

De la plainte au discours dans la poésie d'Emily Dickinson

Pascale Denance
Université d'Angers

Title

From *phone* to *logos* in Emily Dickinson's poetry

Résumé

Considérant sans cesse, derrière l'opacité des choses, « la Vie Là-bas – derrière l'Etagère » (« And Life is over there – / Behind the Shelf » : poème 640), la poésie d'Emily Dickinson construit une rhétorique de la marge qui, loin d'enfermer dans un particularisme, permet l'accès à l'universel. Le recours à deux figures récurrentes, le chiasme et l'oxymore, permet de refléter le sujet dans les rapports complexes et ambigus qu'il entretient avec lui-même, tout en éclairant son centre éluif et ses marges instables. Dans une forme fort simple en apparence, cette poésie annonce l'entreprise ricœurienne, qui consiste à considérer « soi-même comme un autre ». Dickinson a su jouer des ressorts d'une écriture palimpseste afin de créer de nouveaux modèles identitaires littéraires, passant ainsi « de la plainte au discours » – « de la *phônè* au *logos* », selon l'expression de Jacques Rancière. En ce sens, son écriture a ouvert la voie à celle, parfois plus théorique, mais aussi plus explicitement féministe, des écrivaines des XXe et XXIe siècles.

Abstract

Constantly pointing to “Life [...] over there – / Behind the Shelf” (poem 640), Emily Dickinson's poetry elaborates a rhetoric of the subject which, as shown in Karen L Kilcup's *Soft Canons*, departs from masculine tradition, and far from leading to particularism, helps build a way to the universal. The resort to two leitmotiv figures, the chiasmus and the oxymoron, enables the complex and ambiguous relationship the subject entertains with itself to be reflected and its elusive centre and its unstable margins to be displayed. Deceptively simple, this poetry foreshadows the ontological reflection that Ricœur has outlined in *Oneself as Another*. Journeying “from *phone* to *logos*”, to quote Jacques Rancière's phrase, Dickinson's palimpsestic writing has created new identity literary models, thus opening the way to feminist American women writers in the 20th and 21st centuries.

Mots-Clés

Sujet / genre / rhétorique de la marge

Key words

Subject / gender / soft canons

Plan

L'expression de la résignation,
La fragmentation,
La revendication,
La réécriture du divin comme moyen de protestation

Outline

Resignation,
Fragmentation,
Claiming,
Rewriting the divine as a form of protest

I cannot live with you
It would be Life –
And Life is over there –
Behind the Shelf (Dickinson, Poème 640, 1975).

Désormais considérée outre-Atlantique comme l'un des plus grands génies littéraires américains du XIX^e siècle, Emily Dickinson est à peine connue en France. Quant à sa poésie, les avis sont partagés. Certains n'hésitent pas à la qualifier d'obscur, voire d'incompréhensible, d'autres affirment qu'elle n'a pas besoin d'être analysée, qu'il suffit au lecteur de se laisser porter par les mots, les sonorités et les silences de cette poésie « pas comme les autres », qui mêle le prosaïque et l'étrange, le simple et le mystérieux ; d'autres enfin tiennent à vous prévenir que la lecture de quelques lignes seulement (et son œuvre est immense) peut changer votre façon de penser, de voir – ou de ne pas voir. Dans une forme fort simple en apparence, la poésie de Dickinson nous pousse à considérer, derrière l'opacité des choses, cette Vie qui est « Là-bas – derrière l'Etagère ». Nous nous proposons d'étudier comment s'opère dans cette poésie le passage « de la plainte au discours », « de la *phônè* au *logos* », selon l'expression de Jacques Rancière¹ (Rancière, 1995, 61).

Selon Christine Savinel, « le principe géométrique essentiel du système dickinsonien est l'excentricité » (Savinel, 1993, 205). Il est vrai que le décentrement est tout à fait caractéristique de la poésie de Dickinson, et « Circumference », l'un de ses termes favoris. L'auteur précise plus loin : « La circonférence dickinsonienne est effectivement proche du transcendantalisme, où le moi est le centre de multiples circonférences. Plus fréquemment qu'à l'expression de l'excentricité par rapport au divin, la circonférence est consacrée à celle de la peur de l'excentricité du moi » (Savinel, 1993, 217). Le moi divisé, dédoublé, décentré, hante la poésie de Dickinson, dans laquelle le sens n'est pas donné par le signifié, mais par l'agencement littéraire du signifiant, auquel participent certains tropes et figures privilégiés. Le chiasme et l'oxymore, notamment, figures poétiques de ces oscillations constantes du centre vers la marge, seront des repères dans cette observation de trajectoires qui vont d'un point focal vers la périphérie (de « *péripheria* », du grec « *péri* », autour), la circonférence (du latin « *circum* », autour) et la marge (du latin « *margo, marginis* »)².

Masquée par une hésitation apparente entre deux tentations contraires de positionnement, une stratégie générale semble se dégager, qui consiste à revendiquer la marge ou au contraire la contester selon les exigences rhétoriques, stratégie qui semble d'autant plus paradoxale que ces deux démarches opposées se font parfois dans le même mouvement. Pour tenter de replacer cette oscillation dans un continuum, nous allons distinguer une série de tendances, lesquelles ne se présentent pas de fait, soulignons-le, de façon successive dans ces poèmes,

¹ « La « prise de parole » n'est pas conscience et expression d'un soi affirmant son propre. Elle est occupation du lieu où le *logos* définit une autre nature que la *phônè* »

² La définition proposée par Le Robert pour le terme de « marge » : « espace blanc autour d'une page de texte », nous rappelle que la marge n'est pas seulement sur le côté, mais également « autour ».

mais plutôt dans un entrelacs, et envisager tour à tour quatre grands mouvements de la pensée dickinsonienne, la résignation, l'expression de la fragmentation, la revendication et enfin, le va-et-vient d'un registre à l'autre.

