a renversement dans son contraire, ensuite un retournement sur la personne propre⁴. Conformément à ce schéma, le mort du poème est conjugué dans tous ses avatars à la fois comme dictateur, comme diable et comme vampire, et – selon la coutume en vigueur au Moyen Âge – doit subir une seconde mort dans la violence symbolique : « There's a stake in your fat black heart », (76) Mais à la tyrannie refusée se mêle toutefois la double perversion d'un désir à la fois incestueux et masochiste, désir lui-même parodié par sa formulation – puisqu'il articule le rythme répétitif de la comptine à l'aveu ultime de la cérémonie du mariage – et actualisé dans et par l'ambiguïté du mot « model », renvoyant à la fois à l'idéal et au factice :

*I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look*

3 Cf. S. Freud, *Deuil et mélancolie*. À ce propos, Freud nous dit que le « névrosé n'éprouve pas d'intention suicidaire qui ne soit le résultat d'un retournement sur soi d'une impulsion meurtrière contre autrui ». (160)

4 Cf. S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 33. La citation de la note précédente éclaire ainsi les vers 58/59: At twenty I tried to die/And get back, back, back to you.

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

And a love of the rack and the screw.

*And I said **I do, I do.** (64-67, je souligne)*

La recreation du père par le biais de la création littéraire elle-même condense alors le traumatisme de toute une vie pulsionnelle traversée d'amour, de désir et de haine. Daddy est à réinventer pour ensuite devenir un objet à détruire⁵. Simulation véridique mais tâche impossible, d'où l'ambivalence de la fin du poème : « Daddy I'm through »(80) : cri de victoire ou cri de capitulation ? Dans l'encodage de la parole poétique, pulsions, fantasmes et réalité se jouent des mots et tissent la trame d'une dramaturgie où la signifiante passe par les interstices de sa propre forme⁶.

En effet, si la forme de la comptine représente d'un côté une simplification structurelle du point de vue rythmique, et pourrait même être considérée comme le retour à un stade où la manifestation inconsciente du désir serait de rechercher confort et stabilité dans la régression simpliste et infantile, ici il n'en est rien. Le vers de mirliton, au contraire, fournit au sujet la possibilité de se décharger verbalement de ce qui est manifestement une fixation et une obsession, nées toutes deux d'un deuil contrarié, inachevable plus qu'inachevé. Mais l'exploitation à outrance de ses possibilités transforme le genre en l'expression paroxystique d'une agression dirigée à la fois contre soi et contre l'autre et qui prend la forme d'une sorte d'anamnèse conjugée dans une série de pulsions érotiques :

*Every woman adores a **F**ascist,*

The boot in the face, the brute

Brute heart of a brute like you. (48-50. Je souligne)

Remarquons ici que la majuscule de « Fascist » singularise d'emblée celui dont la hantise est le moteur du poème, et prête une

⁵ Cf. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 331.

⁶ Pour Freud, la condensation et le déplacement dans la névrose est du même ordre que ceux qui fonctionnent dans le rêve. Le poème procure une satisfaction substitutive (« Daddy I'm through »), mais temporaire. Il remplace ce qui est de l'ordre de l'impossible dans la vie réelle. Cf. *Ibid.*, 358.

pertinence particulière à ce que dit Freud dans *Métapsychologie*, selon laquelle :

la haine, motivée dans la réalité, (par la rupture d'amour à un objet déterminé) est renforcée par la régression de l'amour au stade préliminaire sadique, de sorte que la haine acquiert un caractère érotique et que la continuité d'amour est garantie.»⁷

La paradoxalité du poème en tant qu'élégie réside alors en ce que, au lieu de se présenter comme résolution, il s'annonce comme prolongement indéterminé d'une hantise véhiculée par le fantasme érotique.

Il s'agit d'une stratégie du discours destinée à systématiser la dialectique du poème. Mais aussi, cette mise en compte fonctionne comme une ironie ludique en décalage net avec la logique interne, grimaçante, noire, du texte. L'agressivité qui investit la simplicité rythmique s'impose d'emblée comme une force radicalement désorganisatrice et morcelante qui anime le moi-sujet. Aussi, fidèle à la tranche d'âge qu'illustre habituellement le vers de mirliton, le sujet choisit de rester dans le cadre de l'enfance en retenant le petit nom « Daddy ». La récurrence de ce nom dans le texte (six fois en-dehors du titre) inscrit l'obsession dans la modulation psychique et rythmique de la hantise. Le fait qu'il n'a pas encore été raccourci à 'Dad', formule plus appropriée dès l'adolescence, ou à 'Father', formule encore plus générique et conforme à l'élégiaque, ne fait que renforcer le flot accusateur d'une parole fortement rythmée dans le balancement incessant entre le « je » du sujet énonciatif et le « tu » d'un objet comme martelé sur l'enclume des vers.

