



HAL
open science

Re-création des genres dans la poésie d'Elizabeth Bishop

Marie Mas

► **To cite this version:**

Marie Mas. Re-création des genres dans la poésie d'Elizabeth Bishop : Les réécritures du Canon dans la littérature féminine de langue anglaise. 2007. halshs-00163899

HAL Id: halshs-00163899

<https://shs.hal.science/halshs-00163899>

Preprint submitted on 18 Jul 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Mas
 ATER
 Université Stendhal-Grenoble3

Colloque annuel FAAAM juin 2007 :
 « Les réécritures du Canon dans la littérature féminine de langue anglaise ».

Re-création des genres dans la poésie d'Elizabeth Bishop :

Elizabeth Bishop (1911-1979) est connue pour être une poétesse du déplacement, tant par le biais des voyages physiques et géographiques que par le pouvoir qu'a son écriture poétique de transporter ses lecteurs de territoire en territoire, d'un corps textuel à l'autre. En effet, on peut envisager la lecture de ses *Complete Poems* comme une invitation à visiter des espaces variés dans lesquels le sujet tente de définir peu à peu son identité sexuelle, générique et poétique à travers les expériences et les expérimentations formelles.

Par ailleurs, si Elizabeth Bishop a toujours refusé de figurer dans les anthologies de poésie féminine et de diviser la caste des poètes en deux genres distincts il lui est cependant arrivé de prononcer les paroles suivantes: « I've always considered myself a strong feminist »¹. L'un dans l'autre, quelle que soit sa définition du féminisme, on ne peut pas exclure une certaine dimension politique dans sa démarche d'écriture, puisque son désir de se démarquer de l'écriture « femme » semble paradoxalement affirmer une idéologie féministe. Son écriture oscille ainsi entre un déni et une affirmation de la féminité. On retrouve cette dialectique dans la forme propre de son écriture poétique et dans la variété des modèles qu'elle utilise : du vers libre à la villanelle en passant par la sextine, le quatrain, la ballade ou le sonnet autant de canevas strictes sur lesquels elle s'appuie, mais aussi des formes incarnées dans le passé par ses prédécesseurs masculins (Tennyson, Keats, Wordsworth, Herbert, Petrarch, Hopkins...). En effet, au fil de la lecture des *Complete Poems* on s'aperçoit très rapidement que la poétesse s'appuie sur des formes et des thèmes traditionnels, des traces visibles ou à peine perceptibles, de la présence d'un

¹ Mutlu Konuk Blasing, *From Gender to Genre and Back: Elizabeth Bishop and "The Moose."* American Literary History, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1994), p. 265.

héritage poétique patriarcal conséquent. Cependant, on perçoit aussi très rapidement que la poétesse joue avec la forme stricte et les cadres rigides qu'elle semble utiliser comme des corsets qu'elle rebrode et qu'elle détourne de leur usage premier. C'est pourquoi on peut s'interroger sur les liens intimes et les relations directes qu'elle entretient avec les canons littéraires du passé, tandis qu'elle ne cesse de les remettre en cause par le biais d'une écriture moderniste et post-moderniste qui « révisé » lorsque le langage même acquiert une fonction critique.²

Je me propose aujourd'hui de démontrer comment chez Bishop, la définition du sujet poétique et de l'identité féminine passe aussi par la réécriture et la réappropriation des canons masculins qui se déclinent dans plusieurs modalités. Nous nous demanderons entre autres si la révision des canons est un mode de reconnaissance et de différenciation sexuelle puisque, selon Julia Kristeva « l'altérité est sexuelle ». D'autre part, nous verrons si la réécriture est un simple remodelage ou un mode nécessaire à la survie du sujet poétique par le biais de la réappropriation d'une histoire et d'une identité. À travers des exemples divers tels que la révision du roman de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, le travestissement des genres dans « Exchanging Hats » (CP 200-1) ou encore la réécriture de la comptine *The house that Jack built* dans « Visits to St Elizabeths » (CP 133-5), nous allons voir que la façon dont la poétesse négocie les impératifs historiques et formels, tout en recyclant parfois les formes anciennes, nous amène à penser qu'il existe bel et bien un langage poétique à part, qui dénote une idiosyncrasie intrinsèquement féminine.

