

Les voix secrètes d'Emily Dickinson

Marie-Christine Agosto

► **To cite this version:**

Marie-Christine Agosto. Les voix secrètes d'Emily Dickinson. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2012, Voix défendues, 8, pp.15-31. hal-01082510

HAL Id: hal-01082510

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01082510>

Submitted on 16 Feb 2015

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-Christine AGOSTO

Les voix secrètes d'Emily Dickinson

La critique narratologique, avec Genette, s'est approprié la notion de voix pour questionner l'origine et les modalités de l'énonciation dans le récit, et identifier le point de vue¹. Dans le même temps, Barthes faisait du « tissu de Voix » la métaphore de structuration du texte, et de ses cinq « codes » d'audition et de lecture la condition de sa construction « comme espace stéréographique »². Mais le texte poétique, peu cité dans ces théories, est pourtant prioritairement celui qui met en situation la voix, tant comme sujet du texte que comme instance première. Comme le souligne Jean-Claude Renard, poète et critique à qui je me référerai dans cette étude, la présence de l'oralité caractérise toujours plus ou moins la poésie, et « la présence singulière de la parole jusque dans l'écriture [poétique] apparaît comme l'une des conditions essentielles du poème »³.

L'acte de prononcer les mots d'une façon telle que les jeux de la *voix* leur permettent de passer du plan de la parole ordinaire au plan de l'*incantation* – c'est-à-dire de se charger de pouvoirs, de sens et de projets non plus d'ordre usuel mais, par exemple, magique ou cérémoniel – fut probablement (avec l'invention de *sons* sans but sémantique directement lié à la communication coutumière) l'une des origines de ce qu'on appela par la suite « poésie » et de ce que nous nommons aujourd'hui « poème ».⁴

C'est ce passage, difficile et initiatique, du plan de la parole ordinaire et du langage utilitaire au plan de l'*incantation* et de l'accès au mystère, qui fonde la poésie d'Emily Dickinson – une poésie à la fois opaque et limpide, dont le brouillage sémantique crée un premier effet d'interdit.

D'inspiration domestique mais interrogeant le sacré, la poésie de Dickinson est aussi, à maints égards, l'expression de « voix défendues ». En premier lieu, elle est historiquement et culturellement porteuse de « paroles interdites » : deuxième grande voix poétique américaine, deux cents ans après celle d'Anne Bradstreet⁵, et comme elle contrainte au secret par un environnement puritain rétif à la créativité, surtout féminine, elle ne se fit entendre de son vivant

Marie-Christine Agosto

que dans le cercle des amis et des intimes, se refusant à la publication dont elle se savait d'avance rejetée, et lui préférant notes, feuillets, correspondance et carnets personnels. En deuxième lieu, la grande liberté et inventivité de son langage poétique, favorisées par les conditions mêmes de sa production, induisent un discours tantôt hermétique, tantôt décalé, complexifié par les « jeux de voix » et les « jeux graphiques » d'un texte non seulement inouï mais inattendu, de culture romantique mais de facture moderniste, et dont le sens, non stable, sollicite en retour la voix du lecteur. Enfin, au-delà de sa production, de sa restitution éditoriale et de sa réception, la voix qui officie dans cet espace poétique est celle de l'ultime transgression : elle « force le silence », formule l'informulable et accomplit une fonction de connaissance qui se réalise à rebours de l'expérience mystique.

En glissant de « voix défendues » à « voix secrètes », cette étude mettra l'accent sur l'intime et sur la réserve, mais aussi sur les stratégies d'évitement et de confrontation de l'interdit. On substituera aux questions « qui parle ? », « de quoi ? », « faut-il comprendre Emily Dickinson ?⁶ », celle du rapport fondamental en poésie entre le dit et le non-dit, entre la parole et le silence. À défaut d'un timbre de voix qui restera à jamais inconnu (le texte de Dickinson préexistant aux techniques modernes d'enregistrement), on s'attardera aussi sur la nature énergétique de son langage et sur sa force incantatoire, ressortissant au grain du texte et à sa salutaire étrangeté.

Paroles interdites

Les transcriptions relativement récentes des manuscrits de Dickinson, dirigées d'abord par Thomas Johnson dans les années cinquante, puis par Ralph Franklin dans les années quatre-vingt⁷, permettent une lecture-écoute d'une authentique poésie dickinsonienne dont les premières éditions, commandées après sa mort par sa sœur et sa belle-sœur, avaient gommé les audaces par souci de normalisation graphique et orthographique et dans un but à la fois commercial et moralisateur⁸. Si les textes de Dickinson ont retrouvé leur ponctuation singulière, leur capitalisation erratique, le rythme heurté des séries de vers écrits en saccades thématiques et se coulant néanmoins dans un flot langagier continu, ces caractéristiques de son style sont assimilables à une *voix* et participent, comme on le verra plus tard, d'une parole vivante, engagée dans une communication personnelle et interpersonnelle, que vient appuyer la dissolution des frontières entre poésie-correspondance et correspondance-poésie.