Le scénario est ici imaginaire, car le sujet – présent dans tous les stades du développement – figure, de manière répétée et de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir sous des modalités diverses. Celui-ci se verse dans la construction d'un univers fantasmatique paradoxal, nourri en alternance autant par un moi-sujet victime et un moi critique

⁷ S. Freud, *Métapsychologie*, 43.

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

destructeur de soi et de l'autre, que par un père dont les identités menaçantes se démultiplient tout au long du parcours poétique. La virtualité prévalente d'un père mort, comme nous le dit le sujet lors de ses dix ans, crée une fixation du passé qui n'a de cesse d'envahir et de hanter le présent sous forme d'univers fantasmé comme espace menaçant.

De même que Freud montre que le deuil, et la mélancolie qui s'ensuit, aboutissent à la perte totale d'intérêt dans le monde extérieur⁸, l'élegie met ici en scène un univers intérieur exclusif de toute pensée ou image en-dehors de celles servant à nourrir l'introspection, notamment les événements conjoncturels de la guerre et de la montée du nazisme. Le sujet survit comme dans le vide de l'indéfinition par rapport à l'objet disparu : celui-ci subsiste non pas dans le blanc de la pureté héritée de l'enfance, mais comme un pied cadavérique dans le blanc effacement de lui-même, « poor and white »(4). Depuis le fond de son abyme de non-être, le moi-sujet se livre au jeu de fantasmer sa propre identité pour parer l'emprise, ou la hantise de l'autre. Le poème bascule en effet d'un passé réel, fragmentaire, dans un présent fissuré par le fantasme. Son mouvement inexorablement involutif m'amène à réfuter l'idée de Steiner selon laquelle « Daddy » serait le Guernica de la poésie moderne en ce qu'il exprime pour l'humanité l'abomination absolue de l'Holocauste en se servant de ses images pour donner à la souffrance une portée universelle⁹. Il me semble au contraire que l'horreur généralisée empruntée au domaine public est mise à contribution comme métaphore dans la construction du cauchemar privé, sans toutefois qu'elle soit mise sur un plan d'égalité. Autrement dit, il s'agit d'une récupération narcissique qui s'ignore et qui se met au service d'une hantise intime.

Comme le dit Freud, le travail du deuil entraîne de manière obsessionnelle le processus du souvenir par lequel le sujet remplace le vide du disparu par une présence imaginaire. Ce processus permet d'évaluer ou de ré-évaluer la perte sur le mode du présent. Il constitue le fondement du poème, d'où se trouve exclue toute référence à un

⁸ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, 244.

⁹ G. Steiner, *Dying is an Art*, 218.

futur quelconque. En effet, il hésite entre une identité et un passé morcelés, fragmentaires, et un présent fantasmé comme passage à l'acte dans l'agression dirigée à la fois contre un soi qui n'arrive pas à se couper du passé, et contre l'autre qui continue de l'envahir. Pris dans la glace emprisonnante du passé, entre l'entraînement obsessionnel et l'accumulation d'identités contradictoires, le texte se poursuit jusqu'à l'anéantissement paradoxal du sujet. Ainsi l'équivoque du dernier énoncé, « I'm through », soulève un problème de clôture en laissant le poème en suspens entre l'anéantissement du poète, sa revanche accomplie et son dialogue avec le défunt.