“On reading over what I've on hand I find I'm really a minor female Wordsworth—at least, I don't know anyone else who seems to be such a Nature Lover,”³ Elizabeth Bishop écrit à Robert Lowell en juillet 1951. Or il semblerait qu'elle ne partage pas seulement le thème de la nature avec cette figure patriarcale emblématique de la poésie romantique. Tout d'abord, ces paroles et tout particulièrement les adjectifs « minor » et « female » laissent transparaître qu'à 40 ans, après vingt-cinq années de carrière, la poétesse s'évalue en termes de catégorie stylistique, générique et sexuelle, et se compare toujours à une figure poétique masculine. Ceci semble dissimuler une crainte que son travail ne soit pas considéré sérieusement ou qu'il soit tout simplement mesuré à l'aune d'un Wordsworth. Mais il ne faut pas pour autant lire ici un discours plaintif ou même amer dans l'auto-évaluation de la poétesse sur sa condition, car l'expression

² « by aligning herself with a patriarchal tradition and observing conventional verse forms, she can critique a different—and, from her position, more dangerous because more naturalized—set of assumptions that underwrite the investment of authority in the person and experience of the poet, who is historically male. » Blasing, p. 265.

³ Elizabeth Bishop, *One Art, Letters*, Farrar, Straus and Giroux, 1994, p.222.

choisie délibérément est bien évidemment teintée d'ironie, de distance et d'autodérision. En outre, le questionnement est bien présent : comment construire une appartenance ou une filiation littéraire ?, comment le sujet poétique se situe-t-il envers la « dette » des pères littéraires ? En effet, cette anecdote épistolaire nous permet en tout état de cause de comprendre que Bishop se retrouve en porte-à-faux, entre un modèle de poésie romantique ou symbolique et un contexte contemporain de poésie moderniste, puis post-moderniste. Mais s'il est vrai qu'au niveau de la thématique la poésie de Bishop peut se rapprocher du romantisme (perte, isolement, quête d'un lieu et d'un moi idéal)⁴, la référence à Wordsworth dissimule aussi une critique de la solitude romantique et de l'idée d'un état statique et contemplatif de communion avec la nature, tandis que dans ses poèmes l'héritage thématique est souvent contrecarré par la mise en forme.

Il s'agit dès lors pour la poétesse de se faire une place et de bâtir son espace poétique propre, une forme propre. C'est précisément ce que Gillian Huang-Tiller développe dans un essai intitulé *Elizabeth Bishop's Feminist Poetic Travel From "Sonnet" (1928) to "Sonnet" (1979)* dans lequel elle analyse l'évolution formelle des deux poèmes incarnant littéralement le sonnet par le titre et par la forme et où elle parle d'une « poésie alternative libérée » en opposition au monopole imposé par les poètes modernistes et d'un combat continu avec un héritage poétique masculin. Le détournement du sonnet par Bishop aurait ainsi le double effet de s'opposer à ses contemporains qui rejettent la forme fixe du sonnet, et à ses pairs, par le biais d'une révision personnelle de la forme traditionnelle, ce que Huang Tiller définit comme « her ultimate voicing of a poetic liberation from male self-centered consciousness.»⁵ Ainsi dans la version de 1928, Bishop parvient à réutiliser le genre lyrique traditionnel pour s'opposer au modernisme dans un appel à la réintégration des sens, afin de parvenir à réexaminer le sujet dans une expérience nouvelle du monde attentive aux sons (notons ici que « sonnet » signifie étymologiquement « petite chanson » en italien) et à la magie de la musique du rythme.

⁴ La poésie de Bishop utilise en nombres les thèmes chers aux poètes symbolistes: l'endormissement, la mélancolie, le mystère, le désir d'altérité. Mais surtout, elle se réapproprie les correspondances Baudelairiennes en exploitant les sons, les images et les sens jusque dans le double sémantisme du terme même lorsque dans « The Bight » (CP 60-1) les lettres déchirées jonchent l'espace. : « The bight is littered with old correspondences ».

