# Corps à corps avec les mots : l'écriture-blessure de Sylvia Plath dans la traduction de Valérie Rouzeau

**Simona POLLICINO**
Università di Roma Tre
Italie

**Résumé :**
Dans la conviction que la création poétique et la traduction sont deux expériences profondément liées et que traduire signifie mettre en discussion le caractère autoréférentiel de la poésie, le cas de Valérie Rouzeau traduisant les poèmes de Sylvia Plath nous offre une nouvelle occasion de réfléchir sur un « dialogue poétique » entre deux femmes qui partagent un certain rapport à la poésie, au langage, à l'existence. Cette étude se propose de montrer que l'acte de traduire, comme celui d'écrire, vise au dépassement d'une contrainte. D'un côté, chez Plath, l'écriture est un instrument de survivance et de refus d'un ordre imposé ; de l'autre, pour Rouzeau, la traduction s'émancipe de la stricte adhérence aux signes et aspire à restituer le battement unique et inouï du poème original.

**Mots-clés :** traduction, poésie, corps, écriture, rythme.

**Abstract :**
Assuming that poetic creation and translation are two deeply connected experiences and that translating means questioning the self-referential nature of poetry, the case of Valérie Rouzeau who translates the poems by Sylvia Plath provides a new opportunity to reflect on the "poetic dialogue" between two women who share a particular relationship with poetry, language and life. This study aims to demonstrate that both poetry and translation aim to break free of constraints. On the one hand, for Plath writing is a survival and a way to reject imposed rules; on the other, the translator Rouzeau emancipates translation from the rigid adherence to words and aspires to catch the unique and unheard rhythm of the original poem.

**Keywords:** translation, poetry, body, writing, rhythm.

La présente étude aborde la traduction de la poésie comme matière des poètes eux-mêmes, à savoir un acte poïétique à part entière ressortissant d'une fructueuse relation interpoétique. S'il est vrai que la création poétique et la traduction sont deux parcours esthétiques intimement liés et que traduire la poésie signifie se mettre à l'écoute de la voix de l'autre, l'exemple des poèmes de Sylvia Plath traduits par la poétesse française contemporaine Valérie Rouzeau enrichit, d'après nous, la réflexion sur les liens entre la poésie, le langage et l'existence.



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

*Un galop infatigable* est le titre du choix de poèmes de Plath qui ne renvoie pas seulement à l'effort de la traductrice pour restituer en français l'énergie et l'intensité débordant le texte poétique (« traduire transporte et fait suer »), mais aussi à une commune lutte existentielle par le moyen des mots (« The indefatigable hoof-taps »[1]). Toutefois, leur résonance réciproque ne se fonde pas tant sur les éléments biographiques – « Ce n'est pas la biographie de Sylvia Plath qui fait Sylvia Plath » (Rouzeau 2003, 6) – que sur le courage – « Je considère l'œuvre de Sylvia Plath comme une forme de courage » (Rouzeau 2003, 12) – et la force d'une parole poétique se faisant un instrument de survivance et de réalisation personnelle. D'autant plus que Rouzeau affirme vouloir se passer des clichés qui ont créé le mythe « Sylvia Plath » (l'absence de la figure paternelle, la maladie mentale, la séparation d'un mari encombrant, le suicide, etc.) pour se mettre à l'écoute d'une voix qui, à son oreille, tout en convoquant incessamment la mort dans les vers, veut, par ces mêmes vers, réaffirmer la vie (« son appétit de vivre » ; « chaque poème comme une victoire de la vie sur la mort »).

Or, notre propos est ici de prouver que l'acte de traduire, comme celui d'écrire, vise au dépassement d'une contrainte. Tout comme chez Plath, l'écriture poétique devient un moyen non seulement de survie mais aussi d'opposition aux choses telles qu'elles le sont. Pour Rouzeau une telle lutte se joue sur le plan linguistique par la restitution du noyau profond qui sous-tend le poème original malgré l'ordre établi des mots. D'ailleurs, la traductrice reconnaît ce noyau dans le « refus » et dans la « rage qu'un décompte de syllabes ne maîtrise jamais qu'en apparence » (Rouzeau 2003, 4). Partant du présupposé que chez Sylvia Plath ce refus et cette rage sont véhiculés par le corps – ici la fusion d'un corps écrivant et d'un corps écrit – il nous appartiendra de montrer comment le poème original « s'incarne » dans le corps d'un nouveau texte qui a su s'affranchir des règles strictes de la langue. En effet, loin de céder aux contraintes d'un texte à « respecter », Rouzeau semble plutôt faire sien le mouvement rythmique, « la rage qui le fonde » et, comme les pulsations du cœur, témoigne d'une vie[2]. Traduire Sylvia signifie pour Valérie créer un autre rythme, à savoir la marque d'un nouveau corps textuel qui prend vie, change au fur et à mesure et se redessine par rapport à un autre vécu corporel, une autre façon d'exister, donc

[1] Ce vers de Plath dans la dernière strophe du poème *Words* (1er février 1963) est repris par Seamus Heaney dans « The Indefatigable Hoof-taps : Sylvia Plath » in *The Government of the Tongue*, London, Faber, 1988.

[2] Plath elle-même l'a reconnu : « The poets I delight in are possessed by their poems as by the rhythms of their own breathing » (*The London Magazine*, n° 11, 1962, p. 45-46) ; « Les poètes dont je fais mes délices sont possédés par leurs poèmes comme par le rythme de leur propre respiration » (Plath 2011, 1242).



