



HAL
open science

Formes du mouvement dans la poésie d'Emily Dickinson – déplacements, réécritures, conversions

Sophie Mayer

► **To cite this version:**

Sophie Mayer. Formes du mouvement dans la poésie d'Emily Dickinson – déplacements, réécritures, conversions. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA112 . tel-01721114

HAL Id: tel-01721114

<https://theses.hal.science/tel-01721114>

Submitted on 1 Mar 2018

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.

**UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3**

ED 514 – EDEAGE

Études Anglophones, Germanophones et Européennes

EA 4398 – PRISMES/Vortex

Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Thèse de doctorat en études anglophones – Littérature américaine

Sophie MAYER

**FORMES DU MOUVEMENT DANS LA POÉSIE
D’EMILY DICKINSON
– DÉPLACEMENTS, RÉÉCRITURES, CONVERSIONS**

Thèse dirigée par Mme le Professeur Christine SAVINEL

Soutenue le 27 novembre 2017

Jury :

M. Pascal AQUIEN, Professeur, Université Paris Sorbonne – Paris 4

M. Eric ATHENOT, Professeur, Université Paris-Est Créteil

M. Antoine CAZÉ, Professeur, Université Paris Diderot – Paris 7

Mme Cécile ROUDEAU, Professeur, Université Paris Diderot – Paris 7

Mme Christine SAVINEL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Remerciements

Je tiens d'abord et avant tout à remercier Christine Savinel, ma directrice de thèse, dont l'énergie lumineuse m'a accompagnée pendant ces années de recherche.

Je souhaite à tout doctorant d'avoir une directrice de thèse aussi exigeante intellectuellement et bienveillante humainement.

Je tiens à lui redire ici ma profonde gratitude : merci et encore merci d'avoir été si présente, si disponible, si généreuse.

Je veux également remercier Cristanne Miller, Professeur à l'Université de Buffalo et spécialiste de Dickinson, qui m'a prodigué ses conseils éclairés.

Ainsi que Claire Malroux, poète et traductrice de Dickinson qui m'a apporté son soutien et ses lumières au cours de nos nombreux échanges.

Je remercie Isabelle Alfandary, Professeur à Paris 3, qui m'a offert l'opportunité d'un échange fructueux avec l'Université de Californie de Berkeley.

Et puis Cécile Roudeau, Professeur à Paris 7, grâce à qui j'ai pu me rendre à Amherst, dans le cadre d'un échange avec l'Université du Massachusetts, pour consulter les archives et manuscrits des écrits de Dickinson.

Je tiens à cet égard à saluer la formidable équipe de la ville d'Amherst : je pense à Margaret Dakin, qui travaille aux archives de la Frost Library d'Amherst College, et sur laquelle j'ai pu compter pour me faire des retours critiques et me conseiller des lectures avisées ; je pense également à Tevis et Karen, documentalistes enthousiastes et dévouées de la Jones Library ; à Margaret Freeman, qui m'a si généreusement reçue chez elle ; et à Lois Kackley, qui organise les « conversations poétiques » informelles de l'Emily Dickinson International Society (EDIS), et qui m'a si chaleureusement accueillie, elle aussi.

Je remercie chaleureusement les Professeurs Antoine Cazé, Cécile Roudeau, Pascal Aquien, et Eric Athenot, qui ont accepté de siéger à ce jury et qui m'ont tous, à leur façon, inspirée durant ces années, puisque j'ai eu la chance de les avoir pour professeurs et éclairés en poésie, ou encore de les lire et d'échanger avec eux à l'occasion de groupes de travail ou d'ateliers de réflexion et de recherche.

Je veux également exprimer ma reconnaissance à plusieurs Professeurs et enseignants des Universités de la Sorbonne Paris 3 et Paris 4 dont la passion fut, et est, contagieuse : Elisabeth Angel-Pérez, Carle Bonafous-Murat, Liliane Campos, Line Cottagnies, Catherine Lanone, François Laroque, Marie-Christine Lemardeley, Aliyah Morgenstern, Jean-Pierre Naugrette, Marc Porée, Gisèle Venet. J'ai une pensée toute particulière pour André Topia.

Merci encore à mes soutiens plus discrets mais non moins précieux (ils se reconnaîtront), ainsi qu'à mes amies doctorantes Marine Riou, Claire Poinot, Anne-Lucie Kargul, Céline Prest, Yasna Bozhkova, Chloé Thomas, Sara Bielecki.

Last but not least, je me tourne vers Emily Dickinson, sans laquelle cette thèse (et bien plus encore) n'existerait pas.

Résumé de thèse

Formes du mouvement dans la poésie d'Emily Dickinson – déplacements, réécritures, conversions.

L'objectif de cette thèse est de montrer que le mouvement constitue le principe fondateur de la démarche intellectuelle et poétique d'Emily Dickinson (1830-1886). Mis au service d'une pensée qui ne cessa de se remettre en question et de combattre les certitudes et les schémas (culturels, religieux...) établis, le mouvement se révèle être une arme de déstabilisation et de déconstruction critique visant à discréditer tous les systèmes de pensée et de croyances jugés autoritaires et « dogmatiques », au sens fort où l'entendaient les sceptiques anciens, avec lesquels Dickinson présente d'évidentes affinités. Mais le mouvement apparaît également comme un principe vital et un agent de construction dans les poèmes : il permet d'élaborer, par voie de réécritures subversives et de détournements subtils, une approche du monde, de la connaissance et de la foi, qui vise aussi bien à légitimer la puissance de la pensée et de l'expérience individuelles qu'à rendre compte de ce que l'incertitude, l'instabilité et le changement sont l'essence même de la pensée et de la vie. Située au croisement de la poétique, de l'épistémologie et de l'approche dite « culturelle », cette thèse se propose d'examiner les formes du mouvement présentes dans l'œuvre de Dickinson en les mettant en regard d'une scène nationale elle-même mouvementée, placée sous le signe de la rupture, de la crise et du doute, mais également portée par un élan de libération et de renouveau qui vit l'émergence de nouvelles forces (politiques, économiques, sociales, culturelles) qui entendaient valoriser et défendre la liberté et l'épanouissement individuels.

Mots-clés : Emily Dickinson (1830-1886), Littérature du XIXe siècle, Poésie, Religion, Spiritualité, Épistémologie, Science, Histoire des idées, Scepticisme, Cultural Studies, États-Unis.

Abstract

Forms of movement in the poetry of Emily Dickinson – shifts, re-writings, conversions.

The aim of this thesis is to demonstrate that the fundamental poetic and intellectual principle in the work of Emily Dickinson (1830-1886) is movement. In the service of an intellect that constantly questioned and challenged the established religious and cultural frameworks, movement firstly reveals itself to be a weapon of destabilisation and critical deconstruction : indeed, it aims to discredit and overturn systems of thought and beliefs deemed authoritarian and dogmatic, the latter in the strong sense as understood by the ancient sceptics, with whom Dickinson had obvious affinities. Movement however also appears as a vital principle and a constructive agent within her work : through subversive rewritings and subtle deviations, it enables the elaboration of an approach to the world, knowledge and faith, which seeks as much to legitimise the power of individual experience and reflection, as to acknowledge that uncertainty, instability and change are the very essence of thought and of life. At the intersection of poetics, epistemology and cultural studies, this thesis thus examines the forms of movement present in Dickinson's work, by considering them alongside a turbulent national context, itself characterized by rupture, crisis and doubt, but equally impelled by a momentum towards liberation and renewal, which saw the emergence of new forces (political, economic, social, cultural) valorising and defending the freedom and flourishing of the individual.

Key words : Emily Dickinson (1830-1886), 19th century Literature, Poetry, Religion, Spirituality, Epistemology, Science, History of Ideas, Skepticism, Cultural Studies, United States.

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
---------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE - Examen d'une fracture intérieure – Critique de la religion et de la Bible	28
--	----

Chap. 1 - Une approche organique et historique de l'écriture poétique	28
--	----

1. Des textes et des corps : les flux circulatoires d'une pensée incarnée	30
2. Du texte au contexte, les figures du déplacement.....	42
3. De l'organique au spirituel, transfusions et transferts « critiques »	62

Chap. 2 - Réécritures des notions bibliques de confiance et d'alliance	80
---	----

1. Non-conversion et critique de la Bible	88
2. De la justice divine à la justice « poétique »	101
3. La confiance fracturée, l'émergence du doute	120

DEUXIÈME PARTIE - D'un doute généralisé : stratégies d'un scepticisme idiosyncratique	132
--	-----

Chap. 3 - Lectures croisées autour de la question de l'au-delà : la certitude passée au crible de l'ironie	133
---	-----

1. « This World is not Conclusion. », ou la notion de « preuve » mise à l'épreuve	139
2. « Do People moulder equally, », ou le potentiel subversif du dialogisme, de la réécriture et de la polyphonie	156
3. « This Poem is not Conclusion. » : vers une irrésolution herméneutique	166

Chap. 4 - Un scepticisme paradoxal	178
1. Des vertus de l'humble ignorance contre la fixité dogmatique.....	186
2. D'un monde à l'autre, entre échanges et résistances : la nature au secret, le poète en retrait	208
3. Le choix d'une posture circonférentielle : vers un suspens sceptique ?	229
 TROISIÈME PARTIE - <i>Détournements et conversions poétiques : vers un nouveau pacte d'alliance</i>	264
 Chap. 5 - Émergence d'une nouvelle vue	265
1. Le retranchement du religieux : un mouvement paradoxal.....	274
2. La plongée introspective, ou la poésie comme microscope intérieur	285
 Chap. 6 - Détournements hérétiques, retournements hétérodoxes	302
1. Conversion poétique et nouveau baptême : le couronnement sacerdotal.....	303
2. L'Église intérieure, le temple de la nature : vers un ministère poétique ?	340
 <i>Conclusion</i>	376
 <i>Annexe</i>	387
<i>Bibliographie</i>	397
<i>Index des noms propres</i>	421
<i>Index des poèmes</i>	424
<i>Index des lettres</i>	431

Avant-propos

Liste des abréviations renvoyant aux poèmes et aux lettres

J *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1955), éd. Thomas H. Johnson. Londres, Faber & Faber, 1976 (indique le numéro du poème et le premier vers).

F *The Poems of Emily Dickinson*, éd. R. W. Franklin, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1998 (indique le numéro du poème et le premier vers).

L *The Letters of Emily Dickinson*, éd. Thomas H. Johnson and Theodora Ward, 3 vols., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1958 (indique le numéro de la lettre).

Dans le corpus de ma thèse, les poèmes sont présentés sous la double référence J/ F, la lettre J renvoyant à la numérotation des poèmes dans l'édition des poèmes en un volume établie par Thomas H. Johnson en 1976, et la lettre F, à celle en trois volumes établie par Ralph W. Franklin quelque vingt ans plus tard (1998). Quant aux lettres, elles sont présentées sous la référence L et renvoient à l'édition en trois volumes de Thomas H. Johnson datant de 1958.

Pour des raisons d'ordre aussi bien chronologique que pratique, c'est la version des poèmes proposée par l'édition de Thomas H. Johnson qui est généralement retenue. D'une part, parce qu'il s'agit d'une réédition de la première édition complète (parue en 1955 et en trois volumes) que nous ayons des poèmes. D'autre part, parce que je l'utilise depuis le début de mon travail de recherche (incidemment, elle était l'édition de référence au concours de l'agrégation en 2010) et il m'a donc été plus facile de mémoriser les poèmes et les numéros qui leur sont attribués (puisqu'ils n'ont pas de titre) en m'y référant par la suite.

Les débats éditoriaux concernant la présentation des poèmes demeurant d'une actualité critique et même houleuse, les versions des poèmes proposées par l'édition variorum de Ralph W. Franklin (1998) et l'édition très récente de Cristanne Miller (2016) viennent quasi-systématiquement éclairer (pour l'étayer, la contredire ou proposer des informations et variations significatives) celle de Johnson, notamment pour ce qui concerne le choix de l'agencement strophique et les « variantes » de mots, les références plus ou moins explicites à d'autres textes, ainsi que les destinataires des lettres.

Introduction

*But let not Revelation/ By theses be
detained – (J1241/ F1261)*

Dans un essai intitulé « The Rejection of Closure », écrit à la fin des années 1990, Lyn Hejinian remarque : « Form is not a fixture but an activity¹ ». Plus loin, elle ajoute : « Language itself is never in a state of rest. Its syntax can be as complex as thought. And the experience of using it, which includes the experience of understanding it, either as speech or as writing, is inevitably active—both intellectually and emotionally². » Hejinian soulève ici quelques-uns des enjeux majeurs liés à la production, à l'utilisation et à l'interprétation du langage, enjeux auxquels l'écrivain tout autant que le lecteur se trouvent confrontés lorsqu'ils abordent une production langagière, écrite ou parlée. Hejinian évoque, d'une part, la dynamique « essentielle » – ontologique, à proprement parler – du langage, et rappelle, d'autre part, le rôle actif que joue à la fois celui qui produit du langage et celui qui le reçoit (le lecteur, le critique, l'exégète), insistant sur la sollicitation non seulement intellectuelle mais émotionnelle à laquelle ceux-ci se trouvent exposés. « Not a fixture but an activity » ; « never in a state of rest » ; « inevitably active—both intellectually and emotionally » : si l'on s'appuie sur le champ lexical qui domine ces fragments de réflexions, le mouvement, selon Hejinian, est au fondement même du langage, il en est le soubassement et le principe directeur. En effet, en tant qu'il est le produit de la pensée et que la pensée elle-même est un processus dynamique complexe, en perpétuelles gestation et évolution, le langage est à son image : naturellement agité, inquiet, intranquille si l'on préfère. Par ailleurs, en tant qu'il sollicite la contribution (intellectuelle, émotionnelle) de celui qui le manipule (le récepteur autant que l'émetteur), il est porteur de dynamisme et d'activité. Bien qu'on ne puisse ériger les déclarations de Hejinian en vérité générale (Barthes, rappelons-le, a avancé que rien n'est plus « fasciste » et rigide que le langage, et sans doute celui-ci est-il tributaire aussi bien du genre et du médium codifiés qui l'emploient que de la pensée particulière ou collective qui le façonne³), force est de constater que chez certains

¹ Lyn Hejinian, *The language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.47.