La première étape que nous avons isolée est celle de la résignation, qui peut être feinte ou réelle. Dans certains poèmes, l'énonciation semble non seulement s'accommoder de la marge, mais encore la revendiquer, comme dans le poème 288 :

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog!

Le poème semble représenter la résignation – ici à l'anonymat. Il ne semble pas qu'il y ait réellement une stratégie, plutôt une tentative désespérée de faire contre mauvaise fortune bon cœur. Virginia Woolf évoquera plus tard la difficulté spécifique que rencontrent les femmes à s'affirmer dans le domaine de la création littéraire, en imaginant les tribulations qu'aurait rencontrées la sœur de Shakespeare si elle avait existé (Woolf, 1928). Et plus récemment, les études de Nicole Mosconi ont montré que les femmes, dans leur grande majorité, se construisent sur le renoncement (Mosconi, 1994). Ce poème a souvent été lu comme l'expression d'un refus de la notoriété de la part de Dickinson, ou en tout cas comme la manifestation d'une ambivalence à cet égard, mais il est également possible d'y lire une réflexion sur le sujet remettant en question sa posture de toute-puissance. L'ironie d'une lecture actuelle de ce poème sur l'anonymat réside dans le fait qu'Emily Dickinson est maintenant perçue aux Etats-Unis comme l'un des deux plus grands poètes américains du XIX^e siècle³. Est également placé sous le signe de la résignation le poème 640, qui s'ouvre sur un constat d'impossibilité :

I cannot live with you
It would be Life –
And Life is over there –
Behind the Shelf

« *Shelf* » ici remplace « *Self* », comme, nous le verrons, « *Tim* » se substitue à « *Time* » dans le poème 196 : la poésie de Dickinson joue fréquemment de la paronomase pour amener le conceptuel derrière l'apparence du concret. Après une longue série de quatrains, la douzième et dernière strophe, constituée de six vers, rompt la structure quaternaire du poème et apparaît comme une forme de péroration :

So We must meet apart –
You there – I – here –
With just the Door ajar
That Oceans are – and Prayer –
And that White Sustenance –

³ Le deuxième, ou le premier, comme l'on voudra, étant bien sûr Walt Whitman.

Despair –

Ainsi le poème s'allonge-t-il pour conclure sur la proclamation d'une prise de décision en forme d'oxymore : « *We must meet apart* », laquelle aboutit au suspens, matérialisé par le tiret final, et se voit orchestrée par le redoublement de la figure de l'oxymore : « *Sustenance – Despair* ». L'expression qui débute la strophe, « *meet apart* », et celle qui la termine, « *Sustenance – Despair* », encadrent ainsi le dispositif oxymorique d'un équilibre en homéostasie basé sur le renoncement.

La fragmentation, ou plutôt l'expression de la fragmentation, peut prendre des formes diverses. Elle peut apparaître sous la forme de la division du sujet ou d'un rétrécissement de ce dernier, mais elle peut aussi prendre le visage de la terreur pure. Un grand nombre de poèmes montrent ainsi une *persona* rétrécie, qui semble se complaire dans la petitesse et trouver une satisfaction amère dans une mise en scène du soi confortant cette miniaturisation. Le poème 486, dans lequel on est tenté de lire un début de revendication, évoque le peu de place accordé aux femmes au XIX^e siècle, que ce soit en littérature ou dans la vie :

I was the slightest in the House –
I took the smallest Room –
At night, my little Lamp, and Book –
And one Geranium –

Notons le recours aux superlatifs pour qualifier l'infime et construire cette esthétique du minuscule, de l'insignifiant, de l'infiniment petit. Le poème 612 tire cette logique jusqu'à l'extrême, la *persona* se comparant défavorablement à un insecte :

It would have starved a Gnat –
To live so small as I –
And yet I was a living Child –
With Food's necessity

Upon me – like a Claw –
I could no more remove
Than I could coax a Leech away –
Or make a Dragon – move –

Nor like the Gnat – had I –
The privilege to fly
And seek a Dinner for myself –
How mightier He – than I –

Not like Himself – the Art
Upon the Window Pane
To gad my little Being out –
And not begin – again –

Et pourtant l'on trouve aussi des affirmations bien différentes, comme dans le poème 789, qui sollicite l'image de la colonne pour décrire un soi sûr de lui : « *On a Columnar Self – / How ample to rely* ».

La division du sujet prend des formes diverses. Elle peut prendre celle de l'expression de la terreur. Rien ne saurait se comparer à la terreur que le soi secrète en soi :

One need not be a Chamber – to be Haunted –
[...]
Ourself behind ourself, concealed –
Should startle most –
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least (Dickinson, 1890, Poème 670).