Mais elles sont surtout révélatrices d'une volonté farouche de s'affranchir, par l'écriture, des contraintes familiales et institutionnelles et de toutes les figures d'autorité. Une fois acquise la détermination de se refuser à la compromission

de la notoriété littéraire⁹, ainsi que l'expriment plusieurs poèmes en réaction à la fois au rejet de ses premiers manuscrits et aux corrections que quelques textes isolés avaient subies (on songe notamment au poème 709, datant de 1863, où elle fustige le commerce de la publication qui réduit l'homme à l'esclavage) :

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
[...]
reduce no Human Spirit
To Disgrace of Price – (P 709, 1863)

et une fois tracée la voie de la libération, du moins intérieure, Dickinson peut alors affirmer son identité féminine singulière (comme le montre l'extrait 1 ci-dessous), son refus du rite et du dogme, sur le ton de la plaisanterie (extrait 2) frôlant parfois le blasphème (extrait 3)¹⁰, et son obstination à redéfinir son jardin secret et son propre cercle familial (extraits 4 et 5). Recluse par stratégie plutôt que par contrainte, elle se place ainsi du côté non des femmes soumises, mais des résistantes (voire des révolutionnaires), non des opprimées, mais des conquérantes, attendant leur heure.

Extrait 1 : I'm ceded – I've stopped being Theirs –
The name They dropped upon my face
With water, in the country church
Is finished using, now,
And They can put it with my Dolls,
My childhood, and the string of spools,
I've finished threading – too –
[...]
Baptized, before, without the choice,
[...]
But this time – Adequate – Erect,
With Will to choose, or to reject,
And I choose, just a Crown – (P 508, 1862)

Extrait 2 : We pray – to Heaven –
We prate – of Heaven –
Relate – when Neighbours die –
A what o'clock to Heaven – they fled –
Who saw them – Wherefore fly? (P 489, 1862)

Extrait 3 : In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen! (P 18, 1858)

Marie-Christine Agosto

Extrait 4 : Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome – (P 324, 1860)

Extrait 5 : The Soul selects her own Society –
Then - shuts the Door –
To her Divine Majority –
Present no more – (P 303, 1862)

Pour explicites qu'ils soient, les extraits ci-dessus déterminent surtout un contexte de création qui se construit sur la mise à distance d'un environnement social jugé trop normatif, et qui revendique la célébration d'une éthique personnelle empreinte d'individualisme, dans l'esprit du transcendantalisme ambiant auquel Dickinson pouvait être directement initiée puisqu'Emerson comptait au nombre des intellectuels et personnalités influentes que sa famille fréquentait et recevait. Au rejet de l'autocratie puritaine et du principe calviniste de la prédestination s'ajoutait chez elle la méfiance de toute forme d'autorité et notamment celle incarnée par la figure paternelle. Dans une Amérique encore bridée par la culture de la patrie tutélaire, qui acceptait mal les outrances et la modernité de Poe, Melville et Hawthorne, s'indignait des innovations langagières de Whitman¹¹, et louait la poésie narrative conventionnelle de Longfellow, il lui restait à trouver une voix secrète, appropriée à l'expression de ses pensées et émotions profondes, une voix « pointed but not sour », pour citer Marianne Moore, « powerful, yet not masculinized; moral yet not didactic »¹².

Composés entre 1850 et 1886, les textes de Dickinson, quoique traduisant une parole privée et « retenue », s'inscrivaient alors dans l'entreprise culturelle de « Renaissance américaine » – ainsi que F. O. Matthiessen, reprenant le vocable utilisé par Emerson en 1861, désigna plus tard cette période littéraire – et participaient de la vocation collective et individuelle à porter l'émergence de styles, de formes et de voix nouvelles, authentiquement nationales. Plus précieuse encore fut l'influence stylistique que cette « voix secrète » exerça sur les générations suivantes, et l'affection stimulante qu'elle leur inspira, comme en témoignent les nombreux poèmes-hommages qui lui furent dédiés et la reconnaissance avouée par des auteurs aussi divers que l'objectiviste W.C. Williams, l'imagiste Ezra Pound, mais aussi Robert Frost, Hart Crane, Wallace Stevens, et les adeptes de la « poésie confessionnelle », Robert Lowell, Theodore Roethke, Anne Sexton, Sylvia Plath. Aux poètes femmes, surtout, elle a donné « dignité », dit la critique féministe Cheryl Walker, « the right to be heard on [their] own premises »¹³. Et elle continue d'inspirer poètes, essayistes et romanciers, comme le montrent l'essai d'Adrienne Rich, *Vesuvius*

at Home : The Power of Emily Dickinson (1975)¹⁴, le livre du poète contemporain Susan Howe, *My Emily Dickinson* (1985)¹⁵, ou encore la biographie fictionnelle de Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel* (2010)¹⁶, si bien qu'elle a fini, paradoxalement, par occuper, sur la scène culturelle américaine, le rôle public dont, en 1861, elle semblait se moquer :