² Ibid., p.50.

³ Dans sa *Leçon* inaugurale au Collège de France, Barthes envisage le langage et « son expression obligée : la langue » sous l'angle de l'assertion et de l'asservissement (à une autorité, un pouvoir), allant jusqu'à évoquer son

auteurs le langage apparaît plus instable et plus « agité » (« restless ») que chez d'autres, plus hésitant et oscillant aussi, et l'on peut se demander ce que cet état d'intranquillité langagière révèle de l'œuvre, de la pensée et de la personnalité de l'auteur, ou encore des circonstances (biographiques, socio-culturelles, historiques) qui ont présidé à la production et à l'utilisation de ce langage spécifique. Si le savoir, comme Hejinian le constate dans un autre essai intitulé « The Quest for Knowledge », est « situé » (« Knowledge is situated⁴ »), le langage, en tant qu'il est le produit d'une pensée elle-même « située », l'est tout autant (« *Language is situated* », je reformule). En ce sens, on peut se demander si la vision du langage que Hejinian propose n'est pas elle-même conditionnée par les circonstances particulières de son écriture et par son terreau de formation (intellectuel, culturel) natal : l'Amérique, espace mouvant et instable s'il en est, indissociable, depuis ses fondements, d'un certain esprit frontalier et pionnier, en gestation et en expansion (territoriales, épistémologiques, cognitives) constantes, comme Hejinian elle-même le relève avec pertinence dans ses essais « The Quest for Knowledge » et « La Faustienne »⁵. Cette mobilité consubstantielle à l'histoire américaine traverse le langage des œuvres des auteurs américains, et tout particulièrement ceux du XIXe siècle (un siècle marqué, nous le verrons, par des bouleversements de tous ordres, et par une expansion territoriale sans précédent⁶), tels Emerson, Thoreau, Whitman, Melville, ou encore Dickinson.

Dans le cas de Dickinson, cette mobilité est d'autant plus remarquable qu'elle s'accompagne d'un paradoxe, lié à la légendaire immobilité physique du poète, qui se révèle être inversement proportionnelle à son agilité mentale. Il est bien connu, en effet, que Dickinson ne franchit quasiment jamais le seuil de son village natal d'Amherst, dans le Massachusetts : elle ne fit en tout et pour tout que deux, peut-être trois déplacements (à Washington pour accompagner son père lors d'une réunion politique, et à Boston pour soigner ses yeux) et elle vécut, à partir de la fin des années 1860, en quasi-recluse dans la maison paternelle. Dans une lettre à Thomas Wentworth Higginson, l'homme qu'elle proclama son précepteur littéraire et qui lui proposa, après quelques années d'échanges épistolaires assidus, qu'il se rencontrent⁷,

fascisme intrinsèque (Roland Barthes, *Leçon : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.12, 14).

⁴ Lyn Hejinian, *The language of Inquiry*, op. cit., p.231

⁵ Ibid., p.209-231, 232-267.

⁶ Ces points sont approfondis dans la deuxième partie.

⁷ Pasteur unitarien de formation, Higginson était non seulement un homme politique radicalement engagé dans les causes abolitionniste et féministe (membre du parti Whig, futur parti Républicain, il milita pour les droits des Noirs, parfois de façon extrêmement violente, comme ce fut le cas lors du passage du *Fugitive Slave Act*, en 1850, ainsi que pour les droits des femmes, aux côtés d'activistes telles que Lucy Stone ou Susan B. Anthony) mais un homme de lettres influent dans les milieux littéraires de la Nouvelle-Angleterre, ami de Helen Hunt Jackson et d'Emerson, notamment.

elle confessa ne jamais s'aventurer au-delà des terres de son père (déclinant de ce fait, l'invitation de Higginson) : « I do not cross my Father's Ground to any House or town » (L330). Et si un poète comme Whitman, vis-vis duquel Dickinson a été maintes fois mise en regard, peut, à juste titre, être perçu comme le représentant de l'espace américain, de l'ouverture démocratique et de l'extériorité, ne serait-ce que parce qu'il ne cessa de se déplacer physiquement sur le continent américain et qu'il prit part à la vie publique en s'investissant dans certains des événements majeurs qui touchèrent alors le pays (le conflit sécessionniste, notamment), Dickinson, à sa façon plus retranchée et excentrée, n'en parcourut pas moins de grands espaces – plus introspectifs et métaphysiques peut-être, mais non moins chaotiques et vertigineux –, et ses écrits sont investis d'une dynamique, d'une liberté et d'une vitalité expansive qui viennent contredire l'apparent confinement du poète. C'est que ce confinement, au reste pleinement assumé, comme l'ont relevé plusieurs critiques⁸, s'ancrait dans une géographie purement temporelle, et qu'il n'était, en d'autres termes, nullement mental. « For the writer », souligne Hejinian, « the poem *is* a mind⁹ ». Le langage instable, elliptique, ambigu, – tout sauf statique, en somme – que Dickinson choisit est sans aucun doute très éloigné de l'image d'une femme solidement « attachée » à son village et à sa maison natale, mais il est avant tout l'expression d'une pensée et d'un cheminement intérieur lui-même agité et difficilement communicable, ce dont Dickinson avait parfaitement conscience lorsqu'elle évoquait, dans une lettre à Higginson, la séparation établie entre sa personne « réelle » et sa *persona* poétique : « When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person » (L268).

Quiconque a entrepris d'« accoster » l'œuvre de Dickinson¹⁰ – ses poèmes, mais également ses lettres – a presque certainement éprouvé, à un degré d'intensité plus ou moins

⁸ Je pense notamment à Adrienne Rich, qui percevait sa réclusion comme un mode de vie choisi (et non subi ou pathologique), Dickinson obéissant, selon elle, à une nécessité intérieure qui lui aurait permis de s'abstraire et de se protéger du monde extérieur afin d'économiser ses forces créatrices. Elle remarque : « I have a notion that genius knows itself ; that Dickinson chose her seclusion, knowing she was exceptional and knowing what she needed ». Elle rapporte par ailleurs une anecdote contée par la nièce du poète, Martha Bianchi, qui résume bien le choix délibéré de Dickinson : « Her niece Martha told of visiting her in her corner bedroom on the second floor at 280 Main Street, Amherst, and of how Emily Dickinson made as if to lock the door with an imaginary key, turned, and said : "Matty : here's freedom." » (Adrienne Cecile Rich, « Vesuvius at Home : The Power of Emily Dickinson » in *Adrienne Rich's Poetry and Prose: Poems, Prose, Reviews and Criticism*, éd. Barbara Charlesworth Gelpi et Albert Gelpi, New York, Norton Critical Edition, 1993, p.178-179).

⁹ Lyn Hejinian, *The language of Inquiry*, op. cit., p.44.

¹⁰ J'emploie le verbe « accoster » dans la mesure où il est présent dans plusieurs poèmes de Dickinson et où, en dehors des métaphores métaphysiques qui le sous-tendent (la mer est souvent associée, dans les poèmes, à l'éternité et l'infini divin), il peut être envisagé d'un point de vue réflexif et méta-poétique. Dans le poème « The Angle of a Landscape » (J375/ F578), il donne ainsi à voir le déroulement du processus créatif : le poète, qui cherche à capturer une émotion, une sensation ou une idée, est lui-même saisi par l'irruption fulgurante d'une émotion, d'une

élevé, un choc, à la fois intellectuel, émotionnel, et visuel : on est d'emblée saisi par sa grammaire trouée, sa syntaxe syncopée, son rythme toujours plus accidenté au fil des années, comme travaillé par des forces tectoniques qui font alterner cadences régulières et irrégulières, ainsi que par la densité et l'opacité de son style, fait de l'entrelacement des tropes et des figures, d'un subtil alliage entre le concret et l'abstrait, ainsi que d'une propension marquée à brouiller les référents, tous éléments qui tendent à déstabiliser la lecture et à dérouter l'analyse, et qui imposent, de ce fait, un travail d'interprétation actif de la part du lecteur et herméneute. Dans son ouvrage *A Poet's Grammar*, Cristanne Miller a relevé les spécificités grammaticales du poète qui contribuent à l'instabilité et à l'ambiguïté de la forme (Miller parle de « fragmentation ») : parmi les plus prégnantes, la « compression » et la « disjonction »¹¹ – notamment induites par la syntaxe paratactique, les « redoublements syntaxiques¹² », les omissions (« récupérables » ou « irrécupérables¹³ »), les alternances ou superpositions de « voix » –, mais également la ponctuation (les tirets, tout particulièrement) et les « variantes », c'est-à-dire les alternatives de mots dans les poèmes. Quelques remarques s'imposent à ce sujet. Les tirets, en effet, jouent un rôle essentiel dans l'équilibre instable de la syntaxe, et l'on ne sait, de prime abord, comment les envisager, comment les lire : sont-ils des agents de liaison ou de rupture ? Sont-ils des respirations ? Des spasmes ? Des suspensions ? Des silences ? Sont-ils des « signes » analeptiques ou proleptiques qui pointeraient vers d'autres poèmes pour indiquer que la réflexion se poursuit ailleurs, plus loin ? S'appuyant sur leurs occurrences physiques aussi protéiformes qu'erratiques dans les manuscrits du poète, les critiques sont de plus en plus nombreux, ces dernières années, à se pencher sur leur valeur et leur rôle sans qu'il soit possible de conclure à une quelconque interprétation définitive à leur sujet. Ce que l'on peut toutefois affirmer, c'est qu'ils ont une fonction énergisante, qu'ils créent, en d'autres termes, du mouvement, et que le lecteur lui-même se trouve déstabilisé et, par conséquent, mobilisé dans son travail d'analyse et d'interprétation en tentant de reconstituer les possibles

sensation ou d'une idée, qu'il se donnera alors pour mission d'« ancrer » le plus adéquatement possible dans la chair du texte, le langage.

¹¹ Cristanne Miller, *Emily Dickinson : A Poet's Grammar*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987, p.21.

¹² Cristanne Miller définit ce procédé (« syntactic doubling ») comme suit : « Dickinson creates syntactic and semantic ambiguity in several poems by using a single phrase to cover two nonparallel syntactic contexts or to describe two different subjects, usually without marking the division of these contexts by punctuation. The poet deletes what would be the repeated phrase, even though its repetition is considered necessary by all normal grammatical rules. The undeleted phrase, consequently, must function twice, and it makes equal sense in both of its possible contexts » (Ibid., p.37).

¹³ Par « recoverable deletion » et « nonrecoverable deletion », Miller désigne les mots volontairement retirés ou dissimulés par souci rythmique, commodité métrique, ou volonté de demeurer dans un état d'ambiguïté herméneutique (Ibid., p. 28-30).

liens ou décrochages d'un vers et d'une strophe à l'autre afin de dégager un début de signification. De la même façon, les variantes de mots que Dickinson envisageait pour ses poèmes, et que Cristanne Miller a pertinemment mises en évidence et en valeur dans sa toute récente édition¹⁴, induisent du mouvement et de la circulation, chaque variante présentée dans la marge étant en quelque sorte « mobile » puisqu'elle implique une variation qui décuple les probabilités de composition et d'interprétation en projetant, à chaque fois, le spectre d'un nouveau poème. Il s'ensuit que le lecteur lui-même est sollicité aussi bien intellectuellement que physiquement dans ce travail de composition spéculatif et spectral, étant invité à circuler à la fois mentalement et visuellement sur la page. Se dégage ainsi une dimension proprement « scopique » des poèmes, qui en appelle conjointement à l'œil physique et mental du lecteur, et qui leur confère une qualité aussi saisissante, visuellement, que mouvante et insaisissable, intellectuellement. À ces idiosyncrasies de syntaxe et de composition, il faut ajouter d'autres caractéristiques stylistiques constitutives de l'écriture de Dickinson : sa pratique de l'alliage entre le concret et l'abstrait, son brouillage délibéré des référents (je pense notamment aux pronoms personnels « it », « He » et « they », dont on ne sait s'ils renvoient à une réalité intralinguistique ou extralinguistique) et sa dimension spontanément « figurée » invitent, en effet, à l'enchevêtrement des niveaux de lecture possibles. On perçoit bien, à la lecture d'un poème ou d'une lettre, qu'un signifiant ou un signifié en cache un autre, et que l'interprétation dépasse le niveau purement descriptif et littéral pour se situer d'emblée à un niveau plus métaphorique et symbolique qui soulève, nous le verrons, l'épineuse question d'une éventuelle référentialité dans son œuvre.