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

de conjurer la mort. Nous nous interrogerons sur la manière dont l'acte poïétique de Sylvia Plath met en avant le corps et le désigne comme instrument véhiculant une expérience dans laquelle elle est totalement engagée.

Valérie Rouzeau se concentre sur la dernière étape de la production de Plath, c'est-à-dire celle qui précède sa mort (de 1962 à 1963), la plus déterminée et la plus prolifique. Pendant cette période Sylvia cherche désespérément à écrire des poèmes qui « parleraient d'elle » (pour les critiques, son œuvre est la chronique d'un suicide annoncé) ; elle tend à transformer le chaos tout autour et au-dedans en des vers scrupuleusement construits, l'angoisse et son état psychique en formes poétiques. Ce qui lui offre l'illusion de réinventer la vie, si bien qu'« on a parfois le sentiment d'une volonté performative, où la poésie ferait ce qu'elle dit » (Rouzeau 2003, 19), tout comme dans la renaissance après un lifting. Sans céder au leurre de l'abstraction, Plath s'accroche à la vie réelle et se heurte aux choses concrètes, en légitimant l'acte poétique en tant que « faire ». La traductrice française aborde les textes de Plath bien consciente qu'ils sont bâtis selon la « stricte discipline du cœur », c'est-à-dire selon une forme parfaitement conçue « où le chaos des sentiments et de la pensée ne semble pas permis » (Rouzeau 2003, 7). Il s'agit d'une poésie

> si étrange et déroutante, tantôt ludique et tantôt grave et quelquefois les deux, déjouant à l'avance toute tentative un peu rassurante de classement : ni romantique ni maudite ni symboliste ni surréaliste ni métaphysique ni confessionnelle [...] ni ceci ni cela et en même temps nourrie de la poésie toute entière au service de l'expérience singulière de... vivre. (Rouzeau 2003, 8)

En traduisant les poèmes de Plath « dans la foulée » de l'émotion, la traductrice vise à trouver

> ce qu'il y a de langue-source et ressource dans la langue-cible et inversement, mais encore et surtout voir ce que le poète a fait à la langue qui ne se fait pas, cela qu'on peut appeler antigrammaticalité ou en d'autres termes pousser grammaire dans les orties (Rouzeau 2003, 24).

Les poèmes que Rouzeau traduit présentent le ton de la conversation, le niveau familier près du *slang*, un rythme rapide, hâtif, une concision témoignant en tout cas d'un souci de la forme. Sylvia Plath emploie très fréquemment la rime imparfaite ou approximative (« half-rime ») et l'homophonie (allitérations, assonances), dans le but de capter l'attention du lecteur ou de



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

l'auditeur[3]. C'est pourquoi on perçoit ses textes comme stridents, effrayants à cause de leur vitesse, mais qui arrivent directement et sans intermédiaires à celui qui lit ou écoute. Tout comme dans ses propres poèmes, la traductrice imite la voix et se penche sur la musicalité souvent martelée de certains textes, dans lesquels les mots deviennent des projectiles amorcés par la poésie. Parmi les procédés stylistiques privilégiés, l'arrangement syntaxique des vers, d'abord de façon apparemment neutre mais riche en enjambements, provoque progressivement la montée du rythme fait de sonorités vibrantes et inouïes, toujours le résultat d'un calcul parfait. Comme l'observe Darras (2014, 196) : « Valérie Rouzeau a l'oreille prosodique juste, un sens très développé du rythme et du décalage "jazzé" entre l'image et la syntaxe ».

Le corps est au centre de la poétique de Sylvia Plath. Ses poèmes sont un exemple remarquable d'écriture du corps. Les poèmes légitiment le corps ; on peut parler d'une double appartenance du corps : à l'ordre de l'objet et à celui du sujet de l'écriture. Bien loin d'être un objet extérieur au texte, le corps est un de ses composants, donc il s'écrit. Or, les mots relèvent du paradigme du corps : Sylvia vit son corps, le seul moyen de signification qu'elle possède (« The body is resourceful », *Three Women*). Ainsi découvre-t-elle « poétiquement » ce que prône Merleau-Ponty (1945) : avant de nous renvoyer aux concepts, les mots sont des événements engageant notre corps et leur physionomie dérive de notre attitude à leur égard[4]. C'est justement notre corps qui attribue aux mots leur signification primordiale. Comme le dit Anzieu (1977, 180), le propre du style est de « récupérer le corps dans la lettre », dans la mesure où il permet « d'accomplir le désir, d'inscrire dans le texte les vécus corporels ». Dans une telle perspective, la traduction, par une mise à distance de sa propre langue, ne peut que modifier les représentations du corps. En effet, c'est la place exacte de ce « dire

[3] Il faut rappeler qu'elle lisait habituellement ses poèmes à la BBC. Cf. la discographie suivante: *Sylvia Plath Reads*, Caedmon, 1992 ; *The Poet Speaks*, Random House Audio Books, 1996 ; *Voice of the Poet*, Random Audio Voices, 1999.