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! (P 288, 1861)

Jeux de voix, jeux graphiques

C'est justement dans son rapport d'influence au « confessionnalisme » que se mesure le mieux la voix d'Emily Dickinson. Si chez elle la démarche esthétique et épistémologique exige de mettre le sujet parlant au centre du poème, elle procède, contrairement à ce que feront plus tard Lowell ou Plath, et à l'exception de quelques poèmes anecdotiques, par effacement du sujet biographique, et elle privilégie, sinon la médiation de personnages, du moins la démultiplication et la théâtralisation des voix qui « mettent en sens » l'expérience et l'exploration du moi et du monde. Intimiste, Dickinson est cependant moins portée à l'introspection qu'à la spéculation et à la rencontre entre sa propre conscience et le mystère de la connaissance. Son intimité est délimitée par l'espace relationnel qu'elle instaure entre elle et ses destinataires-lecteurs. Le dialogue et l'interpellation sont ses modes d'énonciation favorisés, sur le ton de la confiance, servant le plus souvent à dramatiser le monologue intérieur et lui imprimant pudeur, réserve et détachement, à défaut de distance. Le croisement des voix est constitutif du sujet poétique, car, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix :

La poésie est une écriture qui ne saurait produire autre chose qu'un effet de sujet, en articulant des voix dans la langue. [...] Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres¹⁷.

Ainsi, le sujet parlant chez Dickinson n'est pas toujours et pas seulement « je », mais se prête à divers « jeux » d'identité, responsables d'une instabilité

Marie-Christine Agosto

énonciative : dans les *personae* de la scène dickinsonienne, le sujet protéiforme passe par toute la gamme des pronoms personnels et impersonnels, produisant une « plurivocalité » qui s'apparente à un essaim de divisions du moi. Certes, pour citer P-Y. Pétilion, Dickinson, comme tout écrivain, « écrit en plusieurs langues, plusieurs idiomes, inclus les uns dans les autres. L'anglais standard de son temps ; l'américain standard [...] ; la parlure [...] de la Nouvelle-Angleterre du XIX^e siècle »¹⁸, sans compter les traces citationnelles de son érudition. Mais il s'agit moins du Babel qu'évoque la théorie du plurilinguisme de Mikhaïl Bakhtine, car il n'y a pas ici diversité sociale de langues, mais plutôt d'un procédé moderniste avant l'heure de fragmentation de voix inquiètes, perplexes, interrogatives.

On entend ces dédoublements dans le « I » et le « You » du dialogue avec soi-même, dans le « She », voire le « He », divin ou royal, du détachement d'avec soi-même, dans le « We » de l'expérience collective, mais aussi dans le rôle du « School-boy » ou de la « Lady » qu'elle endosse, et dans « the Soul », terme qu'elle utilise fréquemment, en référence à l'identité du chrétien, par exemple dans le poème 303 précédemment cité où il est repris par le pronom personnel féminin (« The Soul selects her own Society »).

Dans le premier quatrain du poème 320, qui fait allusion aux jeux d'enfant, le pluriel grammatical général (le nous royal) se résorbe dans une forme hybride du réfléchi au singulier, renvoyant clairement à Dickinson elle-même :

We play at Paste –
Till qualified, for Pearl –
Then, drop the Paste –
And deem ourself a fool – [...] (P 320, 1860)

Quant au poème 514 (reproduit intégralement ci-dessous), il donne un autre exemple de jeu avec les identités, qui se double d'une énigme sémantique :

Her smile was shaped like other smiles –
The Dimples ran along –
And still it hurts you, as some Bird
Did hoist herself, to sing,
Then recollect a Ball, she got –
And hold upon the Twig,
Convulsive, while the Music broke –
Like Beads – among the Bog – (P 514, 1862)