Empruntant l'esprit Ariel à *La Tempête* pour le titre de son recueil, Plath confère au poème « Daddy » une valeur magique exorcisante qui participe de la double nature du personnage mythique. Le vers ultime s'entend de fait comme expression réussie d'une colère et de sa neutralisation. Pourtant il affirme tout autant la retombée sur soi de l'agression, pour aussi, et simultanément, confirmer la réussite du sujet dans sa tentative de dialogue avec le défunt – si bien que l'écho sonore de la paronomase assure son retour : « back, back, back »(59) dans le giron du « black man »(55), le père-démon-vampire. Il y a ici un sujet qui réussit son appel au disparu par une communication fantasmatique directe, par l'emploi du téléphone noir – à l'image de la chaussure mortuaire, et du tableau noir – dont la prise de courant finit par s'arracher. Et enfin, en dernier lieu, il articule l'identification sans heurt du sujet et de l'objet : le sujet se trouve métaphoriquement achevé, c'est-à-dire du côté de la pulsion de mort.

Selon Freud, l'agression à la fois extériorisée et intériorisée revient au besoin du sujet pour se défaire de la trace interne de l'autre, et cela dans l'effort de s'établir dans l'autonomie d'une identité pleine. Mais l'ambivalence des affects d'amour et de haine œdipiens entravent la résolution du problème et l'émergence autonome du sujet. Le père, pour lequel l'amour est d'abord exprimé dans un élan de nostalgie : « I used to pray to recover you/Ach du » (14-15), est ensuite fantasmé en amoureux sadique d'une fille masochiste : « Every woman adores a Fascist/ The boot in the face... » (48/49), avant de se retrouver endiablé (54), puis en dernier lieu transformé en vampire (72).

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

Après une tentative de retrouvailles par le suicide, le sujet fragmenté, bien que « stuck together with glue »(62), inverse le processus par la création d'un ersatz (« I made a model of you »). Cette inversion, valorisée par l'écho obsédant en « ou », donne au sujet la possibilité d'une nouvelle union fantasmatique : l'acceptation de l'offre de mariage : « And I said I do, I do »(67). Qui plus est, ce père refait en mannequin noir est à la ressemblance de Hitler : « A man in black with a Meinkampf look »(65). Obsession, fixation et hantise de l'objet s'équivalent alors comme expulsion échouée, échec qui rappelle et annule la détermination négative de l'apostrophe initiale : « You do not do, you do not do/ Any more... »(1), où l'adverbe de temps marque la prise de position derrière le projet poétique initial. L'existence du père est alors la condition de possibilité de la formation du moi dans son autonomie. La mort interrompt ce processus jusqu'à le rendre impossible, jusqu'à créer une hantise où seule la pulsion de mort permet de fantasmer retrouvaille et reconstruction libératrices : « At twenty I tried to die/ And get back, back, back to you. »(58/59) Voué à l'échec, dont le sujet est d'avance conscient, le poème s'annonce comme la mise en scène agressive d'une rébellion contre un père défunt qui n'a de cesse de hanter le présent sous forme de spectre polyvalent. Si la fille se déclare au départ comme la meurtrière symbolique du père, c'est ironiquement elle-même qui semble succomber à la fin.

Fantasme et réalité

Les dimensions mêlées de la réalité et du fantasme s'accomplissent dans un espace paradoxal où contradiction et équivoque se suivent en une succession rapide. Le jeu d'innocence brutalisante et de brutalité recherchée est la condition de possibilité de l'existence d'un réel psychique qui ici envahit ici la réalité, jusqu'à jouer le rôle dominant en présentant une résistance et une cohérence non seulement plus vraies qu'elle, mais aussi des plus obsédantes.

La caricature grotesque du père prend son ancrage dans la réalité intime du sujet et dans la réalité historique de l'époque. C'est autour de cette réalité que les champs de tensions et d'ironie se

développent. Le poème prend appui sur la mort précoce d'un père pour lequel le sujet traumatisé ressent des émotions équivoques, voire antithétiques et dévastatrice. Il est représenté d'abord dans la mort par une horrible statue de marbre, une sorte de Dieu symbolique, « a bag full of God » (8-10) qui exerce son pouvoir au-delà de la frontière qui le sépare des vivants, avant de se transformer en son contraire : « Not God but a swastika/so black... » (46) et de finir en vampire (72) en passant par le masque du diable (54) et Hitler ou son avatar Nazi en personne : « A man in black with a Meinkampf look » (65). Cette image où la puissance hégémonique survit à la disparition de l'objet est ensuite exagérée par la grotesque hyperbole d'un orteil gris gonflé jusqu'à la taille d'un phoque de San Francisco. Le père de Plath, « Otto », diabétique, ayant subi l'ablation d'un pied noirci par la gangrène, s'associe ici dans l'imaginaire poétique à l'otter, la loutre, frère des phoques célèbres de la baie de San Francisco. Et, par le truchement d'un jeu phonique, cette image grotesque, mortuaire, devient le sceau (seal) qui enferme la vie psychique du sujet.