[4] Merleau Ponty observe à cet égard : « Le langage nous dépasse, non seulement parce que l'usage de la parole suppose toujours un grand nombre de pensées qui ne sont pas actuelles et que chaque mot résume, mais encore pour une autre raison, plus profonde : à savoir que ces pensées, dans leur actualité, n'ont jamais été, elles non plus, de "pures" pensées [...]. Ce qu'on appelle idée est nécessairement lié à un acte d'expression et lui doit son apparence d'autonomie » (1945, 447). Et encore : « La signification linguistique découlerait-elle alors d'un sens émotionnel, ce dont la poésie devient l'emblème : il n'en serait plus ainsi si nous faisions entrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel dans la poésie. On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, [....], parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle » (1945, 218).



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

corporel » de Sylvia Plath que la traductrice, passant de l'anglais au français, a dû évaluer et ajuster. Puisque le corps devient ici une problématique du Dire, on verra que ce corps qu'on pourrait qualifier de « textuel », presque soumis au pouvoir des mots, est tantôt exhibé, tantôt malmené dans les poèmes de Plath et s'avère un élément de trouble et de désordre. Les différentes voix dans lesquelles Sylvia se dédouble évoquent, à travers les rythmes et les sons du corps, le moment de l'accouchement, le désespoir de l'avortement, l'horreur des tortures, l'étourdissement de l'abandon, la tendresse de la maternité. L'expérience scripturale de Plath est indéniablement une expérience intime *de* et *dans* la chair (« Red stigmata at the very center/Stigmates rouges en plein centre », *Medusa*), qui se manifeste dans une relation étroite entre les mots et le sentir. Dès lors, le sens doit être d'abord vu, écouté, goûté, senti, éprouvé, afin de donner une cohérence au discours poétique (« Meaning leaks form the molecules », *Mystic*) lequel, dans ce cas-là, peut être lu comme un discours de genre :

> La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples (Didier 1981, 35).

L'opération chirurgicale devient une expérience émotionnelle – la seule peut-être prouvant un attachement, une connexion, une présence. La coupe cause une réaction que la poétesse déprimée ressent et vit comme l'épreuve de son existence (notamment par la vue du sang coulant sur le sol) et prouve qu'elle est fascinée par les implications du mal physique dont elle paraît presque se réjouir. Même le suicide, l'action la plus grave et la plus dramatique qu'on pourrait exercer sur son corps, occupe une place centrale dans les textes. Pour Sylvia, écrire le corps signifie l'engager totalement dans l'acte d'écriture et le faire participer à la génération du poème. Le corps, son corps, intervient très fortement à travers la vocalité, à savoir il rend tangible la voix autrement empêchée ou incapable de communiquer. Voici ce que Plath (2011, 1095) écrit à propos de son désir de transmuer les mots en éléments vivants :



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

> Petits poèmes [...] très physiques, dans la mesure où ces univers se trouvent incarnés dans mes mots [...] De petites descriptions où les mots aient l'aura d'un pouvoir mystique, celui de nommer une qualité, telle que, fuselé, irritant ou luisant, biseauté ou blafard, lumineux, pansu. Toujours les prononcer à haute voix. Les rendre irréfutables[5].

Plusieurs poèmes de Plath relèvent du corps féminin en termes de sexualité, de maternité, mais aussi de maladie, de blessures, d'opérations chirurgicales, de mort. C'est un corps mal à l'aise, n'ayant d'autres fonctions que celle d'enfanter. Parmi les thèmes privilégiés, la maternité est vécue de manière conflictuelle et la parturiente est vue comme un simple moyen. Nombreux sont les poèmes sur la femme sans enfants, la femme stérile ou ayant perdu un fœtus. Le corps de la femme est dans une impasse, incapable de reproduire ; il est à la fois sujet et objet qui renvoie à lui-même, qui tisse en boucle. Cependant, tout en se sentant comme muselée, paralysée, Plath ne perd jamais sa foi en la sublimation par l'écriture : ses poèmes de l'aliénation et de la douleur accordent une sensibilité exacerbée à la voix poétique qui devient une parole autonome et subversive. Celle-ci ne peut s'exprimer et crier sa colère qu'à travers un corps souffrant et divisé. Par la poésie, Plath cherche ardemment à donner de la matière à son drame, à travers des objets tangibles qui puissent en quelque sorte prouver son existence, sa conscience, sa lucidité. Son imagination est pour cette raison éminemment visuelle ; ce qui explique l'emploi de corrélats objectifs, le corps en premier.

Parmi les nombreux exemples possibles, tout en sachant que le vocabulaire du corps caractérise la quasi-totalité des poèmes de Plath, nous avons choisi les poèmes témoignant d'une expérience anatomique de l'écriture poétique, si bien qu'ils pourraient être lus comme des « *peau*-èmes » (Mas, 2009), c'est-à-dire des lieux d'interaction du sujet, du corps et du langage.

Dans *Face-lift* (*Lifting*)[6] on aborde le thème de la beauté extérieure vue comme intérieure, donc trompeuse, et on insiste sur la précarité des apparences. Le poème procède par une accumulation de détails laids :

> When I was nine, a lime-green anesthetist

[5] « small poems [...] very physical in the sense that the worlds are bodied forth in my words [...]. Small descriptions where the words have an aura of mystic power : of Naming the name of a quality: spindly, prickling, sleek, splayed, wan, luminous, bellied. Say them aloud always. Make them irrefutable. » (Plath 2000, 285).

[6] Dorénavant, nous indiquerons en gras les expressions et les mots relevant du champ sémantique du corps et par les italiques les assonances et les allitérations.