D'un poème à l'autre, cette tentative d'assassinat réflexif qui se déroule à huis-clos se traduit par une fracture. Ainsi celle du poème 937 doit-elle se lire comme un aboutissement dans les hostilités : « *I felt a Cleaving in my Mind – /As if my Brain had spilt –* ». La fragmentation, omniprésente, coexiste avec la tentative toujours renouvelée de réconcilier l'abstrait et le concret, ces deux facettes de l'expérience qui sont artificiellement mises en opposition dans une logique dans laquelle le dichotomique est exacerbé, ce que souligne Suzanne Juhasz :

The space of Dickinson's poetry is the mind's space, and it is created before our eyes by a poetic language dependent upon figures of speech that grant physical immediacy to abstractions and conceptual dimensions to objects (Juhasz, 1976, 16).

La poésie de Dickinson met en scène, comme peut-être toute littérature, mais de façon particulièrement aiguë, la terreur de l'expression qu'analyse Laurent Jenny dans son ouvrage *La terreur et les signes* :

Il y a dans la terreur quelque chose qui décourage son approche : c'est son intimité avec l'expression. Car la terreur n'est pas un concept qu'on puisse isoler de l'effort d'une pensée qui se cherche, d'une pensée qui *la* cherche. La terreur est ce mouvement trop familier où la pensée se renverse contre les signes qui la disent. Ombre portée, si l'on veut, à supposer que les signes s'inscrivent face au soleil. Illusoirement ou non, nous avons conscience que ce que nous disons trahit, et même contredit, ce que nous « voulions » dire ? Mais ce vouloir-dire, nous ne pouvons le préciser sans à nouveau éprouver toute la perte qu'il y a à l'énoncer. Ainsi, l'espace de l'expression, irréconciliable à lui-même, est l'espace de la terreur. Dans ce qui s'énonce, en deçà de tout contenu, *la terreur est déclarée* (Jenny, 1982, 11).

Selon Laurent Jenny, l'espace de l'expression est celui de la terreur. La terreur de l'expression, voilà ce qu'expriment réellement les poèmes de Dickinson, l'expression de la terreur n'étant qu'un jalon, qu'une première entrée dans quelque chose de fondamentalement différent et de beaucoup plus essentiel. Etre en marge de soi est tout aussi inévitable que terrifiant, ce que Dickinson a fort bien montré. L'idée selon laquelle, d'une certaine façon, tout individu est nécessairement en marge a été souvent reprise, pour démontrer des choses fort différentes. Mais cette théorie ne fait que déplacer le problème, évoquant le célèbre « tous égaux, mais certains plus que d'autres » d'Orwell. En effet, si le grand nombre est dans la marge, que devient cette dernière ? Il ne reste qu'à envisager la marge de la marge, et certains, ou plutôt certaines, seraient alors davantage dans la marge que d'autres. Certaines, comme Emily Dickinson, fort incertaines justement, qui expriment dans leur écriture, le doute, l'incertitude, la fragmentation.

Dans certains poèmes, la marge est revendiquée en même temps qu'elle est contestée et cette revendication contradictoire n'est pas exempte d'un certain défi et d'un certain triomphalisme. Mais la démarche n'est paradoxale qu'en apparence, car elle correspond en fait à l'évocation d'une nécessité dictée par une situation de marginalisation, qui est subie, au départ, tout du moins. Se constitue parallèlement une dénonciation des stéréotypes de genre dans laquelle l'expression de la différence semble se faire jour, ainsi qu'une remise en

question de l'ordre traditionnel. Ainsi la violence est-elle parfois exprimée de façon totalement inhabituelle, voire iconoclaste, comme dans le poème 754 :

My life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away –
[...]
Though I than He – may longer live
He longer must – than I –
For I have but the power to kill,
Without – the power to die –

Ce poème est placé sous le signe de l'ambiguïté, plus qu'aucun autre poème de Dickinson. L'image du revolver chargé ressemble fort à un avertissement. « L'objet », placé en position de sujet d'énonciation, et dont on peut se demander s'il ne représente pas le sujet réduit à l'état d'objet asservi, « a le pouvoir de tuer » ; son potentiel de force et de violence est indéniable⁴. Mais cette rhétorique de la menace a des limites, car une restriction apparaît : l'objet n'a « *que* le pouvoir de tuer », il n'a pas « celui de mourir ». L'instance narrative semble d'ailleurs déplorer cette incapacité dont elle fait preuve. Le poème nous transporte ainsi au-delà de la marge du vivant, vers l'espérance d'un au-delà, on pourrait presque dire vers la nostalgie d'un au-delà. Cette idée qu'il est une vie « autre », c'est-à-dire ailleurs, et qu'il faut donc mourir avant de pouvoir la connaître, est un véritable leitmotiv dans la poésie de Dickinson. Là encore, il est difficile de faire la part entre le choix délibéré et l'expression du renoncement. Cette philosophie a toujours séduit les opprimés. Les esclaves noirs américains en sont peut-être l'exemple le plus frappant, qui ont su, en adaptant à leurs propres fins la religion des esclavagistes, en faire un outil leur donnant la force de survivre et éventuellement, de se libérer.

La dernière stratégie recensée est le va-et-vient d'un registre à l'autre, qui combine en fait plusieurs stratégies. La fluctuation entre les degrés d'écriture que nous venons d'évoquer représente une stratégie en bonne et due forme, comme en témoigne le poème 1245 :

The Suburbs of a Secret
A Strategist should keep,
Better than on a Dream intrude
To scrutinize the Sleep.