Fragment coupé de tout contexte, ce poème débute comme souvent chez Dickinson par une attaque *in medias res* et une image métonymique sans référence précise (le sourire est d'abord visage, mais c'est aussi la bouche,

donc le chant et la parole). L'évocation d'un visage féminin non identifié, peut-être destiné à rester anonyme ou indéfini, peut aussi bien renvoyer à une femme, à une enfant (à cause des fossettes), ou à elle-même. La compression syntaxique aux vers 3 et 4 accentue la comparaison avec l'oiseau (il faut lire à la fois « And still it hurts you, to sing » et « as *if* some Bird / Did hoist herself, to sing », la virgule isolant le verbe complément et permettant de le rapporter aux deux verbes précédents). Tout comme le « you » est général, l'oiseau est générique, choisi comme symbole du chant plus que comme exemple réaliste (en effet, avec ses fines connaissances ornithologiques Dickinson ne pouvait ignorer que les oiseaux chanteurs sont les mâles et non les oiselles). Si le sens précis de « Ball » tient de la conjecture (de quelle balle – ou bal – la femme et l'oiselle se souviennent-elles ?), plus important est le parallèle, renforcé par les sonorités, que ce texte construit entre le champ lexical de la douleur (« hurt », « hoist », « hold », « convulsive ») et la légèreté aérienne du sourire, de l'oiseau et de la musique, qui à la fois rompt le silence et se casse comme un collier, dans un bruit étouffé. Le lien consonantique entre « Ball », « Beads » et « Bog » met évidence le lien entre la forme (circulaire) et le son (on songe aux notes de musique), et fournit un exemple du rapport fondamental entre mot, image, son et sens.

Robert Frost disait que la poésie ne devait être ni oraculaire ni prophétique, mais que sa musique devait être comme celle d'une conversation qui vous parvient depuis la pièce voisine. Cette oralité est présente chez Dickinson qui peut aussi bien converser avec son lecteur qu'avec Dieu, le vent ou le rouge-gorge. Rythmiques plutôt que mélodiques, ses poèmes avancent par bribes, par ellipse et par élision, avec une ponctuation assez rare pour ne pas rompre le flux du langage, et des signes graphiques (les tirets sont à la fois pauses et soupirs) qui introduisent ce que Mallarmé, dans sa préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, appelait « des espacements de lecture ». On retrouve ce rythme heurté dans le poème 344 où la fragmentation visuelle et rythmique du texte met en spectacle le pas douloureux et préfigure, en faisant buter la lecture sur chaque mot comme sur des pierres, une anticipation de la mort, contenue aussi dans le dédoublement énonciatif :

'Twas the old – road – through pain –
That unfrequented – one –
With many a turn – and thorn –
That stops – at Heaven –

This – was the Town – she passed –
There – where she – rested – last –
Then – stepped more fast –
The little tracks – close prest –

Marie-Christine Agosto

Then – not so swift –
Slow – slow – as feet did weary – grow –
Then – stopped – no other track!

Wait! Look! Her little Book –
The leaf – at love – turned back –
Her very Hat –
And this worn shoe just fits the track –
Herself – though – fled!

Another bed – a short one –
Women make – tonight –
In Chambers bright –
Too out of sight – though –
For our hoarse Good Night –
To touch her Head! (P 344, 1862)

Dans *Une autre parole*, Jean-Claude Renard dit « qu'en matière de poésie, la créativité du langage ne se limite pas à produire sans cesse des phrases nouvelles et des significations différentes [...] mais à créer des formes d'écriture et de lectures où l'espace et le temps [...] tiennent un rôle particulier » : « donner la parole au poème », « en faire le lieu d'une respiration foncière et singulière », permettre « aux mots de [retrouver] le pouvoir d'instaurer une vision et de nous communiquer une connaissance toujours nouvelle ». Le poème de Dickinson précité montre comment, avec sa structuration rythmique syncopée, le texte ne ressortit plus à des codes prosodiques (tout au plus un schéma de rimes diffus), mais procède, sinon de l'inspiration, du moins de « la respiration du corps »¹⁹, d'une énergie qui s'incarne dans le texte, et mène, par le raccourci de la parataxe, et de symboles en hypothèses, au-delà de la narrativité du récit.

À la limite du narratif et du symbolique, du concret et de l'abstrait, les poèmes de Dickinson créent un univers de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, car elle tente aussi bien, comme dans les deux exemples qui suivent, la vision panoramique surplombante que l'observation miniaturisée de « son » monde :

Funny – to be a Century –
And see the People – going by –
I – should die of the Oddity –
But then – I'm not so staid – as He – (P 345, 1862)

A Bird came down the Walk –
He did not know I saw –

He bit an Anglemorm in halves
And ate the fellow, raw,

And then he drank a Dew
From a convenient Grass –
And then hopped sidewise to the Wall
To let a Beetle pass – (P 328, 1862)

Dans sa conversation avec le monde, elle n'adopte pas seulement la posture ludique, ironique ou domestique que montrent les extraits jusqu'ici présentés, mais interroge l'énigme. Cette façon de forcer le silence se retrouve dans des poèmes définitionnels ou gnomiques (extrait 1, ci-dessous), dans des poèmes exprimant une théologie négative (extrait 2) et dans des poèmes théâtraux (extrait 3), dans lesquels, pour citer Christine Savinel, « elle construit une voix posthume [...] pratique la fréquentation de la mort et la méditation dans la tombe à venir »²⁰.