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

**Fed me** banana-gas through a frog mask. The nauseous vault
Boomed with bad dreams and the Jovian voices of surgeons.

Quand j'avais neuf ans, un anesthésiste vert-jaune
**M'a fait avaler** un gaz à l'odeur de banane à travers
un masque de grenouille.
La cave écœurante retentissait de mauvais rêves et
des voix jupitériennes des chirurgiens.

***

They've changed all that. Traveling
Nude as Cleopatra in my well-boiled hospital shift,
Fizzy with sedatives and unusually humorous,
I roll to an anteroom where a kind man
***F*ists my *f*ingers *f*or me**. He makes me feel something precious
**Is leaking from the finger-vents**. At the count of two,
Darkness wipes me out like chalk on a blackboard. . .
I don't know a thing.

Ils ont changé tout ça. Et je vais
Aussi nue que Cléopâtre dans ma chemise d'hôpital
bien empesée,
Toute pétillante de sédatifs, anormalement enjouée,
Je roule jusqu'à un vestibule où un homme aimable
**Me ferme le poing**. Il me fait sentir quelque chose de
précieux
**Qui s'échappe d'entre mes doigts**. On compte jusqu'à deux
Et l'obscurité m'efface comme de la craie sur un
tableau noir…
Je ne sais plus rien.

***

**Skin** doesn't have roots, it *p*eel*s* away ea**s**y a*spap*er.
When I grin, **the stitches tauten**. **I grow backward**. I'm twenty,
**Broody** and in long skirts on my first husband's sofa, **my fingers**
**Buried** in the lambswool of the dead poodle;

**La peau** n'a pas de racines, elle se *d*écolle *d*oucement tel
*d*u papier.
Quand je souris, **les sutures se tendent**. **Je rajeunis**.
J'ai vingt ans,
**Le cafard** et de longues jupes, assise sur le canapé de
mon premier mari, **les doigts**
**Plongés** dans la laine d'agneau du caniche mort.

***



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

Now she's done for, the *d*ewl*a*pped *l*a*d*y
I watched settle, **line by line**, in my mirror —
**Old sock-face**, sa**gg**ed on a darning e**gg**.
They've trapped her in some laboratory jar.
Let her die there, or wither incessantly for the next fifty years,
Nodding and rocking and fingering her thin hair.
***M*other to *m*yself**, I *w*ake s*w*addled in gauze,
**Pink and smooth as a baby**.

Maintenant elle est fichue, la *f*emme aux *f*anons
Que je regardais s'installer ; **ride après ride**, dans mon miroir
**Visage de vieille chaussette** pendant sur un œuf à repriser.
Ils l'ont **c**oincée dans un **q**uel**c**onque bo**c**al de laboratoire.
Qu'elle y meure, ou qu'elle y continue de flétrir pour les
cinquante années à venir ;
Se balançant, hochant la tête, tripotant ses cheveux
clairsemés.
Devenue ma propre mère, je me réve*ill*e emma*ill*otée
de gaze,
**Aussi rose et lisse qu'un bébé**.

Plutôt que de procéder par la « rationalisation » (Berman 1999, 53) des structures syntaxiques de l'original, en recomposant l'ordre logique du discours (dans le passage de l'anglais au français le vers ne peut que subir un allongement), Rouzeau bouscule davantage le vers en recourant de façon systématique à l'enjambement. Lorsqu'elle introduit arbitrairement des rejets au vers suivant qui ne paraissent pas dans l'original, il s'agit dans la plupart des cas de la forme la plus sensible et la plus problématique du procédé stylistique, celle qui coupe en deux le syntagme prépositionnel, en créant ainsi un effet de rupture. Dans ses traductions, la syntaxe de Rouzeau émerge avec toute sa force et par son écart marqué avec la syntaxe ordinaire, ce qui surprend et fait sens. Ce n'est pas un cas que les poèmes choisis présentent une structure hétérométrique, souvent interrompue par des blancs ou des tirets. La traductrice procède en multipliant les enjambements et en suivant la logique du flux[7] caractérisant la poétique de Plath, chez qui cela semble suggérer vraisemblablement l'écoulement du sang[8]. Le rythme irrégulier de ce

[7] Sylvia écrit dans ses *Journals* : « I cannot live for life itself : but for the words which stay the flux. My life; I feel, will not be lived until there are books and stories which relieve it perpetually in time » (Plath 2000, 286); « Je ne peux vivre pour la vie seule, mais pour les mots qui arrêtent le flux. Je sens bien que ma vie ne sera pas vécue tant qu'il n'y aura pas des livres et des histoires qui la feront vivre éternellement dans le temps ») (Plath 1999, 246).

[8] « The blood jet is poetry,/There is no stopping it. »; « Si le sang jaillit, c'est la poésie,/Rien ne peut l'arrêter. » (*Kindness*) ; « The blood flood is the flood of love » ; « Le flux de sang est flux d'amour » (*The Munich mannequins*).