Dans sa préface à *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco rappelle que « l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant¹⁵ ». C'est là ce que Susan Howe a magistralement déroulé dans son essai-poème *My Emily Dickinson*¹⁶, en choisissant (comme Barthes le fit, à sa façon, avec la nouvelle *Sarrasine* de Balzac dans *S/Z*¹⁷) de lire (*legere*) le poème, abondamment analysé, « My Life had stood – A Loaded Gun – » (J754/ F764)¹⁸, selon un mode connotatif et associatif inclusif, qui permet

¹⁴ Cristanne Miller (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 2016.

¹⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.9.

¹⁶ Susan Howe, *My Emily Dickinson*, New York, New directions, 2007. L'ouvrage a récemment été traduit et présenté par Antoine Cazé (Susan Howe, *Mon Emily Dickinson*, trad. Antoine Cazé, Paris, Ypsilon éditeur, 2017).

¹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

¹⁸ Comme je l'ai précisé dans l'avant-propos, les poèmes sont présentés sous la double référence J/ F. La lettre J renvoie à la numérotation dans l'édition des poèmes établie par Thomas H. Johnson et la lettre F, à celle établie par Ralph W. Franklin (Thomas Herbert Johnson (éd.), *The Complete Poems*, Londres, Faber & Faber, 1976 ;

de lier entre elles (*ligere*) des hypothèses interprétatives a priori éloignées en faisant s'entrelacer des considérations d'ordre aussi bien biographique, culturel et historique que philosophique, métaphysique et méta-poétique. S'inspirant des lectures de Dickinson (Shakespeare, les Brontë, les époux Browning, Jonathan Edwards, la Bible...), de son héritage culturel et religieux, de ses aspirations intellectuelles et spirituelles, ainsi que du contexte dans lequel elle écrivit, Howe offre ainsi, sur une centaine de pages, une lecture proprement « rayonnante » des possibilités herméneutiques du poème¹⁹ et prolonge, de ce fait, l'*intentio operis* en invitant, à son tour, au dialogue interprétatif. Les signifiants et les signifiés gagnent ainsi en amplitude et en largesse, leur potentiel suggestif et interprétatif s'en voit augmenté, élargi, « exponentialisé ». Cette façon de procéder rejoint ce que Barthes, dans *Le Bruissement de la langue*, a nommé la « logique du symbole », et qui me semble pertinente dans le cadre des écrits de Dickinson : cette logique, que Barthes estimait indispensable pour tempérer et nuancer une analyse textuelle purement dénotative qui suivrait la logique « de la raison », repose sur un travail de connotation qui n'est pas déductif mais associatif et métonymique, c'est-à-dire qu'il « associe au texte matériel (à chacune de ses phrases) d'autres idées, d'autres images, d'autres significations » et qu'il permet – c'est là son « avantage moral », explique Barthes – de « poser un droit au sens multiple et de libérer la lecture », respectant, de ce fait, l'« énergie digressive » du texte, qui tend spontanément à faire implorer les règles de la composition et à disséminer la lecture et l'interprétation²⁰.

De ces observations préalables, il ressort que le langage, dans l'œuvre de Dickinson, n'est « jamais en repos », pour reprendre les mots de Hejninian (« never at rest »), et que les spécificités grammaticales, syntaxiques et compositionnelles que l'on retrouve d'un poème à un autre ou d'une lettre à une autre, ont pour caractéristique principale de générer du mouvement. Ce mouvement, qui se traduit, on l'a vu, par une instabilité grammaticale et syntaxique, ainsi que par une ambiguïté herméneutique, est fondé sur un paradoxe. D'une part, en effet, l'instabilité a pour effet de créer une dynamique d'ensemble qui invite à envisager les poèmes et les lettres comme un grand tout organique et cohérent (avec ses « traits » grammaticaux, ses « articulations » syntaxiques et ses « figures » de style récurrents), au sein

Ralph William Franklin (éd.), *The Poems of Emily Dickinson, Variorum Edition*, 3 vols., Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1998).

¹⁹ L'adjectif « rayonnant » est celui choisi par Peter Brook et Jean-Claude Carrière pour évoquer la complexité lexicale et syntaxique des œuvres de Shakespeare, que Dickinson connaissait particulièrement bien. Il rend adéquat compte de l'ambiguïté et du potentiel herméneutique multiple qu'offre l'écriture de Dickinson – sa profondeur moirée, allotropique, foncièrement « baroque » en ce sens (Peter Brook, *Avec Shakespeare*, trad. Jean-Claude Carrière et Dominique Hollier, préf. Georges Banu, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998, p.57).

²⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.34-35, p.39.

duquel les mots et les idées circulent et migrent, s'appellent et se répondent, tissant un vaste réseau de renvois et d'échos ; d'autre part, tout en opposant une résistance à la lecture et en frustrant l'élan interprétatif, l'ambiguïté, quant à elle, contribue à l'initiation d'un échange avec le lecteur et critique (Jed Deppman évoque, à cet égard, une pensée et une herméneutique « conversationnelles²¹ »), échange qui décuple les possibilités interprétatives et rend compte d'une volonté de libérer les formes et les significations en faisant dialoguer les poèmes et les lettres aussi bien entre eux qu'avec un potentiel interlocuteur, réel ou fantasmé.

En ce sens, l'œuvre de Dickinson correspond à maints égards à ce qu'Umberto Eco a qualifié d'œuvre « ouverte » et « *en mouvement* ». L'œuvre « ouverte » désigne, pour lui, toute œuvre d'art qui « alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée²² ». Par sa force de suggestion et de diffraction, elle est « intentionnellement ouverte à la libre réaction du lecteur » et elle « se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète²³ ». « *L'œuvre en mouvement* » rend ainsi possible « une multiplicité d'interventions personnelles », invitant à « une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur²⁴. » Il s'ensuit que « les œuvres « ouvertes » *en mouvement* » se caractérisent par « une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur²⁵ ». Bien qu'Umberto Eco fasse tout particulièrement allusion, ici, à des œuvres du XXe siècle influencées par les théories romantiques et symbolistes, et qu'il prenne pour exemples des auteurs modernistes (Mallarmé, Kafka, Joyce...) qui érigèrent l'ambiguïté, l'indétermination et l'instabilité herméneutiques en « valeurs » et en « principes » cognitifs essentiels, l'œuvre poétique et épistolaire de Dickinson peut être envisagée à cette lumière. Rappelons toutefois que son œuvre fut longtemps considérée comme étant dépourvue de projet et même de « pensée », au sens d'une élaboration intellectuelle consciente et réfléchie, comme l'attestent les remarques de plusieurs critiques et biographes du poète, par ailleurs admiratifs de son travail, tels que George Whicher ou Allen Tate. Dans son article « New England Culture and Emily Dickinson » par exemple, Tate soulignait la capacité de Dickinson à « voir » et à « sentir » à *défait* de « raisonner²⁶ ».

²¹ Jed Deppman *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst, University of Massachusetts press, 2008, p.12, 78.

²² Umberto Eco *L'œuvre ouverte*, op. cit., p.17.

²³ Ibid., p.23.

²⁴ Ibid., p.34.

²⁵ Ibid., p.35.

²⁶ Allen Tate, « New England Culture and Emily Dickinson », *Symposium*, April 1932, Réédité in *The Recognition of Emily Dickinson*, éd. Caesar R. Blake et Carlton F. Wells, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.

« Good to hide, and hear 'em hunt ! », commence le poème J842/ F945, qui se poursuit sur le ton de l'humour en lançant une sorte de défi que le lecteur aurait bien du mal à ne pas prendre pour lui :

Good to hide, and hear 'em hunt!
Better, to be found,
If one care to, that is,
The Fox fits the Hound –

Good to know, and not tell,
Best, to know and tell,
Can one find the rare Ear
Not too dull –

En un clin d'œil malicieux qui confirme qu'elle était parfaitement consciente du potentiel dialogique de son écriture poétique, Dickinson envisage sa relation au lecteur et herméneute comme un jeu de pistes qui se situerait entre la partie de « cache-cache » et la partie de chasse (*hide and hunt*). Elle laisse ainsi entendre qu'à celui ou celle qui se laissera prendre au jeu qu'elle initie, et qui fournira l'effort d'une attention et d'une « écoute » soutenues (« If one care to, that is, », « Can one find the rare Ear »), elle consentira peut-être à livrer quelque chose (d'elle-même, de son art...). On pourrait alors évoquer non seulement la « collaboration » et la « coopération » nécessaires qu'elle exige de la part du lecteur (« The Fox fits the Hound – », souligne-t-elle, suggérant une indispensable complémentarité entre l'écrivain et le lecteur), au sens où il s'agit de « *faire l'œuvre* avec l'auteur », pour reprendre les mots d'Eco, mais également d'une « socratisation » de ses poèmes²⁷ : en soumettant ses potentiels interlocuteurs à un travail de réflexion, de recherche, et de questionnement constant, elle soumet son œuvre elle-même, par une sorte d'anticipation du posthume, à de continuelles variations interprétatives, en d'autres termes, à un dialogue et à une maïeutique inépuisables. « He was my host – he was my guest [...] So infinite our intercourse / So intimate, indeed », déclare-t-elle dans le poème J1721/ F1754, parfaitement avertie, là encore, de ce que l'œuvre est, par essence, un « entretien infini », aussi bien avec ses potentiels lecteurs qu'avec d'autres œuvres, d'autres « textes ». Au fond, il s'agirait alors non tant d'une « herméneutique conversationnelle », pour reprendre l'expression de Deppman, que d'une herméneutique « circonférentielle » qui aurait valeur de « *contre*-herméneutique conversationnelle » (au même

²⁷ Je reprends ici la formulation de Pierre Servet au sujet des *Essais* de Montaigne (Thierry Gontier et Suzel Mayer (éds.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p.39).

titre que Barthes parle d'une écriture « contre-théologique²⁸ ». Par sa plurivocité rayonnante, l'œuvre de Dickinson va, en effet, à l'encontre de la définition et de la finalité mêmes de la démarche herméneutique (dans son acception traditionnelle et monologique héritée de l'exégèse biblique) en remettant sans cesse en question les valeurs et les certitudes²⁹. Du fait de la réflexivité assumée et des stratégies langagières délibérées dont ses poèmes témoignent, il paraît donc proprement impensable aujourd'hui de ne pas reconnaître le travail d'élaboration réfléchi que Dickinson mit en œuvre, ce dont les travaux de critiques américains et français tels que Cristanne Miller, Jed Deppman, Christine Savinel et Antoine Cazé³⁰ rendent compte, depuis les années 1990.

Dans son essai « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », Maurice Blanchot remarque :

Le premier caractère de la signification poétique, c'est qu'elle est liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste [...] Le sens du poème est inséparable de tous les mots, de tous les mouvements, de tous les accents du poème. Il n'existe que dans cet ensemble et il disparaît dès qu'on cherche à le séparer de cette forme qu'il a reçue. Ce que le poème signifie coïncide exactement avec ce qu'il est³¹.

Partant du constat d'un langage instable et ambigu dans les poèmes et les lettres de Dickinson, ce qui m'intéresse, dès lors, c'est d'entreprendre d'« entrer » dans sa pensée et sa poésie en prenant pour angle d'approche cette caractéristique essentielle de son écriture qu'est le mouvement. Je me propose ainsi d'examiner le rôle du mouvement dans son œuvre en en dégagant la singularité et la portée – en approfondissant, en d'autres termes, ses formes spécifiques ainsi que ses enjeux potentiels. Poursuivant les réflexions de Hejinian, il s'agit de reconnaître que le langage, en tant qu'il *est* de la pensée incarnée, et que la grammaire, en tant qu'elle est, comme le pressentait déjà Novalis, la « dynamique de l'esprit³² », sont susceptibles de révéler quelque chose de la démarche intellectuelle et poétique de Dickinson, de sa vision du monde et de l'art, ainsi que des circonstances particulières de son écriture – de son environnement immédiat, et de l'époque à laquelle elle vécut et composa. La question de

²⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, op. cit., p.68.

²⁹ Je reviendrai à plusieurs reprises sur la notion, si cruciale dans sa poésie, de circonférence.

³⁰ Voir Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, 2ème éd., 2009. Voir également les articles d'Antoine Cazé « Aux limites de la crise : moment critique d'Emily Dickinson » et « "The Definition of Beauty is" : Questions d'esthétique chez Emily Dickinson », pour n'en citer que deux (Antoine Cazé, « Aux limites de la crise : moment critique d'Emily Dickinson » *Revue française d'études américaines*, vol. 64, n°1, Paris, Belin, 1995, p.173-181 ; « "The Definition of Beauty is" : Questions d'esthétique chez Emily Dickinson », in *Emily Dickinson, Éclipses du sens*, éd. Agnès Deraill-Imbert, Actes de la recherche à l'ENS n°6, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p. 63-78).

³¹ Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 2011, p.127-128.