⁵ « [she] proposes an alternative liberated poetics in contradistinction to a presumed masculinist poetics, upheld by modernist poets. (...) Bishop's final recreation of the sonnet, not only reveals her constant struggle with an inherited male poetic tradition and an imposed modernist poetics, but also maps a feminist « travel » from her initial use of the male-defined sonnet tradition to challenge modernists' rejection of the sonnet, to her revision of this tradition, indeed of modernism itself, to her ultimate voicing of a poetic liberation from male self-centered consciousness.» Huang-Tiller Gillan, Elizabeth Bishop's Feminist Poetic Travel from "Sonnet" (1928) to "Sonnet" 1979, p.1

Sonnet

I am in need of music that would flow
 Over my fretful, feeling finger-tips,
 Over my bitter-tainted, trembling lips,
 With melody, deep, clear, and liquid-slow.
 Oh, for the healing swaying, old and low,
 Of some song sung to rest the tired dead,
 A song to fall like water on my head,
 And over quivering limbs, dream flushed to glow !

There is a magic made by melody:
 A spell of rest, and quiet breath, and cool
 Heart, that sinks through fading colors deep
 To the subaqueous stillness of the sea,
 And floats forever in a moon-green pool,
 Held in the arms of rhythm and of sleep.

1928 (CP 214)

Puis, cinquante années plus tard, le corps du texte, et par la même occasion le corps du sujet, semblent s'être libérés et délestés.

Sonnet

Caught—the bubble
 in the spirit-level,
 a creature divided;
 and the compass needle
 wobbling and wavering,
 undecided.
 Freed—the broken
 thermometer's mercury
 running away;
 and the rainbow-bird
 from the narrow bevel
 of the empty mirror,
 flying wherever
 it feels like, gay!

1979 (CP 192)

Ainsi il est manifeste que le style et l'ossature du poème se métamorphosent avec le temps. En effet, le sonnet révisé semble être le témoin d'une démarche artistique qui retrace un parcours à travers une progression formelle et physique. La stase et l'enfermement laissent place au flux libérateur puisque la thématique du carcan (« caught ») et de l'être divisé (« creature divided »),

se muent en une véritable libération (« freed », « running away », « flying ») pour atteindre le paroxysme dans l'exclamation finale : « flying wherever/it feels like, gay ! ». Le sujet poétique s'écrit et écrit la transformation physique, mentale et artistique, tandis qu'on ne peut ignorer, aussi, l'affirmation à peine dissimulée derrière le double sémantisme de l'adjectif « gay », d'une préférence sexuelle qui tente de s'assumer. Ici, le passage d'un « Sonnet » à l'autre incarne une transformation de l'écriture et une évolution du style traditionnel à un style propre. Bishop semble ainsi reproduire et faire perdurer le sonnet tout en en révisant radicalement et profondément la forme.

À l'image des sonnets, les poèmes de Bishop semblent se développer et évoluer par eux-mêmes au fil des variations métriques que la poétesse manie avec talent. Bishop manipule les formes tout en établissant un rapport personnel à l'espace poétique. En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, on retrouve une myriade de canevas variés dans son œuvre : cinq quatrains dans «Sandpiper» (CP 131), quarante-quatre tercets dans «Roosters» (CP 35-39), «A miracle for Breakfast» (CP 18-19) et «Sestina» (CP 123-124) sont des sextines, «One Art» (CP178) est une villanelle, « Little Exercise » (CP 41) est une série de sept tercets ..., mais aussi, la poétesse exhibe ostensiblement le caractère formel et métatextuel de certains de ses poèmes et les termes “song”, “Sonnet”, “lullaby”, “poem”, “lines”, “hymn” sont récurrents dans plusieurs titres des *Complete Poems*. On peut alors émettre l'hypothèse de la présence d'un désir de reconquérir l'espace textuel et métaphorique jusqu'à présent occupé par les hommes. Cependant on peut noter que les matières et les motivations divergent selon les périodes, la maturité et les étapes de la création⁶.

Un échoué déchu.