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

dernier est reproduit linguistiquement par le recours aux répétitions aux niveaux lexical et sonore. Faisant appel à la fonction mimétique de l'enjambement (« d'un coup tran-/Ché mon pouce », *Pouce*), au moyen d'une syntaxe rompue et souvent poussée à la limite, de jeux verbaux et d'un rythme syncopé, la traductrice fait passer, tout comme dans ses propres textes, la coexistence du mal de vivre et de la joie de vivre. Dans le passage de l'anglais au français, Rouzeau se montre assez respectueuse tant de la forme que du sens, dans la conviction que l'une est partie intégrante de l'autre, ce qui justifie sa tendance à trouver des solutions de compensation pas nécessairement au même niveau linguistique et au même point du texte. En effet, on notera l'emploi constant de l'homophonie, un trait déjà prépondérant dans les poèmes de Plath, spécialement là où il est presque impossible de reproduire les sons exacts de l'original ; d'ailleurs, comme le relève Bonnefoy, « toutes les langues n'ont pas leurs bonheurs aux mêmes points » (1990, 151). Particulièrement, elle focalise son attention sur les connotations, là où la langue de la poétesse américaine est plus sensible aux moindres variations des émotions et des sentiments, surtout concernant le champ sémantique du corps.

Le thème de la maternité et l'image du bébé se retrouvent également ailleurs. Dans *Stillborn* (*Mort-nés*) l'image d'un fœtus mort renvoie métaphoriquement et à travers un procédé de personnification à l'écriture poétique et aux poèmes en tant que fruit de l'acte de création :

> These poems do not live: it's a sad diagnosis.
> **They grew their toes and fingers well enough**,
> **Their little foreheads bulged** with concentration.
> If they missed out on walking about like people
> It wasn't for any lack of mother-love.
>
> Ces poèmes ne vivent pas : c'est un triste diagnostic.
> **Ils ont pourtant bien poussé leu*r*s doigts et leu*r*s o*r*teils**,
> **Leu*r* petit f*r*ont bombé** par la concentration.
> S'il ne leur a pas été donné d'aller et venir comme des humains.
> Ce ne fut pas du tout faute d'amour maternel.

Ici comme ailleurs, Sylvia Plath répand son amour maternel entre les mailles du poème sans pour autant réussir à lui imprimer le souffle de la vie. Voilà alors comment création et procréation s'associent, voire se superposent. En éprouvant de l'insatisfaction envers ses premiers poèmes, ainsi qu'une sorte de résistance au langage, un refus du dire et du signifier, Sylvia conçoit des poèmes dans lesquels les vers manquent de vie, à savoir de la force vitale



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

d'autres poèmes ultérieurs, encore qu'ils possèdent toutes leurs facultés (« proper in shape and number in every part »). Il est intéressant de noter comment la création poétique et la création biologique coïncident, leurs différents plans se confondent. La poésie, loin de symboliser aussi bien la capacité féminine que sa fertilité, évoque plutôt la fixité et le silence. La progression de l'image visuelle surgit d'un parallèle entre les poèmes et les créatures préservées dans le liquide formique. Ils ne sont capables ni de se développer dans une œuvre achevée ni de survivre en autonomie. Sur le plan rythmique, les vers sont longs et mélancoliques. Le désespoir final découle de l'abandon de la forme et d'un manque d'inspiration. L'expérience de l'écriture est vécue en termes d'insuccès. Par le moyen de l'humour caractéristique de la poésie de Plath les poèmes sont « proper in shape », parfaitement écrits d'un point de vue formel et métrique. Toutefois, cela ne suffit pas à atteindre la forme accomplie : c'est comme si la mère-poète crée des cadavres. Et pourtant le poème/fœtus lui prête sa voix, puisque c'est la seule chose qui parle pour elle. Paradoxalement, chez Plath, la mort anime la vie : le poète ne vivrait pas si son poème ne lui donnait pas la parole, aussi bien que le silence du discours poétique correspond à la fin du corps. C'est pourquoi elle les aime comme ses propres enfants :

> They **smile** and **smile** and **smile** at me.
> And st*ill* **the lungs** won't f*ill* and the
> **h*eart*** won't st*art*.
>
> Ils **sourient**, **sourient**, **sourient** de moi.
> Et *pou*rtant **les** *pou*mons ne veulent *p*as se
> remplir ni **le**
> **cœur** s'animer.

L'aspect grotesque prévaut presque toujours, surtout à la fin du poème, où l'on assiste à l'incongruité du sourire du fœtus (mort) montrant une image très angoissante. En effet, certaines similitudes (« They are not pigs, they are not even fish ») évoquent des images boueuses, visqueuses, pourries.

Dans *In Plaster* (*Dans le plâtre*) nous retrouvons le procédé de la personnification d'un objet ou d'un matériau que la poétesse privilégie dans le but de faire émerger son moi intime. Des émotions telles que la peur, la frustration, la rage, s'alternent et dérivent d'une condition de symbiose avec le plâtre que Sylvia perçoit comme une deuxième peau accablante. Pareillement, la page devient elle-même une sorte de peau sur laquelle les mots se transforment en générateurs de la douleur psychique. L'élément inanimé dont elle est comme prisonnière, se révèle un compagnon indispensable dont elle



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

a besoin pour vivre. Tel qu'un être vivant, ce coffre, voire cette cage, éprouve, ressent, désire et donc garantit la survivance. Cela montre comment la poétesse projette sur cet objet/sujet ses propres émotions, en révélant la présence toujours inquiétante d'un double qui s'empare d'elle et devient son corps même. Par une telle dissociation, Sylvia Plath manifeste son besoin de donner une consistance matérielle aux fantasmes qui la hantent, même si le rapport entre cette forme tangible et son contenu émotionnel s'avère toujours conflictuel. Ici, la tension finale est causée par le rejet du plâtre qui veut l'abandonner :