La deuxième image qui puise dans la réalité est celle de la photo du père dans sa salle de cours (51-52). Elle subit également le traitement ironique d'un sujet qui se montre paradoxalement attaché à l'objet dans et par un mouvement de rejet répétitif et incontournable : le tableau noir contamine l'homme de sa couleur, le transformant du coup en un diable noir mangeur du cœur du sujet, ainsi de sa vie. Ces distorsions du réel contribuent à l'ironie qui nourrit l'intention de vengeance. Dès le départ, cette ironie grinçante crée une distance entre le sujet et elle-même, dont la synecdoque ambiguë de la chaussure noire(2), qui est aussi cercueil et donc représentative d'un deuil figé dans le temps, rejoint la chaussure comme symbole de marche, de progrès, d'évolution, ici arrêté par la stase d'un sujet englouti dans le vortex de sa propre hantise : «...poor and white/ Barely daring to breathe or Achoo » (4/5).

La réalité d'un père autocrate, patriarche, anti-social et caractériel mais aimé et disparu, comme le dit le poème bien avant la résolution œdipienne du sujet et sa création d'une identité autonome, est à la base d'un amour troublé de haine et de désir frustré. La seule réponse à cette paralysie du sujet est une résurrection par laquelle il

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

entend régler ses comptes. Le poème découle de cette recherche d'un père inconnu, fantasmé, qui hante le sujet jusqu'à l'obsession, et qui le transforme de victime innocente (« poor and white », 4) en double bourreau : « I have had to kill you, » (6) ; « If I've killed one man, I've killed two-, » (71). Ce parricide à répétition fonctionne comme un exorcisme à la fois sur le plan de la rhétorique syntaxique et phonétique et sur le plan métaphorique. Mais ici il échoue, ou du moins, ne garantit pas la disparition définitive du spectre. Si le père, réapparu en dernier lieu sous forme de vampire, subit, comme je l'ai dit plus haut, la mise à mort rituelle de l'époque médiévale : un pieu enfoncé dans le cœur devant l'approbation participante des villageois : «... the villagers ...are dancing and stamping on you. », (76-79) il est clair que le poète renonce à son intention de mise à mort. La forme neutre de « There's a stake in... » montre clairement que l'acteur du crime, qui se dénonce au début du poème (6), s'est transformé en simple spectateur : ce sont les villageois qui trépignent sur le cadavre et prennent la revanche sur la botte abusive du père « Fascist »¹⁰.

Dans le manuscrit du recueil intitulé *Ariel and Other Poems*, Plath dit de ce poème qu'il est :

« **spoken** by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other – **she has to act out** the awful little allegory before she is free of it. »¹¹

Dans ses lettres, elle renoue explicitement avec cette ancienne alliance entre la voix, le geste et le chant en disant du poème qu'il est « écrit pour l'oreille, non pas pour l'œil : qu'il s'agit d'un poème écrit à haute voix. »¹² Cette récitation est habitée par la présence de l'absence et par l'absence d'une présence. Articulé autour des mots matriciels ou fécondateurs, « black » et « daddy », qui hantent le poème en menace

¹⁰ Cf. S. R. Van Dyne, *Revising Life, Sylvia Plath's Ariel Poems*, 54-55.

¹¹ A. Alvarez, *Sylvia Plath*, 71.

¹² *Letters Home*, 195.

obsédante, le drame se joue entre un sujet : « I » et un objet : « you » qui, dans l'accélération d'un phrasé incantatoire, structure le mouvement du texte en une puissance hypnotique et involutive.