Cette stratégie consiste à ne pas s'aventurer à l'intérieur des rêves, agissant selon une conviction chèrement établie, selon laquelle on ne peut pénétrer le secret des choses. La création littéraire n'existe pas sans ambiguïté, ni sans détours, elle requiert l'oblique, le courbe, l'indirect, comme le suggère le premier vers, souvent cité, du poème 1129 : « *Tell all the Truth but tell it slant –* ». Cette déclaration en forme d'injonction, qui résonne comme une maxime, a longtemps été considérée par les critiques littéraires comme un résumé de la théorie poétique Dickinsonienne. Mais cette dernière est en réalité bien plus complexe et ne saurait se contenter d'axiomes réducteurs. D'une part, il ne suffit pas d'aborder la vérité de biais pour y accéder. D'autre part, d'autres stratégies sont envisageables pour l'approcher,

⁴ Une rhétorique de la menace semblable se retrouvera par exemple dans le célèbre poème de Sylvia Plath qui se termine par un avertissement lui aussi : « Beware, Herr lucifer, I eat men like air » et plus tard, dans *The Color Purple* d'Alice Walker, lorsque Celie, jusque-là fort passive, menace son mari.

comme le va-et-vient permanent entre le centre et la marge. C'est le propos du poème 196, dont nous citons ici les deux dernières strophes :

We must die – by and by –
Clergymen say –
Tim – shall – if I – do –
I – too – if he –

How shall we arrange it –
Tim – was – so – shy?
Take us simultaneous – Lord –
I – “Tim” – and – Me !

Ce poème est organisé en une série d'enchâssements de chiasmes, de telle sorte que la pression contextuelle qu'il exerce incite à lire, de façon certes imparfaite, un chiasme dans le dernier vers, comme si le non-chiasme dérogeait tout à coup à la norme poétique. Ce segment, « *I – “Tim” – and – Me!* », qui correspond lui-même à un dédoublement phrastique, organise la division du moi en répartissant, au moyen de tirets, deux fractions inégales du sujet, de part et d'autre d'un noyau double, scindé à son tour par un tiret⁵. Le poème est, de plus, saturé de répétitions, mais curieusement, cela n'affecte pas l'impression générale de fluidité et de légèreté qui s'en dégage. Ce poème est exemplaire en ce sens qu'il résume la conception relationnelle de la subjectivité et de l'altérité chez Dickinson.

L'expression de la différence peut prendre la forme d'une critique radicale de tout ce qui se donne à voir comme « la raison ». Le poème 435 en est un exemple, qui opère une remise en question de la doxa et du « bon sens » en mettant en lumière la contrainte exercée par les poncifs que dicte une société donnée :

Much Madness is divinest Sense –
To a discerning Eye –
Much Sense – the starkest Madness –
'Tis the Majority
In this, as All, prevail –
Assent – and you are sane –
Demur – you're straightway dangerous –
And handled with a Chain –

Le chiasme lexical, « *Madness Sense / Sense Madness* », dessine un trajet circulaire qui nous ramène au point de départ et montre l'impasse dans laquelle se trouve toute personne ne se ralliant pas à « la majorité ». Doit-on imaginer, comme le font certains critiques, que la poète⁶ se posait des questions sur sa santé mentale ? Il semblerait qu'il s'agisse moins de

⁵ Ceci nous suggère une remarque à propos de la ponctuation chez Dickinson, et plus particulièrement de l'usage appuyé qu'elle fait des tirets : on peut supposer que la convention habituelle en anglais, exigeant une absence d'espace avant et après le tiret, induit ainsi une banalisation de l'usage du tiret et permet d'utiliser ce dernier davantage, tout comme l'absence d'accent de mot sur un terme qui déjà été introduit induit la banalisation de la répétition. Or les poèmes de Dickinson – tels qu'ils sont publiés dans l'édition de référence – ne respectent pas cette convention typographique. Chaque tiret, encadré par un espace inhabituel, est donc perçu dans sa pleine réalisation par le lecteur anglophone ou angliciste.

⁶ L'emploi ici de ce néologisme, lequel transforme le mot grammaticalement masculin « poète » en terme épïcène, vise à mettre en lumière les inconvénients des connotations péjoratives bien connues du terme « poétesse ».

l'expression d'une crainte que de la dénonciation vigoureuse d'une situation sociale enfermante.

Dickinson fait les mêmes constats d'inégalité que d'autres auteures au cours du XIX^e siècle, et que faisait déjà Wollstonecraft dans *Vindication of the Rights of Woman* à la fin du XVIII^e siècle, par rapport à l'éducation et au travail intellectuel, notamment, qui devaient s'inscrire dans un moule contraignant. Écoutons les auteures de *The Madwoman in the Attic* :

[...] [W]omen from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards (Gilbert, Gubar, 1979, 73).

Les échos dans les textes écrits par des femmes se répercutent de siècle en siècle. Mais les conditions de production spécifiques du texte littéraire doivent également être prises en compte, surtout dans le rapport qu'elles entretiennent avec le texte lui-même, décelable dans les traces hypotextuelles qu'elles inscrivent dans ce dernier. Le contexte de l'œuvre a déterminé certaines facettes de l'écriture par le biais, entre autres, des stratégies d'écriture mises en place en réponse à la censure. Le contexte socioculturel et la doxa d'une époque ou d'une société donnée exercent une pression indéniable sur le texte littéraire, qui prend ainsi des allures de Janus à deux visages : soumission aux mœurs d'une époque d'un côté et ruse offensive de l'autre.