³² Novalis, *Fragments, précédé de Les disciples à Saïs*, trad. Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, 1992, p.139.

l'interprétation, centrale, on l'a vu, dans les quelque 1789 poèmes du corpus, se trouve au cœur de nos préoccupations, et il s'agit donc de nous demander quelle signification nous pouvons accorder au langage « mouvementé » que Dickinson choisit pour s'exprimer. Il va de soi que toute approche critique dépend de celui ou celle qui la choisit, et qu'elle exige, de sa part, un engagement. Rappelons les propos de Barthes, dans *Sur Racine*, au sujet du travail d'analyse critique : « D'une part », dit-il, rejoignant les réflexions d'Umberto Eco, « pour un signifiant, il y a toujours plusieurs signifiés possibles : les signes sont éternellement ambigus, le déchiffrement est toujours un choix ». « D'autre part », poursuit-il, « la décision d'arrêter ici et non pas là le sens de l'œuvre est également engagée³³ ». Dans son essai *Entrer dans une pensée ou Des possibles de l'esprit* (spécifiquement consacré à la pensée et au langage chinois, mais qui n'en demeure pas moins pertinent si on élargit son cadre de réflexion originel³⁴), François Jullien explique que le fait même d'entreprendre d'« entrer » dans une pensée autre que la sienne (que ce soit celle d'un individu, d'une culture ou d'une époque) implique un mouvement. Il écrit à cet égard :

[...] entrer implique de se déplacer ; de quitter pour pouvoir pénétrer. On entre dans une pensée comme on entre dans un groupement, une confrérie ou un parti : cela ne peut se faire sans une certaine acceptation, du moins temporaire, à titre d'essai [...] Ou comme on entre dans les affaires de quelqu'un, c'est-à-dire qu'on commence à s'y intéresser personnellement, voire qu'on commence à les faire siennes et à s'en occuper. Entrer dans les sentiments d'un autre, dans ses peines et ses soucis, c'est accepter de se mettre à sa place et d'adopter sa perspective : cela ne va pas sans partage et sans connivence, il y faut une complicité³⁵.

Naturellement, Dickinson n'évoluait pas dans un cadre spatio-temporel et conceptuel aussi éloigné et différent (même pour le sinologue qu'est Jullien) que celui de la Chine, puisqu'elle s'inscrivait, au contraire, dans une culture chrétienne héritée de la vieille Europe, et bénéficiait de connaissances et de repères (historiques, économiques, politiques) partagés. Pour autant, nous ne sommes pas nécessairement familiers d'un héritage puritain séculaire qui imprégnait encore largement les esprits au XIXe siècle (aux États-Unis comme dans d'autres pays d'Europe à majorité protestante), non plus que des bouleversements (sociaux, économiques, culturels, géographiques, politiques...) qu'entraînèrent dans leur sillage aussi

³³ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p.150.

³⁴ François Jullien, *Entrer dans une pensée ou des possibles de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2012. Jullien y évoque la difficulté d'appréhender une pensée aussi éloignée (géographiquement, culturellement, spirituellement) et aussi différente (conceptuellement) que la pensée chinoise, qui se traduit, comme on le sait (et c'est là ce qui la distingue absolument de toutes les autres pensées et de toutes les autres langues), idéographiquement.

³⁵ Ibid., p.15.

bien la révolution industrielle que les tensions endémiques entre le Nord et le Sud des États-Unis autour du problème de l'esclavage. En ce sens, pour tenter d'ajuster au plus près notre conscience sensible à celle de Dickinson, et en nous efforçant de « quitter », pour reprendre l'idée de Jullien, notre propre situation perceptive pour adhérer à une communauté de savoirs et d'émotions qui permettront de mieux comprendre, sur un plan intellectuel et émotionnel, l'expérience créatrice du poète, il importe de se tourner vers les circonstances de production de son œuvre, de considérer, en d'autres termes, ce que la personnalité et l'écriture si singulières de Dickinson doivent aussi bien à sa formation intellectuelle et à son éducation religieuse qu'à son mode de vie et au contexte dans lequel elle évolua. Comme le rappelle Umberto Eco : « L'œuvre d'art est le fruit, chez le *créateur*, d'un processus d'organisation en vertu duquel expériences personnelles, faits, valeurs, significations s'incorporent à un matériau pour ne faire plus qu'un avec lui, *s'assimiler* à lui³⁶. » Et en effet, on ne peut pas plus ignorer la forme dans laquelle Dickinson choisit de s'exprimer que son héritage, son éducation, et le contexte dans lequel elle écrivit. « Entrer » dans une pensée implique non seulement de sonder une pensée individuelle et singulière mais également de sonder l'époque qui a vu naître cette pensée individuelle et singulière, en observant la façon dont celles-ci dialoguent et s'éclairent mutuellement. « No man can quite emancipate himself from his age and country, or produce a model in which the education, the religion, the politics, usages, and arts, of his times shall have no share », déclara Emerson, dont Dickinson connaissait et appréciait l'œuvre et avec lequel, nous le verrons, elle partageait d'évidentes affinités de pensée³⁷.

Plusieurs observations préalables s'imposent à ce sujet. On sait que la critique a longtemps été réticente à envisager l'œuvre de Dickinson en relation avec les circonstances historiques de son écriture, considérant, à l'instar de Thomas Herbert Johnson, qui fut le premier à publier les poèmes dans leur intégralité, que Dickinson n'avait aucun sens de l'histoire, passée ou présente³⁸. On doit cette résistance aussi bien à des considérations d'ordre biographique qu'à l'état de la théorie critique littéraire de l'époque, et à l'œuvre elle-même. Rappelons brièvement, pour commencer, le mythe romanesque et gothique de celle que l'on surnommait la « femme en blanc » à Amherst, un mythe que Dickinson contribua largement à alimenter par diverses excentricités, telles que son choix de porter des robes blanches, de communiquer, même avec

³⁶ Umberto Eco *L'œuvre ouverte*, op. cit., p.46.

³⁷ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, éd. Joel Porte, New York, The Library of America, 1983, p.432.

³⁸ « The fact is that she did not live in history and held no view of it, past or current. », écrivait-il dans sa préface à l'édition des lettres (*The Letters of Emily Dickinson*, éd. Thomas Herbert Johnson and Theodora Ward., 3 vols., Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1958, p.xx.).

sa famille ou ses voisins proches, par lettres, en joignant à celles-ci toutes sortes de curiosités comme des petits bouquets de fleurs séchés ou des insectes pressés, et de vivre toujours plus recluse année après année dans la maison paternelle³⁹. Je ne reviendrai pas sur les analyses à tendance psychanalytique que ses excentricités nourrissent (je pense notamment à l'ouvrage de Sandra Gilbert et Susan Gubar, qui fit date en son temps⁴⁰), ni sur les innombrables diagnostics pathologiques posthumes qui lui furent attribués (hystérie, neurasthénie, mélancolie, agoraphobie, anorexie, épilepsie, schizoïdie, psychose maniaco-dépressive... pour citer les plus remarquables), et qui, fondés ou non, ne sont pas en mesure d'éclairer, si ce n'est partiellement et de façon fatalement réductrice, l'écriture et les choix langagiers du poète⁴¹. Rappelons, par ailleurs, que certaines déclarations de Dickinson dans sa correspondance ont été prises *au pied de la lettre*, sans considérer l'humour et l'ironie dont le poète savait faire profit, et furent hâtivement interprétées comme étant la marque d'une légèreté et d'un désintérêt à l'égard de son pays⁴². S'ajoute à cela la non-publication des poèmes du vivant de Dickinson, qui a, momentanément mais durablement, exclu son œuvre de l'ordre du témoignage et de la

³⁹ Soulignons que les comptes rendus de plusieurs personnalités ont contribué à asseoir durablement ce « mythe ». Je pense notamment à celui de Higginson qui, suite à sa première entrevue avec Dickinson, la peignit sous les traits d'une enfant à la fois timide, volubile, et quelque peu fêlée. Voir Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson, *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson, together with Thomas Wentworth Higginson's account of his correspondence with the poet and his visit to her in Amherst*, éd. Robert N. Linscott, New York, Anchor Books, 1959, p.17. Je pense également à la description, empreinte d'humour et d'auto-dérision, que Helen Hunt Jackson fit d'elle dans une lettre, suite à l'une de leurs brèves rencontres (« You looked so white and moth-like! [...] I felt like a great ox talking to a white moth », L476c), ainsi qu'aux impressions romanesques consignées par Mabel Loomis Todd dans des lettres à ses parents, à son arrivée à Amherst dans les années 1880 : « I must tell you about the *character* of Amherst. It is a lady whom the people call the *Myth*. She has not been outside of her house in fifteen years, except once to see a new church, when she crept out at night, & viewed it by moonlight » (Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p.216).

⁴⁰ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979. Privilégiant un aspect biographique et psychanalytique qui tend à réduire la complexité de la personnalité et de l'écriture de Dickinson à des rapports de force familiaux, l'ouvrage met l'accent sur l'oppression et l'inhibition du poète face à la figure d'un père à la fois réel (Edward Dickinson) et symbolique (le patriarcat et ses institutions consacrées), sans analyser la façon dont celles-ci se traduisent spécifiquement dans la structure et les choix langagiers du poète.

⁴¹ Citons, à titre d'exemple, l'ouvrage récent de Lyndall Gordon, qui avance l'hypothèse selon laquelle Dickinson, comme son neveu Ned, était épileptique (Lyndall Gordon, *Lives like Loaded Guns : Emily Dickinson and her Family's Feuds*, New-York, Viking, 2010). Si Gordon s'est attiré les foudres de la critique américaine à sa sortie, l'hypothèse qu'elle défend a été relayée par plusieurs auteurs américains, parmi lesquels Nancy Huston.

⁴² Je pense, par exemple, à la lettre 16, dans laquelle Dickinson s'enquiert de la situation politique du pays auprès de son frère, feignant l'ignorance pour mieux être instruite par lui : « Wont you please to tell me when you answer my letter who the candidate for President is ? I have been trying to find out ever since I came here & have not yet succeeded. I dont know any thing more about affairs in the world, than if I was in a trance, & you must imagine with all your "Sophomoric Discernment", that it is but little & very faint. Has the Mexican war terminated yet & how ? Are we beat ? ». Ou encore à la lettre 950 à son amie Mrs Holland, dans laquelle elle déclare, sur un ton que l'on devine faussement détaché et faussement naïf, et qui ressemble fort à une tactique de sa part pour dénoncer, en les endossant délibérément, l'ignorance et l'incompétence auxquelles les femmes étaient associées pour tout ce qui relevait des affaires « publiques » du pays : « "George Washington was the Father of his Country" – "George Who ?" / That sums all Politics to me – ».

communauté⁴³. L'état de la théorie critique littéraire a également joué un rôle dans la résistance à articuler, dans les premiers temps tout au moins, les dimensions textuelle et contextuelle de son œuvre. Lorsque celle-ci ressurgit, à la fin des années 1950 et dans la période qui a suivi, la mode était au formalisme et au structuralisme, qui mettaient l'accent sur l'analyse de la forme et qui rejetaient toute approche contextuelle et diachronique. Dans *Sur Racine*, composé en 1963 et clairement influencé par le courant structuraliste, Barthes revient sur « ce vieux problème des rapports de l'histoire et de l'œuvre d'art », deux « continents » ou « géographies » qui « communiquent mal » : « d'une part », écrivait-il, « le monde, son foisonnement de faits, politiques, sociaux, économiques, idéologiques ; d'autre part l'œuvre, d'apparence solitaire, toujours ambiguë puisqu'elle se prête à *la fois* à plusieurs significations⁴⁴. » Il souligne ainsi le statut paradoxal de la création littéraire :

On ne peut traiter la littérature comme n'importe quel autre produit historique [...] l'œuvre est essentiellement paradoxale [...] elle est à la fois signe d'une histoire, et résistance à cette histoire [...] tout le monde sent bien que l'œuvre échappe, qu'elle est *autre chose* que son histoire même, la somme de ses sources, de ses influences et de ses modèles : un noyau dur, irréductible, dans la masse indécise des événements, des conditions, des mentalités collectives⁴⁵.

Et en effet, l'œuvre de Dickinson embarrasse et disperse l'analyse : non seulement, on l'a vu, elle est mouvante et ambiguë, mais ses poèmes ne comportent aucune référence explicite à des événements historiques ou culturels qui permettraient de les rattacher à des circonstances précises. Pour autant, nous ne pouvons en déduire – et la critique a, de ce point de vue, largement évolué – un détachement ou une indifférence de sa part à l'égard de la situation de son pays, en d'autres termes, ce qui serait une « abstraction » du monde et de « son foisonnement de faits, politiques, sociaux, économiques, idéologiques », pour reprendre les mots de Barthes. Or l'ironie veut que ce soit pour les raisons mêmes (biographiques, théoriques,

⁴³ On le sait, moins de dix poèmes furent publiés du vivant de Dickinson et le premier éditeur de ses poèmes (Thomas Niles) leur imposa de nombreux remaniements, notamment syntaxiques. Dans un chapitre de sa biographie, Richard Sewall revient sur le désir contrarié du poète de voir ses poèmes publiés, ainsi que sur sa rétractation finale des circuits éditoriaux traditionnels, qui la conduisit à faire circuler ses poèmes plus officieusement, par voie épistolaire notamment (Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op. cit., p.577-592). À l'occasion de la conférence annuelle de l'Emily Dickinson International Society (EDIS) qui s'est tenue en juin 2016 à Paris, Paul Crumbley a présidé un atelier de discussion spécialement dédié à ce sujet : Elizabeth Petrino, Paraic Finnerty et lui ont ainsi abordé la relation ambivalente que Dickinson entretenait avec l'idée de notoriété (Voir « The Angled Road Preferred against the Mind: Experimental Dickinson », Colloque international de l'EDIS, 24-26 juin 2016, Paris, Panel 13).