Chez Bishop, la réutilisation et la ré-vision des canons masculins passe tout d'abord par la manipulation des figures masculines emblématiques. C'est précisément ce qu'elle fait dans son poème « Crusoe in England ». Ici, non seulement elle détourne le roman de Daniel Defoe, mais

⁶ “The appearance of regularity in the face of so much variation is partly evidence of Bishop’s technical versatility, but it is also directly connected with the way formal qualities are related to thematic ones in her poetry. It is consistent with Bishop’s own preference for the natural that, in her poems, form always yields to the exigency of what she is trying to say. Her patterns are a result of her insistence that formal structures adapt to the developing progression of the poem, rather than predetermine that progression.” SCHWARTZ Lloyd and ESTESS Sybil P, *Elizabeth Bishop and her Art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p.76.

aussi elle délocalise et rebaptise le héros, l'amputant de son nom de famille, comme pour effacer son origine, ou la trace du père d'écriture. De cette façon, la poétesse se réapproprie le mythe et la voix poétique s'identifie au plus célèbre des naufragés dans une version rénovée. On peut noter en effet que, dès les premiers vers l'idée de régénérescence est prégnante dans les mots « new » (v.1) et l'expression « being born » (v.3), tandis que le vers « they named it » (v.8) file l'idée du cadre rebaptisé qui se répercute jusqu'à la strophe 8 :

One billy-goat would stand on the volcano
I'd christened *Mont d'Espoir* or *Mount Despair*
(CP 165)

Le désir de nommer et renommer, d'inscrire et de s'inscrire se poursuit aussi dans l'entreprise de domestication de l'espace textuel et poétique tandis que le héros du XVIII^{ème} siècle acquiert progressivement des allures du héros romantique type. En effet Crusoé est « in England », les tortues sifflent comme des bouilloires et l'adjectif « home-made » est littéralement scandé dans la strophe cinq :

and so I made home-made brew. I'd drink
(...)
and play my home-made flute.
(...)
Home-made, home-made ! But aren't we all ? (CP 164)

Cette démarche semble dénoter une critique de la tendance des poètes romantiques à vouloir changer les objets en sujets par la projection anthropomorphique du moi sur la nature, ("pathetic phallacy" en anglais), à moins que ce ne soit aussi une illustration possible de la définition que Jean-Michel Maulpoix fait du *nouveau lyrisme*, un lyrisme familier, du quotidien.

La révision semble en tout état de cause être un medium de la renaissance (et de la reconnaissance) du sujet poétique à lui-même et par lui-même. En effet on peut noter une récurrence des expressions du flux vital incarné principalement par le volcan et l'éruption de lave (« folds of lava » CP 163). De plus, l'épizeux à la strophe 7 nous renvoie une occurrence primaire de la parole par le biais des onomatopées :

I was a goat, too, or a gull.
Baa, baa, baa and shriek, shriek, shriek,
Baa...shriek...baa... I still can't shake

them from my ears ; they're hurting now. (CP 164)

Tout ceci permet au sujet discordant et irrésolu d'aborder le problème du langage⁷, et c'est précisément par le biais du langage poétique qu'est véhiculée l'idée de variation sur le même thème et de recyclage des noms dans un kaléidoscope générique et historique. De plus, l'image de l'aventurier brave et ingénieux semble être ébranlée par la révision qui change le héros masculin en un naufragé solitaire et dépressif qui se nourrit d'interrogations tandis qu'il déconstruit lui-même le mythe:

I often gave way to self-pity.
 "Do I deserve this? I suppose I must.
 I wouldn't be there otherwise. Was there
 a moment when I actually chose this?
 I don't remember, but there could have been." (CP 163)

On peut se demander aussi si l'on n'assiste pas ici à la métaphore d'une expérience personnelle⁸, celle de l'exil vécu par Bishop au Brésil ou encore à la métaphore du poète en général que la révision permet de mettre en scène. Il semblerait en tous cas que le recours au topos de l'homme exilé soit aussi une façon pour Bishop de se servir du thème de l'insularité afin de redéfinir sa propre vision de l'île, « I land » en anglais, la terre du Moi. Le français aussi nous permet de filer le jeu sur les mots, puisque c'est précisément par l'usage du « il », héros masculin, que le sujet poétique s'interroge.