A l'instar de l'héroïne de la pièce de Sophocle, et au risque d'être sacrifiée, l'Antigone dans la poésie de Dickinson se pose comme un sujet et non plus comme un objet. Contrairement à son modèle, elle reste en vie – le temps de l'énonciation d'un poème. Peut-être qu'accepter de mourir reviendrait à accepter prématurément, et donc inutilement, la métamorphose en objet. Cette renonciation dans la dignité s'inscrit dans le paradoxe du poème 853 : « *When One has given up One's life / The parting with the rest / Feels easy* ». Dans la grammaire du genre et de ses représentations, Antigone ne fonctionne-t-elle pas comme l'exception qui confirme la règle, renforçant le stéréotype, au lieu de l'affaiblir ? Le dessein de la réécriture de l'archétype à laquelle se livrent les poèmes de Dickinson est au contraire de sortir le personnage féminin – ou *persona* féminine – de ce statut d'exception, poursuivant en cela la vaste entreprise de réécriture qui débute véritablement au début du XIX^e siècle. L'ambition n'est plus de se contenter de déroger ponctuellement à la règle qui constitue le masculin en référent générique, mais au contraire de changer cette règle en faisant pression sur la grammaire du sujet, et d'inaugurer pour ce faire une référence dédoublée.

Emily Dickinson a su construire une rhétorique de la marge qui n'enferme pas dans un particularisme et donc n'empêche pas l'accès à l'universel. Le fait que le chiasme et l'oxymore soient les deux figures les plus fréquentes chez Dickinson reflète le sujet dans les rapports complexes et ambigus qu'il entretient avec lui-même, et éclaire son centre élitif et ses marges instables. Cette démarche annonce l'entreprise ricœurienne, qui consiste à considérer « soi-même comme un autre ». A la lumière des théories sur la mêmété et l'ipséité, une autre lecture de la fragmentation dans les poèmes de Dickinson peut émerger. Un monde ontologique nouveau, se situant à la fois au centre et à la périphérie, est créé dans cette poésie.

On assiste à la construction d'un moi protéiforme, qui semble évoquer celui du Romantisme⁷, mais qui dans son rapport avec l'inconscient, ses déplacements et ses apories évoquent plutôt le sujet lacanien : « Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » (Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Editions 1966, 517). Comment ses contemporains auraient-ils pu apprécier la complexité de sa pensée et comprendre que cette refonte du moi, qui ne devait être théorisée que bien plus tard, faisait partie de sa démarche poétique ?

Contradictions internes, répétition et va-et-vient : les stratégies littéraires esquissées ici témoignent également d'une stratégie de vie. A été passé sous silence, à dessein, le mythe important et fort documenté autour de la vie de Dickinson, de son isolement, de ses amours frustrées, réelles ou imaginées, et le fait qu'elle n'aurait connu d'amour que platonique :

Her birthplace was Amherst, a quiet village in the Connecticut Valley of Massachusetts, nearly a hundred miles from Concord and Cambridge in space, and at least half that number of years in time. Here she lived a life, outwardly uneventful, inwardly dedicated to a secret and self-imposed assignment—the mission of writing a “letter to the world” that would express, in poems of absolute truth and of the utmost economy, her concepts of life and death, of love and nature, and of what Henry James called “the landscape of the soul” (Linscott 1959, v).

Le rapport entre biographie et poésie est nécessairement extrêmement ambigu. Comme le souligne Dominique Combe, l'énonciation en poésie est « foncièrement ambivalente » :

Le propre de la poésie « lyrique » réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE lyrique est un mixte indéfinissable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure « réelle », historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive (Combe, 1989, 162).

La biographie d'un poète ne semble donc pas de nature à donner un éclairage définitif sur ses textes et encore moins à rendre compte de son génie poétique. Emily Dickinson était loin d'être comprise par ses contemporains⁸ et elle n'a d'ailleurs pas publié de son vivant :

Emily Dickinson wrote in all seventeen hundred and seventy-five poems, of which only seven were published in her lifetime, all anonymously. The poems were undated and, with the exception of twenty-four, untitled (Linscott, 1959, 27).

Superbe tactique ou erreur fatale ? Les critiques hésitent entre ces deux pôles. Comme nous venons de l'évoquer, il s'agit plutôt, selon nous, d'une stratégie de vie adoptée vraisemblablement en réponse aux contraintes d'une époque donnée. Cette stratégie accompagnant et permettant ce qui était jugé de l'ordre de l'essentiel, l'écriture, pourrait être résumée ainsi : occuper le centre dès que possible, occuper la marge quand le centre est hors d'atteinte, revenir au centre quand cela (re)-devient possible, et ne jamais accepter la marginalisation dans l'impuissance. Mais une question demeure. L'espace de la marge est-il

⁷ On peut évoquer par exemple la proclamation de l'expression du moi contenue dans la préface de Wordsworth aux *Lyrical Ballads*.