De la théorie au texte

Il y a manifestement ici dans l'oralité du texte une puissance du *faire* qui relève de sa propre loi de signification. Elle manifeste l'unité d'un processus conscient et d'un processus inconscient, qui d'un côté se sait, et de l'autre, s'ignore, d'une ignorance et d'un savoir conjoints. La parole est habitée par un ailleurs qui lui est immanent. La syntaxe associative, les procédés divers de répétition – que l'on entend et voit – condensent l'expérience entre conscient et subconscient et rendent accessible, selon le mode d'une lecture qui s'attache à l'interstice et au son, l'image acharnée et spectrale d'un père-revenant. Si un double fantasma habite le poème, c'est d'abord celui du sujet fantasmé dans l'action à partir d'un sujet passif, et cela pour faire face à un objet qui, n'ayant pas d'identité fixe, se meut dans l'imaginaire du sujet sous forme de menace obsédante. Le poème fournit des signifiants appropriés, et ceux-ci inaugurent de manière cohérente mais complexe les rapports du moi à l'objet en en pétrissant les structures.

L'énoncé liminaire « you do not do, you do not do » se pose comme réponse à la donnée initiale, qui est le titre, « Daddy ». D'ailleurs le titre, par le petit nom affectueux de « Daddy » fixe bien l'événement traumatique dans l'enfance. Comme apostrophe négativisante et frontale, il annonce en l'évaluant d'avance le jeu dramatique où seront piégés comme par principe vital tous les développements ultérieurs du texte, tant sur le plan thématique que sémantique, symbolique et sonore. En effet, cet énoncé fait boule de neige. En germe au départ, il se retrouve sans cesse réarticulé dans une suite vertigineuse de tropes, chacun à sa manière étant le point de départ d'un paradigme connexe. Sa nature polyvalente, en accordéon pourrait-on dire – puisqu'elle condense autant qu'elle s'étire – permet, comme le dit Riffaterre à propos des fantasmes de Zola, « de centrer l'analyse (...) sur les fantasmes du langage même, sur l'explicitation d'un inconscient des

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

mots, et sur la signifiante poétique... »¹³ Il explique que cette capacité du paradigme d'articuler les énoncés jusqu'à la formulation paroxystique repose dans un premier temps sur la nature vectorielle des éléments qui s'inscrivent sur son trajet en s'intensifiant, selon « une expressivité croissante ». ¹⁴ Il s'ensuit que les possibilités du langage pour dédoubler sa signifiante s'épuisent, assurant du coup que « le même symbolisme envahit toutes les représentations du subtexte »¹⁵.

Ce sont les procédés de répétition en tous genres qui visuellement mais surtout phoniquement agencent la rhétorique d'une hantise. La langue atteste le pouvoir du langage à dépasser ses propres nouages, à se constituer en subliminalité, en écho à demi conscient, et à s'imposer par la syllabe, voire le son ou l'onomatopée en dehors de tout sémantisme lexical. L'exemple le plus frappant est celui du son obsédant « ou » qui concentre l'énergie du poème tout en vidant le langage de son sens : c'est en effet le son poussé par les jeunes enfants pour se faire peur avec des spectres, et qui se concentre dans le terrifiant « gobbledygoo » de la Luftwaffe (42), mot qui, dans le langage enfantin sert à faire croire à la dévoration imminente par un monstre. L'encodage de certains phonèmes à des endroits stratégiques, surtout en fin de vers, ainsi que leurs combinaisons récurrentes à l'intérieur des vers, jouent d'abord un rôle indéniable en devenant le véhicule d'une hantise que le poème articule à sa syntaxe et qui marche de pair avec le rythme dont les variations entre iambe, anapeste et spondée accélèrent les effets jusqu'au paroxysme, épuisant les possibilités stylistiques et les conséquences affectives du donné sonore initial. En effet, toutes les dimensions de la langue participent de l'élaboration du poème sous forme de condensation et de déplacement de son sens, entendu comme manifeste et latent. Le poème s'accomplit dans la fulguration de cet instant où tous les niveaux sémantiques sont projetés les uns dans les autres et participent de l'intérieur à la structure obsédante. Les ricochets de sons forment des échos qui s'en vont retentissant créant une hantise dont l'assonance en « ou » assure

¹³ M. Riffaterre, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola », 248.

¹⁴ *Ibid.*, 249.

¹⁵ *Ibid.*, 249.

la prégnance tout au long des lignes des vers comme s'ils étaient les rails imaginaires d'un train avec son sifflet.