> I shall never get out of this! There are two of me now:
> This new absolutely white person and the old yellow one,
> And the white person is certainly the superior one.
> She doesn't need food, she is one of the real saints.
> At the beginning I **h**ated **h**er, she **h**ad no personality –
> She lay in bed with me like **a dead body**
> And I was scared, because *sh*e was *sh*aped just the *w*ay I *w*as
>
> Je n'en sortirai donc jamais ! Me voilà deux maintenant :
> Cette nouvelle personne absolument blanche et
> l'ancienne, la jaune,
> Et des deux la personne blanche est sans aucun doute
> supérieure.
> Elle se passe de nourriture, elle est du nombre des
> vrais saints.
> Au début, je la détestais, elle n'avait pas de personnalité –
> Elle restait couchée avec moi comme **un corps mort**
> Et j'avais peur, parce qu'elle avait exactement la *même*
> for*me* que *m*oi
>
> ***
>
> *W*ithout me, she *w*ouldn't exist, so of course she *w*as grateful.
> I gave **her** a soul, I bloomed out of **her** as a rose
>
> Sans moi, *e*lle n'*e*xistait pas, alors bien sûr *e*lle *é*tait
> reconnaissante.
> Je **lui** donnais une âme, je m'épanouissais hors d'**elle**
> comme une rose
>
> ***
>
> I didn't mind **her** waiting on me, and **she** adored it.
> In the morning **she** woke me early, reflecting the sun
> From **her amazingly white torso**, and I couldn't help but notice
> **Her** tidiness and **her** calmness and **her** patience:
> **She** humored my weakness like the best of nurses,



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

Holding **my bones** in place so they would mend properly.
In time our relationship grew more intense.

Cela ne me dérangeait pas qu'elle me serve, et elle
adorait ça.
Le matin **elle** me réveillait tôt, **son buste étonnamm*e*n*t* bl*a*n*c***
Réfléchissant le soleil, et je ne pouvais m'empêcher de
remarquer
Sa propreté, son calme, sa patience :
**Elle** se conformait à ma faiblesse comme la meilleure
des infirmières
Maintenant **mes os** en place pour qu'ils se raccommodent
comme il faut.
À terme nos rapports sont devenus plus intenses.

***

**She** let in the drafts and became more and more absent-minded.
And **my skin** itched and flaked away in soft pieces
Simply because **she** looked after me so badly.
Then I saw what the trouble was: **she** thought **she** was immortal.

Elle laissait entrer les courants d'air et devenait de plus
en plus distraite.
Et **ma** peau me démangeait et pelait en fines écailles
Pour la simple raison qu'**elle** s'occupait si mal de moi.
Puis j'ai compris quel était le problème : elle se croyait
immortelle.

***

**She** wanted to leave me, **she** thought **she** was superior,
And I'd been keeping **her** in the dark, and **she** was resentful –
Wasting **her** days waiting on **a half-corpse**!
And secretly **she** began to hope I'd die.
Then **she** could cover **my mouth** and **eyes**, cover me entirely,
And wear my painted **face** the way a mummy-case
Wears the *f*ace of a *ph*araoh, though it's *m*ade of *m*ud and water.

**Elle** voulait me quitter, **elle** se croyait supérieure,
Et je l'avais tenue longuement dans l'obscurité, **elle** en
avait du ressentiment –
Perdre ainsi ses journées au service **d'un demi-cadavre** !
Et secrètement, **elle** s'est mise à souhaiter ma mort.
Alors elle pourrait recouvrir ma **bouche** et **mes yeux**,
me recouvrir entièrement,
Et arborer mon **visage** fardé comme la gaine d'une momie
Arbore le visage d'un pharaon, bien qu'il soit fait d'eau et
de boue.



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

***

Living with **her** was like living with my
own coffin :
Yet I still depended on **her**, though I did it
regretfully.

Vivre avec **elle** était comme vivre avec mon
propre
cercueil :
Pourtant je dépendais toujours d'**elle**,
même si c'était à
contrecœur.

Dans *The surgeon at 2 a.m./Le chirurgien à 2 heures du matin* il y a encore une vision clinique du corps hospitalisé, car c'est le chirurgien lui-même qui parle. À une telle déshumanisation du corps opéré sur lequel on a comme l'impression d'exercer un contrôle (« The body under it is in my hands »/« Le corps en dessous est entre mes mains »), résiste une subjectivité presque étrangère à ce même corps (« The soul is another light »/« L'âme est une autre lumière »), faible et sans défense. Le corps humain devient alors un terrain à coloniser, un paysage sauvage sans règles (« So magical ! a hot spring »/« Tellement magique ! Une source chaude ») :

I worm and hack in a purple wilderness

Je me faufile et taille dans une jungle
pourpre

***

It is a garden I have to do with - tubers
and fruits

C'est un jardin auquel j'ai affaire –
tubercules et fruits

***

This is the **lung-tree**.
These orchids are splendid. They spot and
coil li*k*e sna*k*es.

Ceci est **l'arbre du poumon**.
Ces orchidées sont splendides. Elles se



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

tachent et se
lovent comme des serpents.

***

The **heart** is a r*e*d *b*ell-*b*loom, in distress.

Le **cœur** est une *c*lochette rouge, en détresse.

***

The **blood** is a sunset. I admire it.

Le **sang** est un coucher de soleil. Je l'admire.