⁸ Citons par exemple l'anecdote à propos de son guide, Higginson, rapportée par Christine Savinel, *op. cit.*, p. 208 : « Elle dit qu'il faut toujours être reconnaissant d'être soi-même & non quelqu'un d'autre, mais (ma femme) Mary pense que la remarque est vraiment déplacée dans son cas. » Lettre datée du 9 décembre 1873, et citée par Johnson à la suite de L 405, pp. 518-19.

recherché pour son potentiel de création, ou est-il avant tout subi ? Dickinson était, nous semble-t-il, trop consciente du danger à rester dans la marge pour s'y enfermer volontiers. La marginalisation ne pouvait donc être qu'une stratégie provisoire. Le chiasme, omniprésent dans son œuvre, reflète bien cette tactique qui consiste à occuper à la fois le centre et la marge. On peut se demander s'il ne lui a pas semblé, à une époque où les femmes-poètes constituaient vraiment l'Autre de la littérature, qu'il valait mieux miser sur l'éternité et si, faisant le pari de Pascal, elle n'a pas préféré la célébrité posthume à une vie de compromis.

La métaphore, insistante chez Dickinson, de l'objet fêlé (figure métonymique de la « fêlure de l'être ») signale une interrogation sur le sujet extrêmement profonde et fertile, à laquelle le lecteur du XXI^e siècle peut revenir comme à une source fraîche, car cette relecture dé-couvre de nouvelles possibilités de sens. La fragmentation apparaît de façon récurrente, voire lancinante, et cette répétition même est signifiante. Le moi divisé n'est certes pas une invention du XX^e siècle, comme en atteste cette poésie, dans laquelle il apparaît au contraire comme une préoccupation majeure. Des traces de cette réflexion sont repérables en littérature même bien avant, mais il semble possible de discerner une intensification du processus avec ces poèmes, qui, de plus, posent le problème d'un moi philosophique plutôt que d'un moi psychologique.

Une pratique raisonnée de la confrontation textuelle permet d'élaborer certaines conclusions provisoires quant au traitement de la fragmentation du sujet dans cette poésie, laquelle, parue à la fin du XIX^e siècle, annonce résolument les conceptions du sujet des XX^e et XXI^e siècles. Nous avons souligné la place centrale du langage, et notamment de l'écriture de la voix, dans ce processus, dans lequel le chiasme « le sujet de l'écriture / l'écriture du sujet » prend toute sa signification. La rhétorique du sujet qui émane de ces poèmes annonce les théories postmodernistes selon lesquelles le sujet existe dans et par le langage, et donc, constamment, se trouve en même temps qu'il se perd, mais, au contraire de ces théories, ne mène pas à considérer le sujet comme une aporie. Mais il est nécessaire de préciser que c'est une rhétorique qui a toutefois résolument renoncé à une perspective cartésienne du sujet. Bien mieux que « je pense donc je suis », la maxime « je change donc je suis », ou mieux encore, « aussi longtemps que je change, je suis », pourrait résumer un grand nombre de poèmes de Dickinson, qui échappent au « *Cogito ergo sum* », sans toutefois aboutir à l'impasse de la mort du sujet.

La réécriture du divin comme moyen de protestation :

En quoi peut-on affirmer que la poésie de Dickinson est profondément iconoclaste ? Tout d'abord, parce qu'elle s'élève souvent contre les dogmes, et notamment les dogmes religieux : « *Some keep the Sabbath going to church – / I keep it, staying at home* » (Dickinson, 1890, Poème 324). Cette opposition a été soulignée :

La situation d'infériorité dans laquelle se trouvent alors les femmes justifie leur hétérodoxie idéologique, qui devient ainsi un moyen de s'affirmer socialement. A cette « déviance » indéniablement partagée avec ses consœurs, Dickinson en ajoute cependant une autre qui lui est propre : c'est ce qu'on pourrait appeler rapidement ici la dérive du langage. En cela réside la spécificité de son opposition au dogme religieux (Cazé, 1992, 52).

Dieu n'est pas mort, il est *remplacé* – remplacé par exemple par la Circonférence, figure très fréquente chez Dickinson, comme nous l'avons vu. La circonférence signale une conscience sans cesse en exploration. Selon Christine Savinel, Dickinson ne pouvait pas ignorer la

représentation coutumière de Dieu comme « un cercle dont le centre est partout, la circonférence nulle part » : « La définition « *Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam* » ne pouvait qu'être familière au poète, à maint titre, y compris par la reprise qu'en fit Ralph W. Emerson dans *Circles* » (Savinell, 1993, 206). Les occurrences de « Circumference » sont multiples et varient selon le contexte. Certaines sont évocatrices de la fin du parcours, comme « *Circumference thou Bride of Awe* », dans le bref poème 1620⁹ et dans le poème 633 : « *When Cogs – stop – that's Circumference – / The Ultimate – of Wheels* ». Dans le poème 967, qui décrit la relativité de la durée en fonction des variations de la douleur, la Circonférence est celle du cerveau :

Pain expands the Time –
Ages coil within
The minute Circumference
Of a single Brain –

Pain contracts – the Time –
Occupied with Shot
Gamuts of Eternities
Are as they were not –

Dans cette esthétique de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, la Circonférence est décrite, de façon inhabituelle, comme « minuscule ». Le poème 883 lie la circonférence à la création poétique et expose la théorie littéraire de Dickinson, selon laquelle l'influence diffuse de la poésie dépasse le créateur et son époque :

The Poets light but Lamps –
Themselves – go out –
The Wicks they stimulate –
If vital Light

Inhere as do the Suns –
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference –

Le vers du poème 680, « *Each Life converges to some Centre* » se contente de suggérer la Circonférence, sans la nommer, comme le poème 569, qui situe les poètes au-dessus de tout :

I reckon – when I count at all –
First – Poets – then the Sun –
Then Summer – Then the Heaven of God –
And then – the List is done –

But, looking back – the First so seems
To Comprehend the Whole –
The Others look a needless Show –
So I write – Poets – All –

Ce poème reprend l'idée de la suprématie de la poésie, qui va de pair avec l'usage de la métonymie « *Poets* » pour « *Poetry* », tandis que « *the First so seems To Comprehend the*

⁹ Ce poème date de 1884, soit deux ans avant la mort de son auteur. Nous signalons rarement les effets éventuels de contingences biographiques mais ici, la question d'un lien éventuel entre la symbolique associée à la circonférence dans ce poème et la date de composition de ce dernier, mérite, nous semble-t-il, d'être posée.