⁴⁴ Roland Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p.137-138.

⁴⁵ Ibid., p.139.

et intrinsèques à l'œuvre) qui ont un temps forclos toute approche culturelle et historique qu'une lecture plus contextuelle se justifie.

Ne serait-ce que parce que le monde extérieur s'invitait quotidiennement chez les Dickinson (en raison, notamment, des fonctions du père et du frère du poète⁴⁶), il est difficile d'imaginer que Dickinson ait été hermétiquement coupée des événements et des débats brûlants qui agitaient la scène nationale dans les années 1850 et 1860. Les Dickinson étaient une famille cultivée, particulièrement progressiste et éclairée dans ses idées et ses actions (assez éloignée, en vérité, du portrait par trop réducteur de puritains rigides et austères qu'on a pu dresser d'eux), et ils comptaient dans leur cercle rapproché de connaissances et d'amis de nombreuses personnalités politiques et littéraires – abolitionnistes, whigs (comme Thomas Wentworth Higginson), et transcendentalistes (comme Emerson⁴⁷). Avides de journaux et de revues qui couvraient aussi bien les champs de la politique que ceux de la littérature, de la culture et des arts, ils étaient abonnés à des magazines mensuels tels que le *Harper's Monthly*, *The Atlantic Monthly* (créé en 1857 par des personnalités socialement engagées du monde littéraire comme Harriet Beecher Stowe, Emerson et Longfellow), le magazine illustré *Scribner's Monthly* (fondé en 1870 par l'un des plus fidèles amis d'Emily, le docteur Holland, et rebaptisé *Century* par la suite), ainsi que le magazine politique hebdomadaire *The Springfield Republican* (fondé en 1824 par un ami de la famille, Samuel Bowles, avec lequel Dickinson correspondit), qui joua un rôle important dans la fondation du parti républicain et l'opposition à l'esclavage, et qu'Emily Dickinson, dans la lettre 133 à ses amis proches les Holland, disait feuilleter chaque soir. Elle était donc au fait des nouveautés politiques, culturelles, littéraires et artistiques, et c'est d'ailleurs ainsi qu'elle prit connaissance de l'essai de Higginson « Letter to a Young Contributor », en Avril 1862⁴⁸, initiant avec celui-ci une correspondance qui durera toute sa vie. Sur un autre plan, l'évolution de la critique littéraire a également été déterminante dans le

⁴⁶ Rappelons qu'Edward Dickinson, avocat de formation comme son fils Austin, était membre du parti Whig et fut élu à la Chambre des Représentants du Massachusetts, ainsi qu'au Sénat et au Congrès américains. Il était énergiquement impliqué dans les affaires publiques et politiques, aussi bien à l'échelle de sa propre communauté qu'à l'échelle de l'État et, plus largement encore, du pays.

⁴⁷ On se rappellera la fameuse anecdote rapportée par Susan Howe, selon laquelle Dickinson choisit de ne pas rencontrer Emerson lorsque celui-ci rendit visite à son frère Austin dans la maison voisine (*The Evergreens*) où il était installé avec sa femme Susan (Susan Howe, *My Emily Dickinson*, op. cit. p.18). Sans doute était-ce moins par timidité que par volonté de préserver intacte l'idée qu'elle se faisait d'un poète et philosophe dont elle admirait le travail, craignant qu'une rencontre physique (une « chute dans la chair » qui ferait émerger des contours et des traits par trop précis) n'amenuisât sa vision de lui et ne réduisît, de ce fait, l'horizon de son imagination. C'est probablement pour cette même raison qu'elle ne consentit que très tardivement à rencontrer Higginson en chair et en os (huit ans après leur premier échange de lettres, et parce qu'il insista). Dans la lettre 472, elle lui écrivait : « for to me you have no Face ».

⁴⁸ Thomas W. Higginson, « Letter to a young contributor » in *The Atlantic Monthly*, vol. 9, Issue 54, April 1862, p.401-411.

décloisonnement des horizons interprétatifs et dans la reconnaissance progressive de l'influence, directe ou indirecte, que le *zeitgeist* put exercer sur la poésie de Dickinson. Sans entrer dans les détails complexes d'une approche théorique et critique qui a évolué sur le long cours, par soubresauts et ruptures radicales, rappelons brièvement qu'avec l'émergence, au début des années 1960 aux États-Unis, des « Cultural Studies » (largement inspirées des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie, du poststructuralisme français, ainsi que de la critique marxiste), puis avec l'émergence, dans les années 1980, du « New Historicism » qui met l'accent sur l'historicité des textes, l'articulation entre le texte et le contexte, le poétique et le politique, l'individuel et le collectif, a été replacée au centre des attentions. Le concept fondamental d'« intertextualité », dont on doit le mot à Julia Kristeva et qui repose sur une approche dialogique du texte avec « son contexte culturel actuel ou antérieur⁴⁹ », a ainsi permis de faire valoir, d'une part, que le contexte de production d'une œuvre peut fournir des indices de lecture susceptibles d'éclairer, à défaut de les expliquer, les choix formels et langagiers de l'auteur et, d'autre part, que le texte n'est pas seulement un produit mais un agent sur la scène épistémique, en d'autres termes, qu'il est susceptible de nous livrer quelque chose de son temps. Jed Deppman remarque à cet égard :

If we recognize with David Porter that “historical contextualizing or biographical storification does not equip readers to retrieve the controlling syntactical logic in the problematical poems” [...] then the opposite is also true: knowledge of the poetics does not let us see and learn from the way she [Dickinson] used poems to respond to external contexts, to intervene in surrounding vocabularies⁵⁰.

Ces considérations sont d'autant plus pertinentes dans le cadre des poèmes et des lettres de Dickinson que celle-ci lut une vaste quantité d'ouvrages, notamment littéraires (de la Bible aux Romantiques anglais, en passant par Shakespeare et les poètes métaphysiques, pour n'en citer qu'une poignée⁵¹), et qu'on trouve trace, dans son écriture, de mots et d'images spécifiquement

⁴⁹ Kristeva soutient qu'« un « mot littéraire » n'est pas un *point* (un sens fixe) mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur » (Julia Kristeva, *Séméiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.83, c'est l'auteur qui souligne). Depuis, l'intertextualité a fait l'objet de nombreuses redéfinitions. Genette, par exemple, l'envisage comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre », à travers citations, allusions, plagats, pour citer les trois principaux modes de coprésence que l'auteur relève (Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.8).

⁵⁰ Jed Deppman *Trying to Think with Emily Dickinson*, op. cit., p.17.

⁵¹ Jack Capps a consacré un ouvrage aux lectures nombreuses du poète, tentant d'en retracer l'influence (citations et références plus ou moins diffuses) dans les poèmes et les lettres, tout en reconnaissant lui-même le caractère fatalement incomplet de son entreprise (Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, Cambridge, Harvard University Press, 1966). La bibliothèque familiale des Dickinson est une véritable mine d'ouvrages très divers (<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?collection=oasis&uniqueId=hou00321>).

empruntés aussi bien à son environnement immédiat qu'à l'histoire de son pays et à son époque. « Sounds and spirits (ghosts if you like) leave traces in a geography », déclara Susan Howe dans une entrevue avec le poète Edward Foster, établissant une analogie implicite entre la géographie d'un pays et celle d'un texte⁵². Dans ses essais *My Emily Dickinson*, et *The Birthmark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, déjà cités, elle n'a de cesse, en effet, de tisser des correspondances entre l'œuvre de Dickinson et d'autres « textes » (œuvres, discours, événements, antérieurs et contemporains au poète) qui ont pu forger, de façon plus ou moins sensible, le langage et la vision profondément engagés que son écriture relaye, mettant tout particulièrement en avant l'héritage puritain de Dickinson et un certain esprit guerrier et pionnier sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Il n'est pas rare, en effet, de voir se côtoyer, dans un même poème ou une même lettre, des mots empruntés au lexique religieux (tirés de sermons puritains ou d'épisodes bibliques que Dickinson connaissait particulièrement bien), ou à la terminologie juridique et financière (vraisemblablement sous l'influence du métier qu'exerçaient son père et son frère⁵³), ou encore au vocabulaire de la guerre (la majeure partie de son œuvre fut composée, rappelons-le, pendant le conflit sécessionniste), le tout proféré tantôt dans un parler ordinaire et oralisé, tantôt dans une tonalité théâtrale, nullement incompatible, du reste, avec la qualité spectaculaire que pouvaient revêtir un prêche, un plaidoyer et une harangue guerrière. Il n'est pas rare, non plus, de voir s'entrelacer, sur un mode métaphorique ou allégorique, des images concrètes, puisées dans le monde « réel », et des réflexions plus abstraites. C'était là une façon, pour le poète, de donner corps et substance à des préoccupations ou des fulgurances émotionnelles, intellectuelles et spirituelles d'ordre immatériel, et de mêler subtilement le physique et le métaphysique, le temporel et l'atemporel, en demeurant dans une sorte d'indétermination représentationnelle. C'était également une façon d'introduire du mouvement et des échanges entre des sphères traditionnellement opposées, en établissant des voies de circulation entre le visible et l'invisible, le terrestre et le céleste, le fini et l'infini, qui s'enlacent et dialoguent très librement dans ses poèmes et ses lettres. Je reviendrai, par exemple, sur l'analogie que le poète établit entre l'éternité des étendues célestes et l'horizon interminable des territoires de l'Ouest américain, dont les contours miroitants et mouvants les rendent également insaisissables et

⁵² Susan Howe, *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993, p.156.

⁵³ Dans son ouvrage critique *A Kiss from Thermopylae : Emily Dickinson and Law*, James Guthrie éclaire avec force un grand nombre de tournures rhétoriques et de termes de loi récurrents dans le corpus des poèmes et des lettres, les attribuant à la connaissance indirecte que Dickinson avait du domaine légal à travers les deux figures masculines qu'elle côtoyait quotidiennement (James R. Guthrie, *A Kiss from Thermopylae : Emily Dickinson and Law*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2015).

incertains⁵⁴, ou encore sur la présence de mots dont il serait difficile d'ignorer les connotations culturelles et historiques (je pense à « scalp », « abolition », ou encore « fracture »⁵⁵), et qui invitent à réfléchir non seulement au potentiel référentiel de son œuvre mais également à son engagement et au regard critique qu'elle portait sur son époque.

C'est là l'ambiguïté féconde du langage poétique de Dickinson : traitant de sujets atemporels, il résiste à toute tentative de le « situer » précisément, mais en ce qu'il a absorbé des mots et des images historiquement et culturellement connotés, il est foncièrement ancré dans la réalité de son époque. C'est ce qui a conduit Roland Hagenbüchle à le qualifier de « dual » ou « bifrons » (« Janus-faced ») dans son essai « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson » :

Dickinson's [vision] transcends, therefore, cannot be pinned down to specific referents, whether of a biographical, poetical, or metaphysical nature, although all of them contribute towards the total structure of her poems. A language that constantly faces the finite as well as the infinite must necessarily appear « Janus-faced »: precise with regard to the world of time and space, but indeterminate and suggestive in view of the timeless realm of « God ». This double aspect is characteristic of all of Dickinson's major poems⁵⁶.

C'est précisément cette ambiguïté fondamentale qui laisse les champs interprétatifs ouverts, autorisant des lectures plus référentielles qui soulèvent dès lors la question de l'engagement du poète dans son époque. Alain Badiou dit du poème que sa « destination » est « originaire et non historique », que « quelque chose y est en exception de la singularité du temps. » Il ajoute cependant : « Mais, d'un autre côté, le poème résonne dans le site national, dans la médiation de la singularité de la langue. Il est transhistorique mais à la fois très puissamment situé⁵⁷. » Hejinian, dans son essai « Strangeness », exprime différemment une dualité similaire : « Vocabulary and Grammar are themselves an intense examination of the world and of our perceptual relations within the experience of it⁵⁸. » Et en effet, toute grande œuvre a beau transcender, ultimement, les circonstances de son écriture et recréer une « économie symbolique de la communauté » qui s'abstrait de « l'économie politique de la circulation », pour reprendre Jacques Rancière⁵⁹, cette économie « symbolique » ne peut se comprendre que

⁵⁴ Je pense notamment aux poèmes « My period had come for Prayer – » (J564/ F525) et « Their Height in Heaven comforts not – » (J696/ F725), analysés dans la deuxième partie.

⁵⁵ Ces mots sont examinés dans la première partie et la troisième.

⁵⁶ Roland Hagenbüchle, « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson » in *Emerson Society Quarterly*, vol.20, n°1, 1974, p.50.

⁵⁷ Alain Badiou, *Heidegger, l'être 3- figure du retrait, 1986-1987*, éd. Isabelle Vodoz, Paris, Fayard, 2015, p.86-87.

⁵⁸ Lyn Hejinian, *The language of Inquiry*, op. cit., p.139.