Une même logique affective est à l'œuvre dans la pensée qui relie images visuelles et images sonores entre elles. Le poème est à la confluence de deux univers linguistiques dont il se joue pour intensifier le drame : l'anglais et l'allemand – la langue d'origine du père. D'où les jeux de contamination qui tirent leur richesse ou leur épaisseur symbolique d'une mise à niveau équivalent. Le redoublement des sons et du sens caractéristique de la poésie atteint ici son paroxysme, paroxysme du même et paroxysme dans l'équivoque. Ici, point « d'hésitation prolongée entre le son et le sens », comme le voudrait Valéry, mais au contraire une alliance qui les soude en une tessiture convaincante : le poème dans son entier se joue du retour obsédant d'une série de mots et de sons comme de thèmes et de notes de musique. Leur redoublement incantatoire est en effet le véhicule de la densité et de l'urgence poétique.

La représentation du mot, essentiellement acoustique, est alors ici aussi déterminée que la représentation de la chose, essentiellement visuelle. La bataille sonore se livre entre un « I » répété de manière compulsive et toujours en tête de vers (24 fois), et un « you », ou un mot se terminant en « ou » comme « jew », « through », « knew », « screw », « glue » dont l'insistance atteint l'obsession : le son se fait entendre cinquante-quatre fois, toujours en fin ou en milieu de vers, donc en position seconde par rapport au sujet. Ainsi, comme le remarque Jakobson, la poésie révèle un symbolisme des sons, le « ou » étant ressenti comme sombre, ce qui est particulièrement pertinent ici¹⁶. Cet écho sonore, à l'origine d'un faisceau de qualités distinctives dans le texte, traverse le poème de bout en bout et fait sentir la violence des coups portés à soi et à l'autre. Ces coups expriment la volonté d'un passage à l'acte, une mise en scène de la mort et, du coup, la subversion habile du chant insouciant de la comptine. Mais la contamination linguistique des deux langues que je viens de

¹⁶ R. Jakobson, dans *Six leçons sur le son et le sens*, nous dit que « Dans la langue poétique, où le signe comme tel assume une valeur autonome, [le] symbolisme phonétique atteint son actualisation et crée une sorte d'accompagnement du signifié. » (119)

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

mentionner complique et intensifie la problématique. Le « do » du vers liminaire, se traduisant par le mot 'aller' ou 'convenir' (« Tu ne vas plus, chaussure noire »), introduit d'entrée de jeu une équivoque sémantique, car il fait entendre le « du » allemand du pronom de deuxième personne. Ce premier vers se transforme alors en négation absolue, en une suite de coups portés à l'autre, autrement dit, en transcription pertinente, en « You you not you, you you not you ». Il se retrouve renforcé par le sujet qui n'ose pas éternuer, et dont le « Achoo », répète le phonème « ou » dans sa négativité, et contraste avec le souhait nostalgique surgi dans la paronomase : « I used to prey to recover you. / Ach, du. » (15)

L'effet du calembour phonique faisant fusionner l'idée du père avec l'idée du faire est d'embrayer sur le même phénomène concernant le moi du sujet. L'articulation d'un « I », souffrant de paralysie emprisonnante dans la chaussure noire du deuil, et du pronom « ich » de l'allemand, dupliqué en spondées inarticulés et étouffants « ich ich ich ich »(27), condense la violence du langage jusqu'à lui faire perdre sens dans le bégaiement de l'ensemble. Ce bégaiement est aussi la transcription littérale de la langue, ou plutôt des consonnes, qui collent aux parois de la bouche et paralysent la mâchoire, le « **tongue stuck** in my jaw. »(25, je souligne) Ce sont en effet les crochets du langage qui retiennent la parole et entravent l'émergence de l'individu. Cette duplication fait figure d'écho, rejoignant par là le phénomène poétique par excellence, à savoir, comme le dit Jakobson, l'importance des procédés de la rime et du parallélisme, dont l'emploi atteint ici son effet maximal. En effet, l'insistance du bégaiement est maintes fois reprise ailleurs dans les duplications, dont le sens sert à chaque fois à faire avancer la problématique d'un moi qui se libère et d'un tu qui se trouve de plus en plus resserré dans l'étau de la vengeance, notamment au vers dix-huit : « ...the roller/Of wars, wars, wars » ; au vers trente-et-un : « En engine, an engine... » ; au vers trente-neuf : « And my Taroc pack and my Taroc pack » ; au vers quarante-cinq : « Panzer-man, panzer-man, O You... » ; au vers cinquante-neuf : « Back, back, back to you » et finalement au vers quarante-neuf, où la paronomase se rajoute au symbolisme en renforçant l'impact : « The boot in the face, the /Brute heart of a brute like you ». S'ajoutant aux rimes internes et de fin de vers en « ou », l'effet de ces duplications est de créer un rythme

compulsif, en accélération croissante, ce qui augmente la valeur tensionnelle de l'espace poétique.