Par ailleurs la réécriture permet à la poétesse de s'interroger sur son médium, l'écriture poétique. Il s'avère alors que le sujet de l'écriture soit un mélange d'une histoire personnelle et d'une histoire littéraire et poétique qui débute avec Defoe et se prolonge avec Wordsworth et la citation tronquée de « Daffodils » :

Because I didn't know enough.
 Why didn't I know enough of something?
 Greek drama or astronomy? The books
 I'd read were full of blanks;
 the poems—well, I tried

⁷ « the unrecoverable origin in language and the indeterminacy of the lyric subject. » Costello, p. 346.

⁸ « Bishop's version of the story is haunted by all the conflicting readings it has had over time—Crusoe's fragmentary legacy—and it reflects tensions and yearnings of her own historical moment... » Costello, Bonnie *Elizabeth Bishop's Impersonal Personal* American Literary History - Volume 15, Number 2, Summer 2003, pp. 334-366 Oxford University Press.

reciting to my iris-beds,
 “They flash upon that inward eye,
 which is the bliss...” The bliss of what?
 One of the first things that I did
 When I got back was look it up. (CP 164)

La révision acquiert alors très certainement la fonction de remplir les blancs laissés par les pairs (pères) permettant ainsi de s’insérer dans les interstices par le biais d’une réécriture personnelle, et de surcroît féminine. L’allusion à la poésie de Wordsworth semble être un moyen pour Bishop de s’inscrire dans un rapport ambivalent de rupture et de continuité avec, à l’arrière-plan, une visée à la fois esthétique et politique (féministe). Ce n’est peut-être pas anodin qu’elle ait choisit précisément Robinson Crusoé quand l’on sait que certains considèrent qu’il s’agit d’un des premiers romans écrits en langue anglaise. La poétesse semble ainsi s’inscrire dans une relation subversive avec l’ordre patriarcal tandis que c’est celui-ci même qui la hante et qui la façonne. De plus, si dans ce poème tout particulièrement Bishop joue avec les formes et les variations d’échelle, c’est précisément pour pointer vers la poïesis de l’entreprise d’écriture et l’entreprise de construction (ou de déconstruction) de la forme.

I thought volcanoes should be, then I had
 become a giant;
 I couldn’t bear to think what size
 the goats and turtles were, (CP 162)

Mais la réflexion sur le genre poétique et sur la forme propre n’est pas l’unique modalité de ces réécritures. En effet, il s’agit aussi pour Bishop de s’interroger sur l’identité sexuelle et générique.

Voilettes ou couvre-chef ?

Dans son essai *When We dead Awaken, writing as revision*, Adrienne Rich semble indiquer que la rupture avec l’ordre patriarcal est nécessaire. Cependant, dans “Aunt Jennifer's Tigers⁹”, Rich décrit une femme qui ne parvient pas à se libérer des rôles sociétales préétablis et qui n’est pas libre de vivre par elle-même. On peut dès lors s’interroger sur le rôle de cet avatar potentiel de la poétesse qui semble lui permettre de dénoncer une condition malgré tout inscrite de façon

⁹ Adrienne Rich, *A Change of World*, 1951.

indélébile dans l'histoire et le passé de la femme en général. Ce poème est clairement féministe car Rich y dépeint un monde masculin oppressant pour les femmes. En dépit d'une différence de contexte et de génération, on devine un caractère universel dans les rôles respectifs de la tante et de l'oncle, tous deux des archétypes qui renforcent la polarisation des genres. Ce poème dépeint de ce fait une société figée représentée par l'institution du mariage, elle-même associée dans la seconde strophe à l'idée d'un poids et d'une stase oppressante :

The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.

Puis dans la strophe finale ce sont le carcan mortifère et la capitulation qui finissent par mener la figure féminine à sa perte:

When Aunt is dead, her terrified hands will lie
Still ringed with ordeals she was mastered by.