⁵⁹ Jacques Rancière *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p.95.

dans le cadre de l'économie politique « réelle » par rapport à laquelle elle s'est constituée et distanciée, et sur laquelle, en ce sens, elle est à même de livrer un témoignage et de poser un regard critique. L'œuvre foncièrement intertextuelle de Dickinson se révèle ainsi être « inactuelle » au sens où l'entend Giorgio Agamben lorsqu'il déclare que « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; [...] précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et saisir son temps⁶⁰ ». En effet, si son œuvre porte indéniablement l'empreinte de l'héritage et de l'histoire de son pays, Dickinson maintenait vis-à-vis d'eux une distance critique salutaire qui lui permit de ne souscrire définitivement à aucune approche intellectuelle ou idéologique, ni passée ni contemporaine, et de porter, de ce fait, un regard lucide et engagé sur son époque.

Dès les années 1980, la critique (américaine, notamment) s'est ainsi employée à mettre en lumière les correspondances entre la scène publique et la scène intériorisée des poèmes et à repérer l'influence, plus ou moins palpable, que l'histoire et la culture contemporaine des États-Unis avaient exercé sur l'écriture de Dickinson, en examinant tout particulièrement la façon dont le poète puisa en elles un vivier d'images susceptibles de nourrir ses représentations mentales et de rendre compte de concepts et de problèmes essentiellement spirituels, métaphysiques et méta-poétiques, qui échappent aux tentatives de saisie (rationnelle, logique, scientifique). Avec le bien connu *Emily Dickinson : A Voice of War*, Shira Wolosky ouvrit la voie, en 1984 : l'ouvrage, qui examine l'impact de la guerre sur l'écriture des poèmes et les enjeux, tacites ou détournés, qu'ils abritent, marqua un tournant dans les études dickinsoniennes⁶¹. S'appuyant sur l'idée d'une syntaxe « de la contention » symptomatique d'une pensée révoltée, en crise, Wolosky soutient que le langage des poèmes se veut l'expression métaphorisée d'un conflit théologique et métaphysique, et qu'il met en voix et en scène une violente confrontation entre le poète et Dieu, à l'instar de Jacob avec l'ange dans le Livre de la Genèse. Dans la lignée de Wolosky, un nombre important d'ouvrages consacrés à l'influence du contexte sur le langage et la pratique poétiques de Dickinson (ses choix lexicaux, stylistiques, syntaxiques, ainsi que leurs possibles enjeux intralinguistiques et

⁶⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, p.8.

⁶¹ Shira Wolosky, *Emily Dickinson: A Voice of War*, New Haven, Yale University Press, 1984. Notons qu'un article mettait déjà en relation l'écriture de Dickinson et le conflit civil avant les années 1980 : « Emily Dickinson and the Civil War », de Thomas Ford (Thomas Ford, « Emily Dickinson and the Civil War », in *University Review of Kansas City*, n°31, Spring 1965, p.199-203).

extralinguistiques) a essaimé, couvrant aussi bien les domaines de la religion, de la philosophie et de la science, que ceux de la culture populaire, de la loi, ou encore de la politique. C'est, au fond, la question jamais close du degré d' « américanité », si l'on peut dire, du poète qui intéresse la critique actuelle, à travers l'étude de ses affinités avec son époque et de son engagement, aussi oblique fût-il⁶². Outre les deux biographies de référence du poète, celle de Cynthia Wolff (1988) et celle, déjà mentionnée, de Richard Sewall (1994)⁶³, qui reviennent sur l'environnement immédiat du poète (sa famille, ses proches amis, les figures littéraires et religieuses dominantes dans son cercle rapproché), et tout particulièrement sur son héritage puritain, mentionnons les ouvrages de Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson* (1960), qui propose des allers et retours – des mouvements intertextuels, à proprement parler – entre la date d'écriture des poèmes et certains événements biographiques et historiques marquants⁶⁴, ainsi que celui de Barton Levi St Armand, *Emily Dickinson and Her Culture : The Soul's Society* (1986), qui offre un panorama des influences qu'exerça la culture populaire américaine du XIXe siècle sur son œuvre, à la lumière de certains des thèmes récurrents présents dans les poèmes et les lettres, tels que la mort, l'au-delà et l'immortalité, l'art, ou encore la nature⁶⁵. Plus récemment, dans *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century* (2012), Cristanne Miller s'est également intéressée, dans une perspective cette fois plus poéticienne, à l'influence de la culture contemporaine sur les poèmes, en mettant ceux-ci (leur structure syntaxique, leur prosodie) en regard aussi bien des pratiques et des tendances littéraires de l'époque (l'hymne, la ballade, le vers libre...) que d'événements historiques (la guerre, tout particulièrement) qui contribuèrent à exacerber certains des thèmes sensibles présents dans son œuvre⁶⁶. Dans *Winds of Will : Emily Dickinson and The Sovereignty of Democratic Thought* (2010), Paul Crumbley aborde, quant à lui, la dimension politique de la pensée et de la poésie de Dickinson, qui auraient été influencées par les convictions « whig » de son père et de plusieurs amis de la famille, mais également portées, selon lui, par le vent de démocratisation qui gagnait le pays et qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître de prime abord, se traduit dans les poèmes et les lettres par l'affirmation de soi, de sa souveraineté

⁶² Il est bien évidemment impossible d'évoquer tous les ouvrages et toutes les études qui ont été consacrés à l'œuvre de Dickinson. Pour éviter l'« effet de liste », nous n'en mentionnons donc qu'une poignée ici, qui ont fait date et qui ont constitué une étape importante dans notre propre parcours de réflexion, et nous reviendrons sur d'autres études déterminantes au cours de notre développement.

⁶³ Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, Reading (Mass.), Perseus Books, 1988.

⁶⁴ Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, vol. 1 & 2, New Haven, Yale University Press, 1960.

⁶⁵ Barton Levi St.Armand, *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1986.

⁶⁶ Cristanne Miller, *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2012.

individuelle. L'ouvrage se propose ainsi d'examiner les principes « démocratiques » à l'œuvre dans les poèmes (leur grammaire égalitaire, leurs revendications révolutionnaires voilées...), et traite tout particulièrement des questions, fondamentales pour Dickinson, de la liberté et du choix⁶⁷. Ajoutons, pour conclure ce bref panorama critique, que les deux autres aspects au cœur des débats actuels ont trait, d'une part, aux manuscrits (à l'organisation des recueils de poèmes ou « fascicules » que Dickinson élaborait, à l'architecture des poèmes sur les supports de papier variés utilisés et son éventuelle intention artistique, ou encore à la valeur à la fois esthétique et « éthique » des variantes⁶⁸) et, d'autre part, à la dimension réflexive et philosophique de son travail, une dimension étroitement liée, elle aussi, à la question de l'engagement de Dickinson en tant que poète, en ce qu'elle met en évidence les interactions dialogiques de ses écrits avec d'autres courants ou mouvements de pensée (passés, présents, à venir). Dans *Trying to Think with Emily Dickinson* (2008), déjà cité, Jed Deppman a ainsi approfondi les années de formation de Dickinson à Amherst College et à Mount Holyoke – notamment l'impact que l'empirisme anglais et la philosophie mentale et morale héritée des Lumières écossaises eurent sur sa pensée –, en vue d'éclairer son évolution et ses expérimentations intellectuelles et poétiques ; tandis que dans le récent recueil d'essais *Emily Dickinson and Philosophy* (2013) qu'il a co-dirigé, la pensée et la poésie de Dickinson sont mises en regard de philosophes aussi divers que Hegel, Nietzsche, Merleau-Ponty et Heidegger⁶⁹.

C'est dans la mouvance de ces réflexions et de ces échanges que je souhaite m'inscrire, sur le versant français, au croisement de la poétique, de l'épistémologie et de l'approche dite « culturelle », en examinant plus précisément les formes du mouvement présentes dans la poésie de Dickinson en relation avec une scène nationale elle-même mouvementée, placée sous le signe de la rupture, de la crise et du doute. Il s'agit d'envisager le mouvement sur un plan à la fois intellectuel, spirituel et culturel (par sa dimension sociale et morale), en ce qu'il se révèle être le « lien » métonymique et métaphorique entre les poèmes, le poète et la nation américaine. Le but n'est pas de trouver à tout prix un lien de causalité entre les circonstances extérieures et

⁶⁷ Paul Crumbley, *Winds of Will : Emily Dickinson and The Sovereignty of Democratic Thought*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2010.

⁶⁸ Je pense notamment aux ouvrages de Sharon Cameron, *Choosing not Choosing: Dickinson's Fascicles*, Chicago, University of Chicago press, 1992; de Domhnall Mitchell, *Measures of Possibility : Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2005; d'Alexandra Socarides, *Dickinson Unbound : Paper, Process, Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 2012 ; ou encore, de Paul Crumbley et Eleanor Heginbotham, *Dickinson's Fascicles, A Spectrum of Possibilities*, Columbus (Oh.), Ohio State University Press, 2014.

⁶⁹ Jed Deppman, Marianne Noble, Gary Lee Stonum (éds.), *Emily Dickinson and Philosophy*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 2013.

l'écriture des poèmes mais de considérer les trajectoires « parallèles », pour reprendre l'idée de Cynthia Wolff⁷⁰, que la poésie de Dickinson et la nation américaine dessinèrent, en attirant l'attention sur les effets de résonance entre les problématiques soulevées dans les poèmes – celles d'ordre métaphysique, philosophique et spirituel, tout particulièrement – et la période d'instabilité que traversaient alors les États-Unis.

Le monde dans lequel Dickinson évoluait subissait des bouleversements sans précédent, et le visage du pays (ses contours, ses frontières géographiques, mais aussi sociales, culturelles, ou politiques) était soumis à d'intenses mouvements « territoriaux ». C'est peu dire que les États-Unis subirent une série de séismes violents, que l'on considère les avancées des pionniers dans leur conquête de l'Ouest (la frontière américaine ne fut officiellement close qu'en 1890, quelques années, donc, après la mort de Dickinson, disparue en 1886), ou les vagues successives d'immigration qui déferlèrent sur le continent nord-américain au milieu des années 1850, ainsi que les divergences économiques et politiques irréconciliables entre le Nord et le Sud du pays, qui se soldèrent par une guerre civile meurtrière et une douloureuse période de reconstruction ; ou que l'on considère, par ailleurs, le déclin des valeurs de piété religieuse⁷¹, ainsi que les fulgurantes avancées scientifiques et technologiques, qui non seulement consacrerent l'avènement de l'âge industriel et transformèrent l'espace géopolitique américain, mais portèrent un coup décisif aux anciennes conceptions spatio-temporelles et aux croyances séculaires de l'Église⁷². Le désarroi existentiel qui résulta de cette crise et de ce décentrement des repères renforça les conservatismes et nourrit les scepticismes, en même temps qu'il favorisa l'émergence de nouvelles forces (politiques, sociales, économiques, religieuses) qui, en théorie tout au moins, entendaient mettre l'accent sur la liberté et l'épanouissement individuels. Sur un plan aussi bien littéraire et philosophique que politique, l'avènement du courant transcendantaliste, qui n'eut pas en son temps l'impact que les historiographes lui reconnurent par la suite, rendait particulièrement compte du tournant décisif que prenaient la

⁷⁰ Dans sa biographie du poète, Wolff remarque : « Emily Dickinson's poetry reflects these many changes in Amherst, in America, and in the Literature of the United States. Probably it would be incorrect to say that she was directly affected by the diminishment of Amherst's piety or by the surge of American realism: instead, her poetry ran a parallel course to these, and change had been inherent in its inception » (Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op. cit., p.429).

⁷¹ Wolff décrit les changements profonds ayant contribué à redessiner le visage des États-Unis dès les années 1830-1840, soulignant la progressive perte d'influence des Églises traditionnelles, même dans ce bastion du puritanisme qu'était Amherst (Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op. cit., p.427-428). Dans un article consacré à la crise épistémologique que traversa le pays dès la fin du XVIIIe siècle, Roland Hagenbüchle évoque, quant à lui, l'hypothèse « poésique » d'une perte de la transcendance qui serait la cause directe d'un choc épistémologique et ontologique que la guerre de sécession contribua à porter à son point culminant (Roland Hagenbüchle, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown » in *Early American Literature*, vol. 23, n°2, 1988).

⁷² Il est question des relations ambivalentes et tendues entre la science et la religion dans la deuxième partie.

Nouvelle-Angleterre et les États-Unis, plus largement⁷³. Aussi diverses, parfois opposées, aient été les pensées et les personnalités qui furent placées sous la bannière transcendantaliste, elles avaient pour point commun affiché leur volonté de se détourner des idéaux de la vieille Europe et de s'affranchir, sur le plan de la religion et de la croyance, de l'autorité calviniste pour appeler à l'éclosion d'un nouvel humanisme et à l'invention de nouvelles façons de vivre, de penser et de « croire ». Dans « The American Scholar », l'un des premiers discours d'Emerson, prononcé en 1837 et qualifié de véritable « déclaration d'indépendance intellectuelle » par Oliver Wendell Holmes, le philosophe appelait au réveil d'une nation jugée intellectuellement et spirituellement engourdie – subordonnée au modèle européen –, quand le continent américain exigeait qu'on bâtît une langue, une culture et une identité nationales en adéquation avec les dimensions exceptionnelles de son espace et les aspirations à la fois expansionnistes et démocratiques qui portaient sa population depuis la guerre d'indépendance. Jed Deppman résume la situation du pays en ces termes : « the nation was [...] in an acute and violent phase of self-definition, and arguments large and small coalesced around such topics as spelling, word meanings, linguistic and literary authority, nationalism, and the creation of a national culture⁷⁴. » Évoquant ici la « guerre des dictionnaires » qui opposait les éditeurs et lexicographes Webster et Worcester autour de la constitution d'une langue et d'une identité proprement américaines, Deppman souligne ainsi que le vaste travail de remise en question et de révision des paradigmes qui s'opérait sur les scènes lexicale et littéraire était, par la résistance à l'autorité dont il témoignait, ainsi que par les forces de libération et de renouveau qu'il mobilisait, symptomatique des crises multiples qui étaient en train de bouleverser le pays dans ses fondements.