La trivialité apparente de ces répétitions puérides est alors à l'origine d'une prolifération de sens qui passe par d'autres échos syntaxiques et auditifs et qui, tous, servent à rendre plus épaisse la texture psychologique, nous acheminant vers l'engloutissement dans le vortex de la fin. La modalisation du langage suit la courbe rythmée d'une dramatisation noire pleinement rendue par la reprise obsédante de cette couleur contaminatrice par son insistance seule, ainsi que par l'ensemble des procédés stylistiques. La paralysie du moi-sujet est annoncée avant même la désintégration de son langage par l'emploi rythmique du parallélisme : « I never could tell... » (22) « I never could talk... » (24), et sa légère variation syntaxique : « I could hardly speak. »(28). La syllepse de sens entre le vers seize : « In the German tongue » et le vers vingt-cinq : « The tongue stuck in my jaw », joint le mot « langue » à « langage » (30), qualifié d'obscène, inscrit doublement l'incommunicabilité comme effet syntaxique et comme écho sonore. Elle prépare du même coup l'émergence d'un moi-critique, actif, qui balaye la passivité d'un sujet subissant son sort. Mais ce moi-critique semble naître avec le poème. Il réinvente le père autant qu'il se crée lui-même de nouvelles identités, reliées toutes par une trame narrative qui se met en branle avec le rythme du train. Ce rythme inscrit son mouvement dans le texte par la répétition anaphorique de la conjonction « And » pas moins de dix fois à partir du vers trente-neuf.

Ainsi, le poème vacille entre un sujet clivé et un objet dédoublé, entre un sujet pris entre la stase et l'agression, et un objet à la fois aimé et haï dans un fantasme qu'il combat en même temps qu'il l'alimente. L'intensité de la représentation originaire fait naître et contamine la chaîne associative d'images, dont l'énergie s'en va par des retours croissants d'intensité. Le déplacement par contiguïté sonore dédouble le jeu des échos simples, rejoignant par là les effets d'une ironie perverse. Si le poème se présente comme une construction abusive de rimes et de rythmes, la forme contrôle le fantasme pour mieux y faire participer le sujet : la maîtrise stylistique, loin de protéger le sujet, l'encourage et l'enfonce dans son propre délire. Le rythme chantant de la comptine est également celui – cauchemardesque - des

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

bottes nazies dans la marche militaire, comme celui du train qui emmène ses victimes innocentes, comme le moi-sujet-gitan clairvoyant, vers « Dachau, Auschwitz, Belsen » (33). L'insouciance intrinsèque attachée au chant de l'enfance est en fin de compte ébranlée de manière tout à fait perverse. Les rimes et le rythme, concentrés par l'assonance en « ou » dont j'ai déjà parlé comme contaminatrice de la chaîne associative d'images, sonnent ainsi en fin de partie comme le coup de pieu enfoncé dans le cœur du père-vampire, fantasmé en fantôme véritable.

De retour à la théorie

Le lien entre l'affect de deuil et la logique du poème s'accomplit autant dans le prisme du langage que dans l'éventail des sens qui nous a fait participer à la dramaturgie d'un moi clivé et d'un objet fantasmé, et dont la hantise se répète dans les rimes et le rythme obsédants de la comptine, subvertie et pliée par une ironie dramatique à la fois ludique, structurante et macabre. L'art poétique de Plath, qui se déploie et se décline ici à partir du paradigme « Daddy », et tel qu'il est ancré dans l'efficacité thématique, structurale et stylistique du poème, démontre finalement que l'art a raison de la critique : la forme et le fond qu'il a fallu déconstruire selon des modalités différentes et dissociées sont réunis par le poème dans leur fusion. Nous pouvons conclure sur l'idée de Blanchot pour qui « écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer par les traces, toutes traces, à disparaître dans l'espace fragmentaire de l'écriture, plus définitivement que dans la tombe on ne disparaît, ou encore à détruire, détruire invisiblement, sans le vacarme de la destruction. »¹⁷ Destin donc tragique, puisque l'effacement est voué à l'échec par la nature obsédante du fantasme qui prend sa revanche sur la réalité.