Whole – » évoque la circonférence du poème 883. La Circonférence apparaît ici dans le sens d'ensemble, de totalité : « *the Whole* » est une totalité dont on ne peut faire le tour. Les poètes relèvent d'un « tout » qui ne se laisse ni circonscrire, ni écrire et sont mis en avant comme une sorte de conscience suprême – d'où le poème 501, selon lequel le mot « *Conclusion* » n'est compatible avec aucun des deux mots « *the World* », « *the Whole* » (Il serait tentant d'en ajouter un troisième : « *the Word* ») :

This World is not Conclusion.
A Species stands beyond –
Invisible, as Music –
But positive, as Sound –

Le monde, tout du moins celui que nous connaissons, « ce monde-ci », n'est pas « *Conclusion* ». Il y a quelque chose au-delà du Monde – une espèce invisible, qui emprunte à la musique l'invisibilité et au son la puissance. La musique est associée à une forme d'invisibilité et de silence, ce dernier n'étant pas absence de sons, mais absence de mots. Il y a quelque chose au-delà du Monde – ou du Mot ? Car *Word* est contenu de façon sous-entendue dans le mot « *World* » : le terme « *Sound* » confirme l'effet de paronomase implicite sur l'axe paradigmatique entre « *world* » et « *word* ». La poète n'a pas dit son dernier mot.

Dickinson signale qu'il faut se méfier du bonheur, que « chaque moment d'extase doit être payé d'angoisse en retour » : « *For each ecstatic instant /We must an anguish pay* » (Dickinson, 1890, Poème 125). Il y a certes un prix à payer pour le bonheur, mais la lecture du poème peut aussi s'effectuer à double sens, car même si l'angoisse doit intervenir après l'extase, elle n'efface pas cette dernière pour autant. De plus, cette allégation pessimiste est contrebalancée par tant d'autres poèmes exprimant le bonheur qu'il est difficile de dire ce qui domine. Rappelons la sensualité du vers « *Rowing in Eden* – » dans le poème 249, exemple d'un poème dickinsonien célébrant le bonheur et même l'extase. Nous avons vu que Dickinson soulignait la force des contraintes religieuses instituées par le social. Le bonheur peut résider dans une forme de transcendance immanente, qui n'appartient ni à la religion ni à l'au-delà : « *So instead of getting to Heaven, at last – / I'm going, all along* » (Dickinson, 1890, Poème 324). Dans la nécessité de se démarquer, la marge devient à la fois une imposition et un refuge. La mort et l'amour sont d'ailleurs souvent liés, comme dans le poème 249 : « *Wild Nights – Wild Nights! ... /Rowing in Eden – Ah, the Sea! / Might I but moor – Tonight – / In Thee!* ». Le paradoxe apparent qu'induit cette association quasi-obsessionnelle de la mort et de l'amour chez Dickinson est élucidé si l'on songe à l'observation suivante de Levinas : « Il y a dans la mort la tentation du néant de Lucrèce, et le désir de l'éternité de Pascal. Ce ne sont pas deux attitudes distinctes : nous voulons à la fois mourir et être » (Levinas, 1983, 66).

Il est difficile de prendre la mesure de l'extraordinaire révolution dans la conception de la conscience que constitue cette poésie. Il semblerait, à la lumière des dernières découvertes des neurosciences, celles de Damasio notamment, que le cœur ne saurait avoir de « raisons que la raison ignore », car la raison est constituée, en fait, d'émotion, c'est-à-dire « des choses du cœur », et donc ne peut pas ne pas les connaître. L'instant de révélation chez Dickinson est souvent comparable à un *satori*, cette réalisation de la place que le sujet occupe dans le cosmos, paradoxalement jointe à un sentiment de fusion avec le tout, et qui ne peut venir d'une démarche volontaire. Cette « illumination », en lien avec la réalisation profonde de la mort, peut être également analysée comme le « sentiment océanique » jungien, ou toujours en termes jungiens, en tant que la relation entre le Moi et le Soi. Le sujet lyrique de la poésie de

Dickinson représente, tout particulièrement, le temps et le lieu où le singulier devient universel¹⁰. On peut aussi, à la suite d'Antoine Cazé, parler de « renomination du divin » :

La renomination du divin, dans son retrait et son passage en texte, entraîne la réassignation de tout le pouvoir de nommer, une refonte du langage, une remise en question du Logos originaire¹¹. (Cazé, 1992, 86).