En ce sens, l'œuvre de Dickinson entrait en résonance étroite avec la scène publique américaine, et on pourrait aller jusqu'à soutenir qu'une partie de l'histoire américaine se rejoue sur l'échiquier des poèmes et des lettres. En effet, à l'image des États-Unis dont les frontières ne cessaient de reculer et dont le territoire donnait l'impression de résister aux cadastres et de s'étirer indéfiniment, la pensée et la poésie de Dickinson refusent l'immobilisme et le confinement sclérosant qu'imposent tous les schémas préétablis, et s'expriment à travers un

⁷³ Jed Deppman approfondit le contexte philosophique et religieux qui vit l'émergence du courant transcendantaliste (largement inspiré, on le sait, du romantisme allemand et de la doctrine « transcendantale » de Kant) et de la philosophie allemande en Nouvelle-Angleterre au XIXe siècle. Il souligne simultanément le tournant intellectuel et spirituel radical qu'ils constituèrent et l'impact limité qu'ils eurent sur les mentalités dans les premiers temps : « Nothing significant happened in American philosophy until the Transcendentalists and the St. Louis Hegelians started seriously transplanting German and French ideas in the 1830's, and (although they were interesting) their impact in the academy was virtually nil » (Jed Deppman *Trying to Think with Emily Dickinson*, op. cit., p.78).

⁷⁴ Ibid., p.109.

langage instable et mouvant qui témoigne aussi bien d'une résistance à l'autorité traditionnelle et d'une volonté de libérer les formes et le sens que d'une incertitude ontologique profonde, en phase avec les inquiétudes et les remaniements conceptuels de l'époque. Dickinson se posa, en effet, en commentatrice critique de systèmes de pensée et de croyances dont elle souhaitait éprouver la légitimité, et ne cessa, en ce sens, de sonder les possibles et les limites de la connaissance humaine en vue de dénoncer les discours pétris de certitudes et de vérités qui non seulement tendent à figer l'esprit et à nier le libre-arbitre humain mais vont, de surcroît, à l'encontre de l'essence même de la vie, faite de mouvement et d'incertitude. Sur la scène intériorisée de ses poèmes et de ses lettres, elle met ainsi en cause aussi bien l'autorité de la Bible et du dictionnaire que le bienfondé de la dogmatique calviniste ou la validité d'approches philosophiques et scientifiques en vogue au XIXe siècle, s'interrogeant sur les valeurs et les croyances qu'ils véhiculent, d'une part en les confrontant les unes aux autres, et d'autre part en les mettant à l'épreuve de son intériorité.

On se souvient de la déclaration du poète dans la lettre 330, mentionnée plus tôt : « I do not cross my Father's Ground to any House or town ». À l'aune de ces réflexions surgit toute l'ironie d'une telle déclaration : si Dickinson était physiquement immobile et si elle ne « franchit » pas le seuil de la maison paternelle, non seulement elle était, on l'a vu, « mobile » mentalement mais elle ne cessa de transgresser et de mettre au défi les structures canoniques traditionnelles, s'érigeant, de ce fait, contre l'autorité d'un père moins « réel » que symbolique et patriarcal. L'hypothèse de Barthes selon laquelle une œuvre pourrait être tout « ce que l'auteur ne connaît pas, ce qu'il ne vit pas⁷⁵ », doit alors être tempérée dans le cas de Dickinson, afin d'atténuer l'idée d'une schizophrénie par trop radicale entre sa personne réelle et sa personne « supposée ». En effet, loin d'être un aveu d'inhibition et de soumission à l'autorité paternelle (soumission qui allait de pair avec son statut de femme et de fille), le mode de vie même de Dickinson – son retranchement, son isolement – était la marque d'une résistance à l'ordre établi : il témoignait simultanément d'un désengagement de sa part vis-à-vis d'une économie politique et spirituelle dans laquelle elle ne se reconnaissait pas, et d'un engagement qui trouva son expression la plus éclatante aussi bien sur la scène privée des poèmes, dans les remous et les tiraillements d'une écriture intranquille, en crise, que sur la scène publique, comme l'atteste cet événement biographique majeur et connu de tous que constitua sa non-conversion religieuse. Il faut resituer cet événement dans son contexte : les crises spirituelles et religieuses auxquelles les États-Unis se trouvèrent confrontés dès le début du XIXe siècle, et qui furent

⁷⁵ Roland Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p.153-154.

exacerbées pendant les années de guerre civile, entraînaient simultanément une recrudescence des scepticismes et de l'athéisme, et un regain de ferveur religieuse. Ce regain se manifesta un peu partout en Nouvelle-Angleterre par l'émergence de nouvelles « sectes » et d'Églises qui entendaient tempérer l'autorité des Églises traditionnelles (d'obédience calviniste et puritaine), ainsi que par de nombreuses vagues de conversion religieuse, précisément organisées par les Églises traditionnelles dans l'objectif de remotiver les fidèles et de recimenter le lien social et religieux à travers des pactes d'alliance inspirés du modèle biblique. J'y reviendrai longuement. Pour des raisons non élucidées, qui ont nourri des nuées de spéculations chez les critiques, et qui tiennent vraisemblablement à la personnalité profondément rétive et rebelle du poète avant toute chose, Dickinson ne prit pas part aux festivités rituelles de la conversion, comme le fit la quasi-totalité de ses camarades d'Amherst College et de son entourage intime, et elle déserta peu à peu les bancs de l'église, sans pour autant, soulignons-le, rompre ses échanges avec certains des pasteurs qu'elle affectionnait. Les Dickinson avaient beau être des puritains modérés (le père du poète fut d'ailleurs lui-même particulièrement lent à se convertir), et l'Église congrégationaliste à laquelle ils avaient prêté allégeance, issue de la branche calviniste du protestantisme, avait beau être moins stigmatisante et punitive au XIX^e siècle qu'aux siècles précédents, refuser de se convertir était, de la part du poète, un acte aussi courageux que subversif, proprement « hérétique » (au sens fort d'un « choix », *hairesis* en grec), et il est fondamentalement indissociable de son écriture poétique, il en l'une des forces motrices essentielles. Christine Savinel a avancé que la non-conversion était « l'un des éléments fondateurs » de la spiritualité et de la vision poétique de Dickinson⁷⁶. Et en effet, la crise existentielle profonde que Dickinson traversa, dont de nombreuses lettres témoignent et dont sa non-conversion était le signe manifeste, est toute entière comprise dans son langage poétique : travaillé par l'instabilité, le mouvement, il se veut aussi bien l'expression d'une contestation de l'ordre établi que celle d'un désarroi et d'une incertitude (spirituels, épistémologiques). S'ensuit une quête inlassable de sens et de vérité qui passe par un travail d'examen et de réécriture aussi minutieux que subversif – de mots, de notions, de formes et de représentations consacrés – en vue de substituer, aux autorités traditionnelles, une autorité poétique dont Dickinson défendait de toute sa force d'âme la légitimité. Dans sa *Leçon*, Barthes souligne « les forces de liberté qui sont dans la littérature » et qui « ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain [...] ni même du contenu doctrinal de

⁷⁶ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, Paris, Presses universitaires de France et CNED, 2009, p.22.

son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue⁷⁷ ». La question de la conversion, ou plutôt de la non-conversion, est pourtant bien au cœur de la vision poétique de Dickinson : si elle entreprit de subvertir et récrire, c'était pour mieux « convertir » à elle, c'était, en un sens, pour mieux conjurer et renverser positivement sa non-conversion sur la scène publique en se réappropriant une forme de pouvoir et de libre-arbitre sur la scène « déplacée » et circonférentielle de ses poèmes. Par ses choix hérétiques et subversifs, mais également par les tensions et les ambivalences fondamentales qu'elle entretenait avec son héritage et la culture de son époque, c'est alors la question du degré ou, si l'on préfère, de la marge de liberté et de choix qu'elle s'octroya par la grâce de l'écriture poétique qu'il s'agira de cerner plus précisément.

La première partie de cette thèse a pour objet de mettre en lumière le rôle que le mouvement joue dans l'œuvre de Dickinson, d'une part en tant que principe fondateur, proprement « vital », de la démarche intellectuelle et créatrice du poète, et, d'autre part, en tant qu'outil critique élaboré en vue de déstabiliser des notions, des doctrines, et des représentations consacrées.

Le premier chapitre porte ainsi sur la conception si singulière – à la fois organique, physique et historique – que Dickinson avait de la poésie, ainsi que sur la fonction simultanément vitale et critique qu'elle conféra à ses poèmes : envisagés comme des corps, des organismes doués de vie et d'esprit, les poèmes établissent entre eux et avec d'autres textes, d'autres « corps », au premier plan desquels le contexte de leur écriture, une série d'interactions et de correspondances (métaphoriques, métonymiques) qui révèlent un réseau cohérent de significations susceptible d'éclairer leur fonctionnement et leur interprétation. Il s'agit alors d'approfondir la notion de « fracture » dans le corpus (le mot apparaît dans quelques poèmes et lettres). À la jonction de l'organique, de l'historique et du poétique, la fracture est en effet un centre névralgique de significations multiples et se révèle être déterminante pour comprendre certains des enjeux majeurs présents dans l'œuvre de Dickinson : métaphorique d'une rupture et d'une crise, aussi bien de confiance que de foi, qui affecte le corps et la voix des poèmes, et qui trouve une résonance plus large dans un contexte national lui-même menacé par la fracture, elle éclaire en effet la position critique que Dickinson adopta vis-à-vis de problématiques culturelles, métaphysiques et spirituelles particulièrement brûlantes pendant les années de guerre.

⁷⁷ Roland Barthes, *Leçon : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, op. cit., p.17.

Dans le second chapitre, j'analyse, dans cette perspective, plusieurs poèmes qui engagent les notions, fondamentales dans la théologie chrétienne, de confiance et d'alliance (« trust », « covenant »), et qui relisent et rejouent des épisodes séminaux du pacte conclu entre Dieu et les hommes dans l'Ancien et le Nouveau Testaments en vue, d'une part, de remettre en question les enseignements de l'institution religieuse et de la Bible, et, d'autre part, de dénoncer le jugement et la justice d'un Dieu dans lequel le poète ne se reconnaissait pas. Nous verrons alors que le déplacement, la réécriture et le retournement syntaxiques et discursifs sont des armes de dénonciation et de subversion stratégiques majeures dans les poèmes. Nous verrons par ailleurs que la position critique adoptée par Dickinson s'inscrit non seulement en adéquation avec une époque marquée par la rupture et la crise, mais révèle également, en filigrane, toute une histoire de la religion chrétienne et de la relation à l'Institution religieuse (issue de la Réforme protestante) placée, elle aussi, sous le signe de la rupture et de la crise.

La seconde partie a pour objet de montrer que la prise de position critique que Dickinson adopta à l'égard de la tradition religieuse et biblique était le point de départ d'une croisade poétique plus large menée contre des systèmes de pensée et de croyances jugés autoritaires et dogmatiques, qui allaient à l'encontre de l'incertitude foncière que le poète nourrissait. Il s'agit dès lors d'examiner la façon dont le doute prend corps et forme dans les poèmes, et de considérer le rôle que le mouvement joue dans ses manifestations, afin de définir sa nature ainsi que sa ou ses finalités. Là encore, l'œuvre de Dickinson entre en résonance étroite avec le contexte de son écriture, les crises religieuses et spirituelles auxquelles les États-Unis étaient confrontés étant indissociables d'une crise et d'une incertitude épistémologiques généralisées que la guerre, d'une part, et la révolution industrielle et technologique, d'autre part, portèrent à leur paroxysme.

Dans le troisième chapitre, j'examine ainsi des poèmes et des lettres qui dénoncent les prétentions de la religion, de la science et de la philosophie à résoudre des problèmes d'ordre « physique », métaphysique et spirituel que Dickinson estimait hors de portée de la connaissance humaine. En ce sens, le mouvement se révèle être le principe essentiel sur lequel reposent les stratégies de subversion (de pensée, de langue) développées par le poète en vue de déstabiliser les certitudes et de faire de l'in-certitude une force – qu'il s'agisse du questionnement et de l'ironie, de la réécriture, du dialogisme, ou encore de la polyphonie.

Dans le quatrième chapitre, la pensée de Dickinson est alors mise en regard de celle de Socrate et des sceptiques anciens (les académiciens et les pyrrhoniens, notamment), qui combattaient les dogmatismes et qui déployèrent des stratégies intellectuelles et langagières

avec lesquelles celles de Dickinson possèdent d'évidentes affinités, même si la vision éclectique, inclusive et constructive du poète déroge ultimement à la doxa sceptique et à ses finalités.