Pénélope Sacks-Galey

¹⁷ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, 72.

Pénélope Sacks-Galey

Sylvia Plath

DADDY

1 You do not do, you do not do
2 Any more black shoe
3 In which I have lived like a foot
4 For thirty years, poor and white,
5 Barely daring to breathe or Achoo.

6 Daddy, I have had to kill you.
7 You died before I had time—
8 Marble-heavy, a bag full of God,
9 Ghastly statue with one grey toe
10 Big as a Frisco seal

11 And a head in the freakish Atlantic
12 Where it pours bean green over blue
13 In the waters off beautiful Nauset.
14 I used to pray to recover you.
15 Ach, du.

16 In the German tongue, in the Polish town
17 Scraped flat by the roller
18 Of wars, wars, wars.
19 But the name of the town is common.
20 My Polack friend

21 Says there are a dozen or two.
22 So I never could tell where you
23 Put your foot, your root,
24 I never could talk to you.
25 The tongue stuck in my jaw.

26 It stuck in a barb wire snare.
27 Ich, ich, ich, ich,
28 I could hardly speak.
29 I thought every German was you.
30 And the language obscene.

31 An engine, an engine
32 Chuffing me off like a Jew.
33 A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
34 I began to talk like a Jew.
35 I think I may well be a Jew.

36 The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
37 Are not very pure or true
38 With my gypsy ancestress and my weird luck
39 And my Taroc pack and my Taroc pack
40 I may be a bit of a Jew.

41 I have always been scared of *you*
42 With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
43 And your neat moustache
44 And your Aryan eye, bright blue.
45 Panzer-man, panzer-man, O You—

46 Not God but a swastika
47 So black no sky could squeak through.
48 Every woman adores a Fascist,
49 The boot in the face, the brute
50 Brute heart of a brute like you.

51 You stand at the blackboard, daddy,
52 In the picture I have of you,
53 A cleft in your chin instead of your foot
54 But no less a devil for that, no not
55 Any less the black man who

56 Bit my pretty red heart in two.
57 I was ten when they buried you.
58 At twenty I tried to die
59 And get back, back, back to you.
60 I thought even the bones would do.

61 But they pulled me out of the sack,
62 And they stuck me together with glue.
63 And then I knew what to do.
64 I made a model of you,
65 A man in black with a Meinkampf look

66 And a love of the rack and the screw.
67 And I said I do, I do.
68 So daddy, I'm finally through.
69 The black telephone's off at the root,
70 The voices just can't worm through.

71 If I've killed one man, I've killed two—
72 The vampire who said he was you
73 And drank my blood for a year,
74 Seven years if you want to know.
75 Daddy, you can lie back now.

76 There's a stake in your fat black heart
77 And the villagers never liked you.
78 They are dancing and stamping on you.
79 They always *knew* it was you.
80 Daddy, daddy, you bastard, I'm through

« Le père-revenant dans « Daddy » de Sylvia Plath »

Ouvrages cités

- Plath, Sylvia. *Ariel*. London: Faber & Faber, 1965.
- Letters Home, Correspondance 1950-1963*. Tome I. Paris : Édition des femmes, 1988.
- Alvarez, Alfred. « Sylvia Plath ». *tri-Quarterly* 7 (Fall 1966): 65-74.
- Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.
- Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie » dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968.
- Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968.
- Introduction à la psychanalyse*. Paris : Paillot, 1922, 2001.
- Jakobson, Roman. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Minuit, 1976.
- Jones, A. R. « On 'Daddy' », in *The Art of Sylvia Plath, A Symposium*. Ed. Charles Newman. London : Faber & Faber, 1970. 230-236.
- Riffaterre, Michael. « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola » dans *Mimesis et semiosis : littérature et représentation*, sous la direction de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris : Nathan, 1992. 247-257.
- Steiner, George, « Dying is an Art », [review of *Ariel*], reprinted in *The Art of Sylvia Plath, A Symposium*. Ed. Charles Newman. London : Faber & Faber, 1970. 211-218.
- Tuhkunen-Couzig, Taïna. *Sylvia Plath, Une écriture embryonnaire*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- S. R. Van Dyne, Susan R. *Revising Life, Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993.