Deux espaces s'opposent en clair-obscur dans le poème, le monde "réel" synonyme d'inégalité entre les sexes et d'oppression de la femme, et le monde imaginaire et artistique que dessine la tante sur sa tapisserie, monde où les tigres cabriolent et dans lequel la peur est absente. Cependant on peut s'interroger sur le choix d'une forme stricte qui semble malgré tout maintenir ce carcan patriarcal et asseoir insidieusement les conventions des genres. C'est pourquoi on peut penser que dans ce poème les figures féminines se superposent : la poétesse, le sujet poétique, le personnage d'« Aunt Jennifer » ainsi que toute lectrice potentielle. Chacune d'entre elles est confrontée au même carcan, à la même texture étriquée. En effet, la forme même du poème (trois quatrains, des couplets rimés) semble corseter les figures féminines à tous les niveaux. Tandis que les mains terrifiées (« her terrified hands ») de la tante renvoient peut-être aussi aux mains de la poétesse pas encore totalement émancipée. Ainsi la poésie est aussi une broderie qui crée un monde alternatif, esthétique et artistique tandis que la poétesse file en finesse la métaphore de l'écriture comme un tissage magique animé par le pouvoir de la création :

Aunt Jennifer's fingers fluttering through the wool
Find even the ivory needle hard to pull
 (...)
The tigers in the panel that she made
Will go on prancing, proud and unafraid.

D'autre par, chez Rich aussi, la tapisserie s'effectue sur un hypotexte célèbre et les tigres de la tapisserie nous rappellent celui du poème de William Blake, « The Tiger » :

Tiger, tiger, burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand and what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did He smile His work to see?
Did He who made the lamb make thee?

Tiger, tiger, burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry? (William Blake, *Songs of Experience*)

De cette manière, elle brode et révisé en condensant la forme et les six quatrains de Blake sont réduit à trois dans le poème de Rich. D'autre part, sa propre version semble vouloir répondre aux questions laissées en suspens par le poète romantique et inscrire ainsi une couche supplémentaire dans le feuilleté du palimpseste des réécritures. C'est ainsi que non seulement les mains de tante Jennifer mais aussi celles de la poétesse, sont celles qui osent redessiner les courbes terribles de ce Tigre profane.

C'est une variation sur le même thème des figures de la tante et de l'oncle que propose Bishop dans un tout autre registre dans son poème « Exchanging Hats » (CP 200-1). On ressent moins le poids du carcan des genres chez Bishop, puisque cette dernière joue avec la forme et les genres et allège le poids des conventions génériques d'une société patriarcale en choisissant le

mode de l'ironie. De cette manière, la manipulation des figures masculines passe aussi par la transgression des genres. L'exemple le plus explicite est bien évidemment la transposition du poème de Tennyson, où, par le biais d'un véritable travestissement du genre sexuel et du genre poétique, l'héroïne du poème romantique se change chez Bishop en héros torturé en proie à des questions existentielles dans « The gentleman of Shalott » (CP 9-10).

Dans « Exchanging Hats », Bishop semble vouloir jouer avec le brouillage de la délimitation générique en prônant la permutation et l'interchangeabilité. Ici l'usage de la forme stricte, huit quatrains rimants de type ABBA, permet de circonscrire le contenu subversif qui ébranle les conventions. Les oncles essaient les chapeaux des tantes tandis que les costumes s'échangent, les coutumes se relâchent et font naître le désir de subversion des genres:

Unfunny uncles who insist
in trying on a lady's hat,
—oh, even if the joke falls flat,
we share your slight transvestite twist

in spite of our embarrassment.
Costume and custom are complex.
The headgear of the other sex
inspires us to experiment.

Contrairement au poème de Rich, ici les tantes parviennent à détourner le carcan, dissimulées derrière le bord de leurs chapeaux, l'évolution des mœurs semble être amorcée :

Aunt exemplary and slim,
with avernal eyes, we wonder
what slow changes they see under
their vast, shady, turned-down brim.

À l'image du poème, contenant et contenu détonent, les tantes ont une apparence exemplaire, mais la part secrète et obscure bouillonne sous le chapeau. Alors paradoxalement, la forme stricte semble aussi pouvoir favoriser l'émancipation féminine. On retrouve par ailleurs souvent dans les poèmes de Bishop cette idée de la présence en creux du sujet féminin qui tente de se faire une place entre les lignes.

La mère sous la sextine.