Forcer le silence

Extrait 1 : The difference between Despair
And Fear – is like the One
Between the instant of a Wreck –
And when the Wreck has been –

The mind is smooth – no Motion –
Contented as the Eye
Upon the forehead of a Bust –
That knows – it cannot see (305, 1862)

Extrait 2 : I should have been too glad, I see –
Too lifted – for the scant degree
Of Life's penurious Round –
[...]
I should have been too saved – I see –
Too rescued – Fear too dim to me
That I could spell the Prayer
I knew so perfect – yesterday –
That Scalding One – Sabachtani –
Recited fluent – here –

Earth would have been too much – I see –
And Heaven – not enough for me –
I should have had the Joy
Without the Fear – to justify –

Marie-Christine Agosto

The Palm – without the Calvary –
So Savior – Crucify –

Defeat – whets Victory – they say –
The reefs – in old Gethsemane –
Endear the Coast – beyond!
’Tis Beggars – Banquets – can define –
’Tis Parching – vitalizes Wine –
“Faith” bleats – to understand! (P 313, 1862)

Extrait 3 : It was not Death, for I stood up,
And all the Dead, lie down –
It was not Night, for all the Bells
Put out their Tongues, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh
I felt Siroccos – crawl –
Not Fire – for just my Marble feet
Could keep a Chancel, cool –
And yet, it tasted, like them all,
The figures I have seen
Set orderly, for Burial,
Reminded me, of mine –
[...] (P 510, 1862)

L'extrait 3 est extrait du célèbre poème 510 où elle se voit dans la chambre mortuaire. C'est une figuration dantesque du sujet qui se projette non pas dans l'au-delà mais à la limite du monde des vivants et du monde des morts, où elle ne verra, à la fin du poème, que le vide, l'espace aveugle et le chaos.

La mort, non nommée, est encore le sujet du poème 305 dont un extrait est donné en premier exemple (extrait 1). Dans le premier quatrain, l'image du naufrage, ou plus exactement les deux instants de la même image, sont proposés comme définition des deux termes abstraits, avec un effet de chiasme (l'image de la peur venant avant celle du désespoir), de sorte que la différence se résorbe dans le « Un » (One), se réduit dans l'interface qui permettrait de compenser l'écart entre le sens à atteindre et le symbole. La poésie de Dickinson flirte souvent avec la limite, tend vers l'abolition de la dualité entre la conscience du Rien et le Rien, ou entre le non-dit et l'indicible. La mort, statufiée dans le buste de marbre du deuxième quatrain, traduit simultanément la satisfaction de l'esprit à ne plus changer, à se figer dans le définitif (comme approximation peut-être de l'éternité) et la parole interrompue, butant sur l'indéchiffrable énigme : c'est ce que suggère l'ambivalence syntaxique, proche

de l'anacoluthé, dans le dernier vers qui peut se lire comme « that knows » (« qui sait », « qui connaît ») ou « that knows *that* it cannot see ».

Quant au poème 313 (extrait 2), construit sur la forme grammaticale de l'irréel, à la fois hypothèse et regret, il offre un exemple de théologie négative et reprend le thème récurrent chez Dickinson de l'absence de Dieu, en citant l'ultime parole du Christ au Calvaire (« Eli, Eli, lama Sabachtani? », « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), un Dieu qu'elle interpelle dans le poème 339 en l'appelant aussi « Bright Absentee ». De même que seuls les mendiants peuvent concevoir, *a contrario* et par l'imagination, l'idée du banquet, et que seule la soif peut donner vie au vin, de même Dieu ne se révèle et ne se définit que par son absence, et ne peut être évoqué que comme néant, comme non-savoir et comme silence.

J'emprunterai à nouveau à Jean-Claude Renard cette définition de la parole poétique et de la parole mystique, toutes deux « langages symboliques », « c'est-à-dire contraints à la différence et à la contradiction par impossibilité de formuler logiquement et conceptuellement ce qui leur demeure étranger et s'offre comme mystère ». Mais si la parole mystique « se heurte au silence et se transforme en lui », « la parole poétique rompt le silence de l'espace mystique et substitue à l'indicible et l'indéfinissable une forme de connaissance (logique ou non) de ce même mystère ». « La poésie interroge l'énigme, elle ne la perce ni ne la résout », dit encore Jean-Claude Renard, car « les mots ont le pouvoir de combler le vide du mutisme originel »²¹.