Dans le trajet du Moi vers le Soi s'opère une prise de conscience, celle de la Circonférence, laquelle ne correspond jamais à un cercle fermé, mais apparaît au contraire toujours dans son ouverture :

En ne cherchant pas, au contraire d'Emerson, à refermer la brèche entre religion et littérature, mais en déstabilisant ensemble l'une et l'autre, l'une par l'autre, [...] Dickinson contribue à maintenir infiniment *ouverte* la métaphysique (Cazé, 1992, 104).

La prise de conscience n'est pas la conscience. La prise de conscience implique une rupture, le fait de « com-prendre », c'est-à-dire de prendre « en soi », ou « avec soi », la révélation soudaine qu'a le sujet de sa présence au monde, mais elle n'est pas la conscience. Si la prise de conscience peut se faire sans mots, il semble bien que les mots soient nécessaires à la véritable conscience. De plus, la prise de conscience n'est pas seulement libération, elle peut être aussi aliénante.

Dickinson a mis en scène la fragmentation dans ses poèmes et a problématisé la division du sujet, ainsi que le chaos qui mène à la création, ralliant ainsi les théories postmodernistes avant la lettre. Le sujet divisé, flottant, flou, des poèmes de Dickinson forme un *patchwork*, dont l'élaboration a été faite à partir d'une myriade de textes (comme le rappelle Christine Savinel, Dickinson professait une grande admiration pour *Middlemarch*) (Savinel, 1993, 200). Et l'on sait que les auteurs-femmes du XIX^e siècle ont adopté un certain nombre de stratégies littéraires, notamment la fragmentation et le masque. L'image de Janus à deux visages inaugure cette stratégie textuelle double, mais le double, comme dans la division cellulaire, n'est que la première étape. La problématique de la dissonance cognitive, tout comme le fait de présenter une *persona* dans sa folie ou dans sa rébellion, sont liés au problème de l'identité considéré dans sa dimension de genre. Le problème identitaire des auteurs-femmes dépend certes de celui, plus large, de la création, mais un lien peut toutefois être établi entre la situation sociale de l'auteur et le texte, par exemple à travers l'interdiction d'écrire et de publier qui était faite aux femmes au XIX^e siècle de façon explicite. Rappelons certains exemples célèbres, comme la « recommandation » de Southey à Brontë, celle de Weir Mitchell à Gilman, et l'obligation devant laquelle se trouvait Jane Austen de devoir cacher son manuscrit à l'entrée de visiteurs. Autrefois l'interdit majeur venait de l'extérieur. Les femmes-écrivains au XIX^e siècle avaient « tous les inconvénients du génie, et aucun des avantages », selon la formule de Simone de Beauvoir. Elles ne pouvaient que très difficilement être reconnues. D'où la récurrence du thème de la fragmentation dans leurs

¹⁰ Rappelons cette citation de Jung, empruntée à *La Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, p. 96 : « Mais si les contenus inconscients, profitant en quelque sorte du vacuum créé dans le conscient, pénètrent dans ce dernier et le combrent, l'animant de la force de conviction qui les caractérise, la question se pose de savoir comment l'individu va réagir à cette constellation entièrement nouvelle. Je laisse de côté le cas idéal de la compréhension critique de la situation. Deux éventualités sont possibles. Dans la première, le patient adhérera aux contenus inconscients qui « illuminent » dorénavant son esprit de toutes leurs forces de conviction : il y croira. Dans la seconde, il leur refusera toute créance et les rejettera ».

¹¹ L'auteur ajoute en note : « Cette image de la « refonte » (« melting ») hante Dickinson à travers toute la mise en scène de volcans poétiques. Cf. poèmes 175, 601, 1146, 1677, 1705, et surtout 1748 ».

œuvres, dans lesquelles est mise en texte la peur que le succès inspire aux femmes-auteurs. Ne nous hâtons pas toutefois de considérer le thème de la fragmentation, récurrent chez Dickinson, comme un « reflet » du fait qu'elle était elle-même fragmentée. Elle a su au contraire, comme d'autres écrivaines au XIX^e siècle, jouer des ressorts d'une écriture palimpseste afin de créer de nouveaux modèles identitaires littéraires, et passer ainsi « de la plainte au discours », « de la *phônè* au *logos* », selon l'expression de Jacques Rancière qui fut notre point de départ. En ce sens, son écriture a ouvert la voie à celle, parfois plus théorique, mais aussi plus explicitement féministe, des écrivaines des XX^e et XXI^e siècles.

Bibliographie

- CAZE, Antoine, *Passages du divin dans l'œuvre d'Emily Dickinson*, thèse de doctorat, Paris VII, 1992.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Librairie José Corti, 1989.
- DICKINSON, Emily, *The Complete Poems*, (1890), Edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber, 1975.
- GILBERT, Sandra, GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press, 1979.
- JENNY, Laurent, *La terreur et les signes, Poétiques de rupture*, Paris, Editions Gallimard, 1982.
- JUHASZ, Suzanne, *Naked and Fiery Forms, Modern American Poetry by Women: A New Tradition*, Harper Colophon, 1976.
- LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, (1948), Presses Universitaires de France, 1983.
- LINSCOTT, Robert N. ed., *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*, Doubleday Anchor Books, New York: Doubleday, 1959.
- MOSCONI, Nicole, *Femmes et savoir, La société, l'école et la division sexuelle des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- RANCIERE, Jacques, *La Méésentente : Politique et Philosophie*, Paris, Editions Galilée, 1995.
- SAVINEL, Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon, 1993.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, 1928, London, Panther Books, Granada Publishing, 1963.