Après les tantes, c'est la présence d'une figure féminine fondamentale qui semble briller par son absence dans « Sestina » (CP123-124), celle de la mère. Par le biais des répétitions et des variations, la formule poétique magique permet l'inscription en filigrane des liens intimes en créant une relation directe avec le passé, et l'origine de l'écriture féminine émane ainsi du corps du texte. La sextine, forme poétique ancestrale, mais surtout forme stricte, semble permettre à la poétesse de masquer les échos et les souvenirs du passif familial tout en scandant et en assénant le manque maternel évident. Les six termes rimant repris dans un ordre différent dans chaque sizain (« house », « grandmother », « child », « stove », « almanach », « tears ») inscrivent deux sujets, une enfant et sa grand-mère, dans un espace géographique « house » et temporel « almanach » submergé par les larmes et/ou la déchirure « tears ». C'est précisément la déchirure centrale, l'enjambement entre les vers 18 et 19 qui tatoue la perte et l'absence de la mère sur le corps du texte :

Tidying up, the old grandmother
hangs up the clever almanach

on its string. Birdlike, the almanac
hovers half open above the child.

Ici la révision du canon du XII^{ème} siècle fonctionne comme une assertion d'une féminité ; une inscription d'une filiation et d'une identité féminine. Mais c'est aussi un moyen discret qui détourne l'épanchement lyrique tout en délimitant le manque. La triple construction, par rimes, par mots et par hémistiches dans le tercet conclusif semble alors renforcer le mécanisme infernal de l'écriture poétique qui demeure au final « inscrutable » dans le dernier vers. De plus la complexité et la densité de la forme semble aussi tenter tout simplement de maîtriser le vide et l'aporie.

Révision du canon par la ronde.

Il existe enfin une modalité plus discrète et moins prégnante de la révision chez Bishop, c'est celle qui utilise le canevas structurel comme acte politique. C'est une chanson de geste de son enfance que Bishop choisit pour s'adresser à son ami poète maintes fois controversé, Ezra Pound.

« Visits to St Elizabeth's » (CP 133-5) est une reprise de la comptine *The house that Jack built*.¹⁰ Au premier abord, le recyclage de la comptine, apparaît être un choix étrange et dérangent pour décrire un hôpital psychiatrique. Mais la ronde et la reprise en canon sont aussi une façon très imagée de faire référence la folie et au confinement du lieu. Ainsi, le lecteur décontenancé ne sait littéralement pas sur quel pied danser. L'ironie et le décalage s'immiscent, et les rimes du souvenir de l'enfant permettent à l'adulte de se réapproprier le cadre pour un usage bien moins anodin ou naïf : c'est un moyen détourné et adouci de faire des reproches amers à un ami, tandis que la morale de l'histoire sert de toile de fond et que le spectre de Jack apparaît en filigrane. En effet, le poème traite Pound de manière ambiguë. La comptine implique des jeux avec les mots qui permettent à la poétesse de faire défiler un paradigme de signifiants apposés à la figure d'Ezra Pound, et ce sans s'impliquer pour autant, puisque la forme même dédouane de toute intension subjective. C'est ainsi que les adjectifs "tragic", "talkative", "honored", "brave", "cranky", "cruel", "busy", "tedious" ou "wretched" se succèdent sur le ton enfantin et ludique de la chanson détournée tandis qu'elle nous rappelle à l'avant dernière strophe, qu'il s'agit d'un poète : « the poet, the man ».

Alors, une fois de plus, la forme fixe et les étiquettes génériques font diversion et permettent au sujet poétique de s'inscrire en creux dans le texte : « the man the poet », mais peut-être aussi « the woman the poet ». La poétesse utilise l'intertextualité pour réécrire le canon (la danse, mais aussi la chanson contenue dans la forme textuelle) ou réécrire la comptine enfantine au service de l'écriture du sujet. De plus, c'est aussi un moyen de bâtir un espace textuel personnel puisque, dans l'occurrence même du titre, la poétesse s'inscrit en reproduisant son prénom : « St Elizabeths ». En effet, elle parvient ainsi à superposer le sujet et le sujet d'écriture en donnant un prénom à une maison, pas n'importe quel prénom, pas n'importe quelle maison : la maison que Jack a construite « The house that Jack Built », mais aussi l'asile dans lequel Ezra Pound s'est enfermé, malgré lui. Bishop rénove ainsi l'habitation et la charpente textuelle à sa manière tout en y laissant sa trace par le biais du nom propre¹¹. « For writing is renaming », nous

¹⁰ Écrite par Randolph Caldecott (1846–1886) artiste et illustrateur anglais.