***

It is a statue the orderlies are wheeling off.
I have perfected it.
I am left with an **arm** or a **leg**,
**A set of teeth**, or stones
To ra*ttle* in a bo*ttle* and take home,
And tissue*s* in *s*lice*s* – a pathological salami.
Tonight **the parts** are entombed in an icebox.
Tomorrow they *w*ill s*wi*m
In vinegar li*k*e *s*aint*s*' relic*s*.
Tomorrow the patient will have **a c*l*ean, *p*in*k* *p*lastic *li*mb**.

C'est une statue que roulent les garçons de salle.
Je l'ai amenée à la perfection.
Je reste avec **un pied ou une jambe**,
**Une denture, ou des calculs**
À faire tin*ter* dans un flac*on* et rappor*ter* à la mais*on*,
Et du tissu en rondelles – un salami pathologique.
Cette nuit **ces pièces *s*ont ensevelies** dans une glac*i*ère.
*D*emain elles nageront
*D*ans du vinaigre comme des reliques de saints.
*D*emain le patient aura **un bras en plastique rose, impeccable.**

*Lady Lazarus* (*Dame Lazare*) est un poème très complexe et sombre. La voix qui parle part du constat qu'on ne peut atteindre la perfection que par la séparation de son propre corps. Le corps est vu comme un objet en morceaux dont les parties sont séparées. Le suicide est la seule manière de rester intacte, de s'imposer comme un tout. La douleur donne de l'unité au discours poétique, les parallélismes syntaxiques et la répétition du pronom « je »



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

véhiculent la dramatique intensification d'une identité autodestructrice (« I do it so it feels like hell. I do it so it feels real ») :

Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? –

The **nose**, the **eye pits**, the **full**
**set of teeth**?
The sour **breath**
Will vanish in a day.

Soon, soon the **flesh**
The gr*ave* c*avea*te will be
At home on me

Ôtez-moi ce linge blanc,
Ô mon ennemi.
Le **nez**, les **orbites**, la **denture**
**complète** –

N'est-ce pas parfaitement effroyable ?
L'aigreur de l'**haleine**
Aura disparu en une journée

Et très vite la **chair**
Que le gouffre du tombeau avait
dévorée
Se remettra d'elle-même en place

***

Them unwrap me **hand** and
**foot**—
**The big strip-tease**.
Gentlemen, ladies

These are my **hands**
My **knees**.
I may be **skin** and **bone**,

Enlever un à un –
**C'est le streap-tease intégral**.
Messieurs, mesdames

Voici mes **mains**,
Voilà mes **genoux**.
Si je n'ai que la ***peau*** et les ***os***,



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

***

For the eyeing of my **scars**, there is a charge
For the *h*earing of my***h*eart**--
It really goes.

And there is a ch*arge*, a very
l*arge* ch*arge*
F*or* a word *or* a touch
*Or* a *b*it of ***b*lood**

*Or* a piece of my hair *or* my clothes

Pour regarder mes **cicatrices**, il faut
payer
Pour entend*r*e mon **cœu*r***–
Il *b*at pour de *b*on

Et il faut *payer* et *payer* très cher
Pour avoir un mot, un geste
Un peu de **sang**,

Une *mèche* de *mes ch*eveux, un bout de
*mes* v*ê*tements.

***

Ash, ash –
You poke and stir.
**Flesh**, **bone**, there is nothing
there –

Cendre, cendre –
Vous tisonnez.
**De la chair**, **des os**, rien, vous fouillez –

Dans *Edge* (*Extrémité*), poème ambigu, la voix qui parle est peut-être celle d'une femme qui vient de se suicider ou bien qui est sur le point de le faire :

The woman is perfected
Her ***dead***
**Bod*y*** wears the smile of
accomplishment,
The illusion of a Greek necessity
Flows in the scrolls of her toga,
Her **bare**
**Feet** seem to be saying:



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

We have come so far, it is over.

Voici parfaite la femme.
**M*ort***,

**Son *corps*** a*r*bo*r*e le sou*ri*re de
l'accomplissement;
L'illusion d'une nécessité grecque

Flotte parmi les volutes de sa toge ;
**Ses pieds**

**Nus** semblent dire :
Nous sommes arrivés jusqu'ici, c'est fini.

Le poème *Cut* (*Pouce*) évoque un fait réel, lorsque Sylvia vient de se blesser pendant qu'elle coupait un oignon :

What a thrill –
**My thumb** instead of an
onion.
**The top** quite gone
Except for a sort of a hinge

Of **skin**,
A fl*a*p like a h*a*t,

D'un coup tran-
Ché **mon *pouce***, cou*p*é *p*our un
oignon.
L'extrémité presqu'arrachée,
Retenue par comme un cha*peau*

De ***peau***,

Laissant de côté les événements d'une vie tourmentée, Valérie Rouzeau nous rend surtout sensibles à l'énergie que Sylvia Plath a déployée pour métaphoriser et vaincre ses démons. Au-delà du mal-être, des obsessions, c'est une vitalité qui est mise en lumière, qui « s'incarne » justement dans un vers nerveux, palpitant, indomptable. Ainsi le texte poétique devient-il le lieu d'une circulation enchevêtrée de sons, de sens, d'images ; on y assiste au passage du corps à la voix et de la voix au signe, d'où dépend la question de la différente mise en forme du poème traduit, on dirait le corps d'une œuvre nouvelle. Cela veut dire explorer des formes du sentir corporel intériorisé qui se manifeste par et dans les mots. La douleur tant physique qu'existentielle se manifeste dans ses poèmes



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

par un sentiment d'étouffement et de répression. Celle-ci ne peut pas être toujours localisée ou définie nettement : elle coule au-dessous de l'ourdit du poème et devient une sorte de prison. Dans une perspective phénoménologique, Sylvia Plath paraît percevoir les choses à travers un corps aliéné, incapable de mettre en relation sa propre conscience avec ce qu'elle perçoit afin de lui conférer une signification.