Pour Dickinson, profondément sceptique et agnostique, et que le silence fascinait et terrifiait, la parole poétique était l'outil de la réinvention du monde, et une formule de délivrance, comme l'exprime abstraitement et de manière épigrammatique le poème 1251 :

Silence is all we dread,
There's Ransom in a Voice –
But Silence is Infinity.
Himself have not a face. (P 1251, 1873)

et comme l'exprime aussi, mais de manière plus figurale, le poème 543 :

I fear a Man of frugal Speech –
I fear a Silent Man –
Haranguer – I can overtake –
Or Babblers – entertain – (P 543, 1862)

Sa relation aux mots, « Syllables of Velvet – Sentences of Plush – » (poème 334), transfigure la simple dimension religieuse : elle est la condition d'une expérience spirituelle et d'une transformation intérieure. Car la parole

Marie-Christine Agosto

poétique touche au sacré dès lors qu'elle tente de célébrer la qualité de l'instant constamment dépassé par l'énigme du monde et cherche à compenser l'insatisfaction existentielle par un afflux d'être. Dans cet esprit, on songe au poème 323, métaphorisation de l'émerveillement devant la grâce et la surabondance divines, et expression d'une plénitude ambiguë, sur le mode du « comme si ». On songe aussi à plusieurs de ses poèmes où la figuration christique apparaît dans le lever du jour, puis, comme ici, se perd :

As if I asked a common Alms,
And in my wondering hand
A Stranger pressed a Kingdom,
And I, bewildered, stand –
As if I asked the Orient
Had it for me a Morn –
And it should lift its purple Dikes,
And shatter me with Dawn! (P 323, 1858) ²²

Je conclurai cette présentation de l'importance de la voix chez Dickinson par une série de citations, en écho aux voix multiples que fait entendre sa poésie :

D'abord pour rappeler que le port de masques, les dédoublements, les mises en scène déterminent chez elle une sorte de lyrisme à l'envers, non celui de l'épanchement des sentiments mais celui du secret, de l'intime, de la réserve. Ce qu'Antoine Cazé nomme « la faille lyrique », qui réside dans « l'articulation du visuel et du sonore », repose sur cette mise à distance de la voix poétique : « c'est [...] la paradoxale condition pour que la voix puisse devenir *visible*. C'est l'inscription de cette problématique visibilité du son qui donne à la voix du sujet poétique le volume nécessaire à son épanouissement, à son épanchement à la fois hors du moi et dans l'autre qui l'habite »²³.

Puis, pour rappeler que la voix poétique est toujours *dans la langue*, tour à tour sublimée par elle, contrainte ou empêchée par elle, car, pour citer Jacques Roubaud, « la poésie est un fait de langue ; il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ²⁴ ». Le mot est la condition même de l'être au monde : ainsi l'avait compris Dickinson et le célébrait Adrienne Rich dans son poème-hommage à Emily : « you, [...] / for whom the word was more / than a symptom – / a condition of being »²⁵. Ainsi l'écrit encore Susan Howe, dans *My Emily Dickinson* : « Dickinson's life was language and a lexicon her landscape... Forcing, abbreviating, pushing, padding, subtracting, riddling, interrogating, re-writing, she pulled text from text... »²⁶

Enfin, rappelant la nécessaire inscription de la voix poétique dans le visuel, par-delà le silence et l'absence, je finirai sur cet assemblage de Joseph Cornell à la mémoire d'Emily Dickinson²⁷ et de sa « Péninsule bleue » (allusion au

poème 405), tout en donnant la parole finale au poème. Sans la voix de Dickinson, en effet, il manquerait quelque chose à la culture américaine.

It might be lonelier
Without the Loneliness –
I'm so accustomed to my Fate –
Perhaps the Other – Peace –