¹¹ "For a poem to coalesce, for a character or an action to take shape, there has to be an imaginative transformation of reality which is in no way passive. . . . Moreover, if the imagination is to transcend and transform experience it has to question, to challenge, to conceive of alternatives, perhaps to the very life you are living at the moment. You have to be free to play around with the notion that day might be night, love might be hate; nothing can be too sacred for the imagination to turn into its opposite or to call experimentally by another name. For writing is renaming." (**Adrienne Rich, When we dead awaken...**)

dit Adrienne Rich, mais nous pourrions tout aussi bien y lire l'anagramme suivant: "writing is remaining". C'est ainsi que Bishop file subrepticement la métaphore de la maison comme enveloppe corporelle, nid ou refuge de l'âme et comme mode de l'écriture.

Réécriture sur-vie: peinture sur soi.

Pour conclure cette discussion on peut se demander tout simplement si la réécriture du Canon de la littérature masculine n'est pas tout simplement significative de la survie du sujet poétique. C'est en tous cas ce que semble nous dire littéralement le titre de l'essai d'Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." La réappropriation des canons masculins dénote en effet un acte de survie ou peut-être de résurrection textuelle. Par survie, j'entend une lutte pour exister mais aussi un désir de succéder au pairs littéraires. En effet, pour Jean-Michel Maulpoix, « le poète se remet sans cesse au monde par le langage, et, tout aussi bien, met le langage au monde et renouvelle le monde dans le langage. »¹² L'écriture poétique Bishopienne révèle bel et bien un désir d'établir une identité poétique à part et autonome. Lorsque dans « North Haven » (CP 188-9), poème dédié à Robert Lowell, elle s'adresse à son ami et écrit : « sad friend you cannot change », c'est bien à l'ordre fixe et passéiste de ce dernier qu'elle fait référence.

Dans son essai, Adrienne Rich nous incite à réfléchir sur la condition de l'écriture « femme » dans une société dominée par les hommes. Si pour cette dernière la réécriture du Canon de la littérature est ressentie comme une rupture nécessaire avec le passé¹³, on a pu voir que pour Bishop la révision est simplement une des manifestations nécessaires au processus d'une écriture qui tente d'incarner la reconstruction du sujet poétique, et, par collocation, celle de l'identité intime et féminine¹⁴. Bien évidemment, c'est par le biais de la réflexion sur la notion de sujet lyrique, sur la notion d'héritage culturel, de résistance et de conformation à la tradition, que l'écriture de Bishop nous permet de réfléchir sur la forme. Peut-être aussi, le recours aux canons

¹² Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Collection en lisant en écrivant, librairie José Corti, Paris 2000, p15.

¹³ "we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us." (Adrienne Rich)

¹⁴ « Post-eighteenth-century personal narratives increasingly privilege the authenticity and universality of the poet's vision and experience over the mastery of formal conventions. Since authority resides in the person of the traditionally male poet, the issue of gender becomes crucial in this genre, and I propose that Bishop's resistance to personal narrative had to do less with personal traumas than with poetic anxieties about her proper place and home as a woman poet », Blasing p.271.

littéraire est-il tout simplement un moyen pour le sujet poétique de se fondre dans une forme préexistante afin de dissimuler toute trace d'une identité intime et personnelle, c'est une des interprétations de Lloyd Schwartz¹⁵ : « Frequently it is this quality of restraint that keeps the poetry from excess and gives it its elegantly muted, modernist quality. »¹⁶

Enfin, il semble qu'il soit nécessaire de se détacher pour survivre : « he who would aspire to be a writer must inscribe on his banner the one word Loneliness » d'après Henry James, et c'est précisément l'impression d'un sujet poétique qui tente de créer sa forme propre tout en avançant seul qui se dégage de la poésie Bishopienne.

¹⁵ « "One art" is a villanelle, one of Elizabeth Bishop's rare excursions into a complex, pre-existent verse pattern (only her two sestinas, and the double sonnet "The Prodigal" come to mind). Perhaps – without a fiction character like Crusoe, who experiences similar losses – the framework of a formal pattern was a necessary structure for the use of so many personal details. »¹⁵ Schwartz, p 150-151.

¹⁶ Schwartz p.76.