L'étude des traductions de Rouzeau nous a aidée à repérer les traces du parcours obscur de la corporéité chez Plath, corporéité nourrie de mots et transmuée dans des images frappantes, souvent inquiétantes. Plath explore de nouveaux modes expressifs pour traduire et ainsi exorciser la douleur dans les mots sur la page. À travers l'observation et la description de ses perceptions, la poétesse arrive à renouer l'expérience sensorielle et les événements psychiques. Voilà pourquoi l'expérience du corps par le corps guide le processus de sa création poétique. Amplifier la douleur à travers de vieilles blessures s'avère une étape essentielle dans l'acte d'écrire, car un mal toujours croissant rehausse la sensitivité corporelle et l'inspiration.

En répondant à l'appel de son corps, Sylvia fait en sorte que ses perceptions ouvrent le chemin à la signification, laquelle est préalablement vue, écoutée, goûtée, sentie. Les métaphores et les images montrent la douleur en tant que manque fondamental et impossible à combler. L'expérience de l'altérité est également douloureuse : chaque fois il s'agit d'une identité provisoire (son *daddy*, sa mère « méduse », la lune, son mari, le plâtre, le chirurgien, etc.) convoquée par le poète en tant que « old wound » afin de s'approprier son moi physique et poétique[9]. La douleur atroce déclenche la signification tout en provoquant l'extinction du corps. Il va de soi que le discours poétique se consomme avec la fin physique, la mort. Le suicide est le résultat d'une scission définitive et irrévocable du moi poétique.

La traduction, à notre avis réussie, de Valérie Rouzeau nous semble se fonder sur un paradoxe fécond : saisir, et donc restituer, une poésie de « la difficulté – voire l'impossibilité – de communiquer, de se comprendre, (de s'aimer ?) » (Rouzeau 2003, 12). La poésie de Sylvia Plath paraît se soustraire à la traduction – contrainte elle-même – à cause d'un style tellement original et ponctuel que pour chaque mot il faut remonter à sa référence exacte. Valérie Rouzeau se concentre particulièrement sur la force des

[9] Pour Sylvia, écrire signifie ouvrir son « *expérience réelle* comme une vieille blessure ; puis en étendre la portée ; ensuite pour *une* plume qui tombe, inventer tout l'*oiseau multicolore* » (1999, 432). (« My first job is to open my real experience like an old wound ; then to extend it ; then to invent on the drop of a feather, a whole multicoloured bird » (1982, 511).



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

images et des associations métaphoriques d'où dépend l'intensification de la douleur. Celle-ci s'accroît progressivement comme une prolifération cancéreuse de mots et d'identités. Son caractère hétérogène et saugrenu crée dans le poème une tension constante impossible à neutraliser et peut-être à traduire, si ce n'était pour la même façon de la traductrice de s'approprier la langue et de la moduler en suivant le flux changeant de l'émotion.

**Références bibliographiques**

ANZIEU, Didier. *Psychanalyse et langage*. Paris : Dunod, 1977.
ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.
BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.
BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990.
DARRAS, Jacques. « Valérie Rouzeau. La grâce et la gravité », *Esprit*, mars-avril n° 3, 2014 : 196-198.
DIDLAKE, Ralph. « Medical Imagery in the Poetry of Sylvia Plath ». *Plath Profiles*, n° 2, 2009 : 135-144.
DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : PUF, 1981.
DUMOULIE, Camille, Michel Riaudel (dir.). *Le corps et ses traductions*. Paris : Desjonquères, 2008.
MARTHOURET, Thibault. « L'Autre-homme dans la poésie de Sylvia Plath : enjeux poétiques ». In Patricia Godi-Tkatchouk et Caroline Andriot-Saillant (dir.). *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes. XIX^e^ et XXI^e^ siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010 : 241-259.
MAS, Marie. « "Le corps, ce *peau-ème*" dans la poésie d'Elizabeth Bishop ». *Corps*, (n° 6), 1/2009 : 95-102. URL : http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
ROUZEAU, Valérie. *Sylvia Plath. Un galop infatigable*. Paris : Jean-Michel Place, 2003.

**Corpus**

PLATH, Sylvia.
*Collected Poems* , edited by Ted Hughes. London : Faber and Faber, 1989 [1981].
*Journaux 1950-1962*, Paris: Gallimard, 1999.
*The Unabridged Journals of Sylvia Plath,* edited by Karen V. Kukil. New York : Anchor Books, 2000.
*Œuvres. Poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux*, précédé de *Mourir est un art* par G. Steiner, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat, trad. de l'anglais (États-Unis) par P. Jusforgues, O. Leeming, F. Morvan, A. Neuhoff, C. Nicolas, M. Persitz, P. Reumaux, V. Rouzeau, A. van de Sandt, C. Savinel, L. Vernière et B.



BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)

Vierne et révisé par A. Van de Sandt, éds. P. Godi avec la collaboration de P. Reumaux, Coll. Quarto, Paris : Gallimard, 2011.



**BDD-A27290 © 2016-2017 Editura Universităţii de Vest**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:57:06 UTC)**