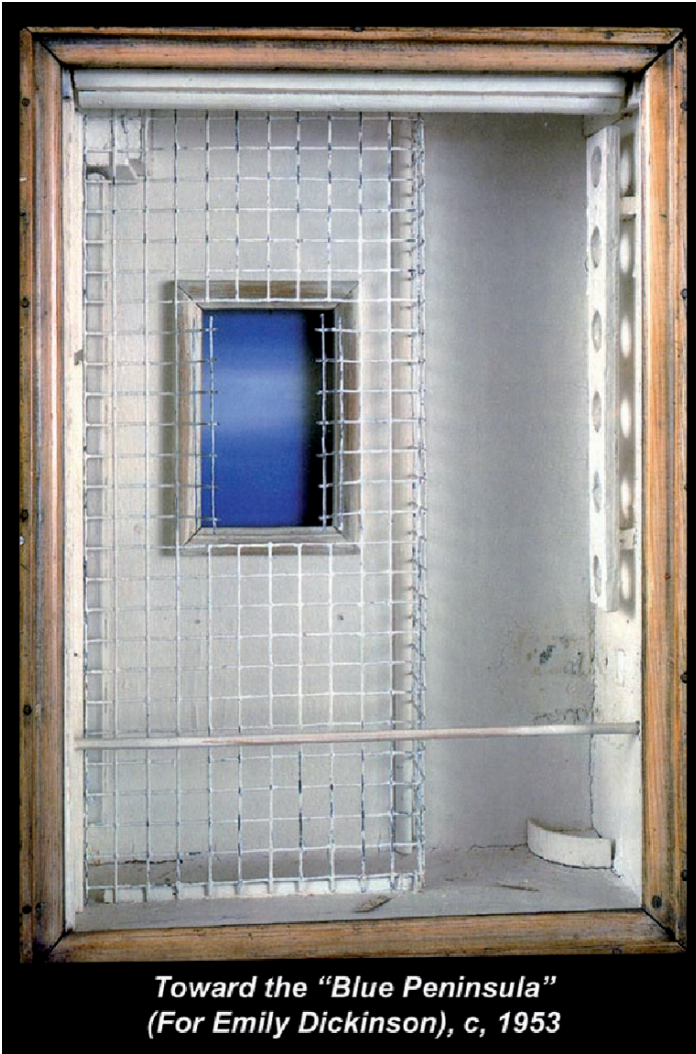
Would interrupt the Dark –
And crowd the little Room –
Too scant – by Cubits – to contain
The Sacrament – of Him –

I am not used to Hope –
It might intrude upon –
Its sweet parade – blaspheme the place –
Ordained to Suffering –

It might be easier
To fail – with Land in Sight –
Than gain – My Blue Peninsula –
To perish – of Delight – (P 405, 1862)

Marie-Christine Agosto
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Marie-Christine Agosto



***Toward the "Blue Peninsula"
(For Emily Dickinson), c, 1953***

Bibliographie

BARTHES Roland, *SZ*, Paris, Seuil, 1970.

CAZÉ Antoine (dir.), *Emily Dickinson, Profils Américains*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, n° 8, 1996.

CHARYN Jerome, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel*, New York, Norton & Company, 2010.

DERAIL-IMBERT Agnès (dir.), *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Paris, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, 2010.

DICKINSON Emily, *The Complete Poems*, Thomas H. Johnson (ed.), Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1955 ; London, Faber and Faber, 1970.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HOWE Susan, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.

RENARD Jean-Claude, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981.

RICH Adrienne, *The Fact of a Doorframe, Poems Selected and New, 1950-1984*, New York & London, Norton & Company, 1984.

ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera : ménages*, Paris, Stock, 1995.

notes

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 225-267.

² Roland Barthes, *SZ*, Paris, Seuil, 1970, 29-30.

³ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 105.

⁴ *Ibid.* 105.

⁵ Les poèmes d'Anne Dudley Bradstreet (1612-1672), membre de la colonie puritaine du Massachusetts, furent publiés d'abord à son insu à Londres en 1650, puis à titre posthume en 1672.

⁶ Pascal Aquien, journée d'étude sur Emily Dickinson, 20 février 2010, cité par Agnès Deraill-Imbert dans *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2010.

⁷ *Emily Dickinson, The Complete Poems*, ed. Thomas H. Johnson, with full extant variants, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1955 (3 volumes) ; réédité à Londres par Faber and Faber en 1970 (les références renvoient à cette édition).

The Manuscript Books of Emily Dickinson, ed. Ralph W. Franklin, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1980 (2 volumes).

Marie-Christine Agosto

The Selected Letters, ed. Thomas H. Johnson & Theodora Ward, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1986.

The Poems of Emily Dickinson, ed. Ralph W. Franklin, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1997 (3 volumes).

- ⁸ En effet, pour retracer l'histoire, rappelons que quelque 1000 textes (poèmes et lettres) furent retrouvés après sa mort en 1886 par sa sœur Lavinia – textes disséminés, découverts par bribes éparses, souvent difficilement déchiffrables et sur divers supports (enveloppes, brouillons, papiers pliés en forme de fleurs...). Leur première publication, infidèle à la lettre, fut la conséquence d'un choix éditorial et d'une brouille familiale. Ainsi entre 1890 et 1945 les poèmes de Dickinson furent retravaillés pour publication normalisée, d'abord par l'éditeur Thomas Wentworth Higginson (celui-là même qui avait hésité à la publier de son vivant) et par Mabel Loomis Todd (la maîtresse de son frère, William Austin Dickinson). Puis dans les années 1930, d'autres éditions normalisées voyaient le jour, issues des collections personnelles de Susan Gilbert Dickinson, sa meilleure amie et belle-sœur, et de Martha Dickinson Bianchi, la fille de cette dernière. Ce n'est que dans les années cinquante que la remise des manuscrits aux fonds d'archives des Universités de Amherst (pour la collection de Susan Dickinson) et de Harvard (pour la collection de la famille Todd) a permis aux chercheurs de remonter à la source de cette vaste production, d'en mesurer la flexibilité et l'originalité, et d'en restituer une version fiable et authentique.
- ⁹ Sept poèmes seulement furent publiés de son vivant, entre 1850 et 1866, le plus souvent comme « Valentine Poems » dans des magazines (poème n° 1 dans *Amherst College Indicator* en 1850 ; n° 3 dans *Springfield Daily Republican* en 1852 ; n° 986 dans *Springfield Daily & Weekly Republican* en 1866 ; n° 214 et n° 288 en 1861 ; n° 1090 en 1866). Le n° 709, écrit en 1863 et apparu anonymement, par jeu, dans *A Masque of Poets* en 1878, fut attribué à Emerson. Il traduit sa réaction vive aux amendements que ses textes précédents avaient subis avant d'être édités.
- ¹⁰ Dans une lettre à Higginson, datée du 26 avril 1862, elle écrit ces mots sarcastiques à propos de sa famille : « They are religious, except me, and address an eclipse, every morning, whom they call their "Father" ».
- ¹¹ Dans la lettre à Higginson du 26 avril 1862, Emily Dickinson dit avoir entendu parler de Whitman, mais ne pas l'avoir lu : « I was told it was disgraceful ». Dans la même lettre, elle cite ses lectures : la poésie de Keats, des époux Browning, et la prose de Ruskin, de Thomas Browne et les « Revelations ». Elle ajoute : « My father buys me many books, but begs me not to read them. He fears they joggle the mind ».
- ¹² Cité dans *The Emily Dickinson Handbook*, Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle, Cristanne Miller (eds.), Amherst, The University of Massachusetts Press, 2005, 336.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ Contrairement à Amy Lowell (1874-1925) qui, tout en revendiquant une personnalité virile, reléguait les poètes-femmes, y compris elle-même, au rang d'imitateurs et d'artistes mineurs, et ne voyait en Dickinson qu'une marginale excentrique :
- Taking us by and large, we're a queer lot
We women who write poetry. And when you think
How few of us there've been, it's queerer still.
I wonder what it is that makes us do it.
Singles us out to scribble down, man-wise,
The fragments of ourselves. ("The Sisters")
- ¹⁵ Susan Howe, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.

- ¹⁶ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel*, New York, Norton & Company, 2010.
- ¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », cité par Antoine Cazé dans « La faille lyrique entre l'ouïe et l'œil », *Emily Dickinson*, Antoine Cazé (dir.), *Profils Américains*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, n° 8, 1996, 141, 155.
- ¹⁸ Pierre-Yves Pétillon, « This is NOT it (Paraphrase): "It was not Death..." », *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Agnès Derail-Imbert (dir.), Paris, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, 2010, 25.
- ¹⁹ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 90, 95, 98.
- ²⁰ Christine Savinel, « L'attente chez Dickinson », *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Agnès Derail-Imbert (dir.), Paris, Actes de la Recherche à l'ENS, n° 6, 2010, 41.
- ²¹ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 34, 38, 43.
- ²² Ce poème était inclus dans une lettre à Higginson, datée du 8 juin 1862, ainsi que la formule « I am in danger, Sir » reprise par Adrienne Rich dans son poème à Emily Dickinson (cf. conclusion p. 13 du présent article).
- ²³ Antoine Cazé, « La faille lyrique entre l'ouïe et l'œil », *Emily Dickinson*, Antoine Cazé (dir.), Université Paul-Valéry, Montpellier III, *Profils Américains*, n° 8, 1996, 153.
- ²⁴ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage*, Paris, Stock, 1995, 81.
- ²⁵ Adrienne Rich, « I Am in Danger – Sir – », *The Fact of a Doorframe*, Poems Selected and New, 1950-1984, New York & London, Norton & Company, 1984, 70-71. Le poème cité date de 1964.
- ²⁶ Susan Howe, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.
- ²⁷ Joseph Cornell (1903-1972), sculpteur, peintre et cinéaste new-yorkais, adepte de l'esthétique du collage et auteur de célèbres « boîtes ». L'assemblage cité, et ici reproduit, est dédié à Emily Dickinson. Il est inspiré par le poème 405 : « *Toward the "Blue Peninsula" (for Emily Dickinson)* » (1953). Construction, 14½ x 10 ¼ x 5 ½ inches. Collection Robert Lehrman, Washington, D.C. Crédits photographiques : Diane Waldman, *Joseph Cornell, Master of Dreams*, New York, Abrams, 2002, 84.