La troisième partie a pour objet de montrer que le doute a une vocation double, et que le mouvement qui en constitue le principe directeur essentiel vise non seulement à déconstruire et à désacraliser des croyances, des valeurs et des pratiques établies, mais également à élaborer et consacrer des croyances, des valeurs et des pratiques « neuves », qui entendent à la fois respecter le caractère incertain et mouvant de la vie et légitimer la puissance de la pensée et de l'expérience individuelles, conformément à la philosophie socratique et à la définition que Platon proposa de la liberté, qui consiste à « diriger sa vie » et « se conformer à ce qu'on est⁷⁸ ». Il s'agit d'examiner ces poèmes et ces lettres qui témoignent de la volonté de Dickinson de s'affranchir des chaînes de l'héritage et de la certitude en vue de se réinventer et de recréer avec le monde un lien de confiance dont elle pût choisir librement les termes et les modalités, à la fois intellectuels, épistémologiques et spirituels. Là encore, sa pensée et sa poésie étaient en phase avec une époque marquée par une volonté générale de renouveau et un éclectisme qui ouvraient la voie à de nouvelles conceptions du monde et à de nouvelles expérimentations.

Le cinquième chapitre se propose ainsi de montrer comment Dickinson, se détournant des doxas et des visions (religieuses, scientifiques) établies, choisit de se tourner vers la poésie pour affirmer son propre regard et son propre jugement, plaçant en elle sa confiance et sa « foi » en vue d'élaborer une approche du monde qui fût en adéquation avec ses convictions et ses aspirations profondes. Il faut, à cet égard, composer avec l'ambivalence paradoxale de Dickinson à l'égard de son héritage, puisque la vision qu'elle entreprit d'élaborer émergeait du sol même dont elle aspirait à s'affranchir, et que son « hérésie » revendiquée fait d'elle, au fond, une authentique protestante.

Le sixième (et dernier) chapitre met alors en lumière la façon dont Dickinson entreprit de travailler au corps et de subvertir, pour mieux les récrire et se les réapproprier, des valeurs, des croyances et des pratiques héritées et « subies » – au premier plan desquelles le baptême, la conversion et le sacerdoce, au cœur de la doxa protestante – en vue non tant de les nier et de les éradiquer que de les déplacer de leur cadre originel et de les « convertir » à elle. Elle récupérait, de ce fait, un pouvoir et une souveraineté qui lui avaient été déniés, et s'autorisait à choisir par elle-même et pour elle-même son propre mode d'« être au monde ».

⁷⁸ Platon, *Œuvres complètes*, vol. 1 & 2, trad. Léon Robin et M.-J. Moreau, Gallimard (La Pléiade), 2002, p.1394.

PREMIÈRE PARTIE

Examen d'une fracture intérieure – Critique de la religion et de la Bible

Do you remember Peter, what the Physician said to Macbeth? "That sort must heal itself" (L332)

Chap. 1 - Une approche organique et historique de l'écriture poétique

Weltinnenraum, l'espace intérieur du monde, lequel n'est pas moins l'intimité des choses que la nôtre et la libre communication de l'une et de l'autre. Maurice Blanchot (L'espace littéraire)

The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it. Walt Whitman (Leaves of Grass).

Mr Higginson,
Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?
[...]
Should you think it breathed – and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude
– [...] (L260)

Ces vers d'introduction fameux, qui, à partir d'avril 1862, initièrent entre Dickinson et Thomas Wentworth Higginson, le précepteur littéraire qu'elle se choisit, une correspondance qui ne prit fin qu'à la mort du poète, n'ont eu de cesse d'intriguer les lecteurs et critiques qui étudient sa poésie : non seulement en raison de leur caractère aussi direct qu'inattendu, mais en raison de la confiance immédiate et durable que Dickinson plaça dans un homme qu'elle ne connaissait que de renom et qui ne l'encouragea au fil des ans que très tièdement dans sa carrière poétique, comme en témoignent les quelques comptes rendus qu'il adressa à sa femme et à sa sœur après les deux visites qu'il fit à Amherst, en août 1870 et en décembre 1873⁷⁹. Austin, le frère de

⁷⁹ Pour tous ces points, voir la correspondance de Dickinson établie par Thomas H. Johnson, ainsi que l'excellente biographie de Richard Sewall, déjà citée. Rappelons que Higginson ne reconnut le talent de son interlocutrice que tardivement, et que les lettres qu'il envoya à sa femme et à sa sœur après ses deux visites à Amherst tendent à

Dickinson, jugea particulièrement affectées et poseuses les lettres envoyées par sa sœur à Higginson⁸⁰. Il faut donc apporter une nuance importante : si, dans la vie, Dickinson n'était pas avare en excentricités, aussi bien par propension naturelle que par goût de la provocation, son écriture est fondamentalement habitée par une ambiguïté *non* feinte, et les lettres – moins « poseuses » que théâtrales, notamment du fait de leur qualité réflexive – n'en sont pas nécessairement moins spontanées et sincères dans leurs intentions. Les lettres échangées avec Higginson ont ceci d'inestimable qu'elles sont parmi celles dans lesquelles Dickinson livre, sur un mode aussi franc-tireur qu'oblique, ses pensées les plus intimes : d'une part, elle y présente sa conception de la poésie et la façon tout à fait originale dont elle envisageait son travail de poète ; d'autre part, elle y dévoile son rapport complexe au monde et à son environnement immédiat (sa famille, ses amis, sa communauté religieuse), ainsi que les grands questionnements qui l'occupaient. En ce sens, il semble indispensable et même incontournable de considérer les lettres conjointement aux poèmes. Notons, du reste, que la question du « paratexte », telle que Genette l'a délinéée, a de tout temps été au centre des préoccupations des théoriciens de la littérature⁸¹. Et si, dans le cas de Dickinson, la question du péri-texte est délicate du fait de la non-publication des poèmes du vivant de leur auteur, celle de l'épi-texte est, elle, d'autant plus pertinente qu'elle rend compte de ce que Dickinson n'était pas dépourvue de tout projet ou de toute démarche artistique : en effet, bien qu'elle n'expose jamais explicitement son art poétique dans ses lettres, elle y distille, par touches aussi fulgurantes qu'elliptiques, des pépites de réflexion concernant le processus de création et de composition, ainsi que la fonction et la mission qu'elle allouait à la poésie. La correspondance complète ainsi, sur un plan quasiment théorique, l'art poétique que recèlent les poèmes. « Poems will be called

prouver qu'il était aussi fasciné que dérouter par Dickinson. Il l'envisageait comme une excentrique et une originale indéniablement douée mais quelque peu désaxée ou « fêlée » (« partially cracked »), ainsi qu'il la qualifia dans une lettre à sa sœur (L481). Soulignons que le regard parfois réducteur et stigmatisant qu'il porta sur Dickinson, du moins dans les premiers temps, est à son tour stigmatisé et acerbement critiqué par Adrienne Rich dans son poème-hommage à Dickinson « I am in Danger – Sir – » (1964), peu de temps après la sortie de la première édition complète des poèmes, sous la supervision de Thomas H. Johnson (Adrienne Rich, *Adrienne Rich's Poetry and Prose : Poems, Prose, Reviews and Criticism*, op. cit., p.26-27).

⁸⁰ « He says Emily definitely posed in those letters, he knows her thoroughly, through and through, as no one else ever did », rappelle Richard Sewall, s'appuyant sur le témoignage de Mabel Loomis Todd, la maîtresse d'Austin (Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.538).

⁸¹ Dans *Seuils*, Genette désigne par le terme « paratexte » ce qui entoure et prolonge le texte. Il distingue entre deux sortes de paratexte regroupant des discours et des pratiques hétéroclites émanant de l'éditeur (paratexte éditorial) et de l'auteur (paratexte auctorial) : d'une part, le paratexte situé à l'intérieur du livre ou « péri-texte » (titre, sous-titres, intertitres, noms de l'auteur et de l'éditeur, date d'édition, préface, notes, illustrations, table des matières, postface, quatrième de couverture...), et, d'autre part, celui situé à l'extérieur du livre ou « épi-texte » – (entretiens donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, correspondance, journaux intimes...). Genette précise que le péri-texte n'est jamais séparé du texte alors que l'épi-texte le rejoint souvent *a posteriori*. Dans le cas de l'œuvre de Dickinson, cet épi-texte que constitue la correspondance épistolaire se révèle être absolument indissociable de la lecture des poèmes.

letters and letters will be called poems », décrète Susan Howe dans *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*⁸², ce que Dickinson elle-même revendique explicitement dans le poème « This is my letter to the World » (J441/ F519), en présentant l'écriture poétique comme un geste épistolaire excédant le cadre restreint d'une correspondance privée pour s'adresser, plus largement et généreusement, au monde. Les lettres à Higginson mettent ainsi tout particulièrement en évidence la conception profondément organique, physique et historique que Dickinson avait de la poésie, une conception reposant sur des flux circulatoires et des mouvements intra-textuels et intertextuels multiples qui permettent de mieux cerner les enjeux (méta-poétiques, culturels, spirituels, métaphysiques) de ses poèmes, en même temps qu'ils contribuent à éclairer le lien étroit qui unissait Dickinson à son pays, et le regard critique et engagé qu'elle portait sur son époque.

1. Des textes et des corps : les flux circulatoires d'une pensée incarnée

Ce qui, dans les lettres à Higginson, retient tout particulièrement l'attention, c'est d'abord la caractérisation essentiellement organique que Dickinson offre de ses poèmes. Les premières phrases de la lettre mentionnée en ouverture de ce chapitre en sont un exemple : elles suggèrent que la poésie a pour vocation de « respirer » (« breathed ») et de « vivre » (« alive »). Dans d'autres lettres à Higginson examinées plus loin, l'organicité des poèmes est encore plus patente : les poèmes sont présentés comme des êtres animés, capables de ressentir du plaisir et de la souffrance, au point que toute remarque désobligeante à leur endroit est susceptible non seulement de les blesser mais de blesser celle qui leur a donné le jour. « Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed », écrivait Dickinson dans la lettre 261, ou encore, dans la lettre 265, « You think my gait “spasmodic” – I am in danger – Sir ». Elle répondait alors aux réserves et critiques émises par Higginson (elle lui avait envoyé trois poèmes⁸³) en suggérant non seulement que son propre corps avait éprouvé, en même temps que ses poèmes, la morsure de l'esprit incisif de son précepteur, mais que sa vie elle-même était en jeu. S'il paraît difficile de considérer ces paroles hyperboliques au premier degré et sans humour, il ne faudrait pas négliger, pour autant, de percevoir la gravité qui les habite simultanément, et il

⁸² Susan Howe, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, op. cit., p.140.

⁸³ L'édition de la correspondance des lettres par Johnson indique que Higginson donnait son opinion sur les trois poèmes suivants : « There came a Day at Summer's full, » (J322/ F325), « Of all the Sounds despatched abroad, » (J321/ F334) et « South Winds jostle them – » (J86/ F98).

conviendra, en ce sens, de cerner et qualifier plus précisément le rapport d'identification pour le moins original que Dickinson établit avec ses poèmes. Rappelons, par ailleurs, qu'elle joignait parfois à ces lettres toutes sortes de curiosités organiques (des petits bouquets de fleurs séchés et des insectes pressés), une pratique qui tend à accréditer qu'elle envisageait ses poèmes comme des entités non seulement vivantes mais inclusives du monde extérieur – celui de la nature tout particulièrement. Cette conception des poèmes nous invite à considérer, à notre tour, l'ensemble des écrits de Dickinson – les poèmes aussi bien que les lettres – comme un corps ou « corpus » organique et organisé, doué de vie et de mouvement.

Peut-être faut-il d'emblée rappeler que le mot « corpus », longtemps entendu au sens d'« hostie » en référence au corps du Christ, n'élargit son acception qu'au XVIII^e siècle, passant d'abord dans le registre juridique (*corpus juris*) avant de désigner un ensemble de documents ou de textes concernant une même discipline. Remarquons que la tradition rhétorique elle-même envisage le contenu d'un texte en rapport avec le corps humain. Dans son ouvrage *Les figures du discours*, Pierre Fontanier revient à plusieurs reprises sur l'analogie établie entre un « discours » et un « corps » dès les premiers balbutiements de la rhétorique et de la poétique :

Le discours, qui ne s'adresse qu'à l'intelligence de l'âme, n'est pas, même considéré quant aux mots qui le transmettent à l'âme par les sens, un corps proprement dit. Il n'a donc pas de figure, à proprement parler. Mais il a pourtant, dans ses différentes manières de signifier et d'exprimer, quelque chose d'analogue aux différences de forme et de traits qui se trouvent dans les vrais corps. C'est sans doute d'après cette analogie qu'on a dit par *métaphore*, *Les figures du discours*⁸⁴.

Et en effet, c'est bien par voie de métaphore que s'opère le transport – le déplacement – de sens d'un objet (le poème) à un autre (le corps), liés par une analogie implicite. Cette approche reflète particulièrement bien la façon dont Dickinson pensait et travaillait ses propres textes : on l'évoquait dans l'introduction, elle leur conférait une chair, un corps, des articulations syntaxiques et des voies de circulation internes, ainsi que des *figures* de pensée et des *traits* grammaticaux distinctifs et « congruents » (pour reprendre un terme affecté par Lyn

⁸⁴ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, préf. Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p.63. Plus loin, Fontanier définit le discours en tant que « pensée rendue *sensible* par la parole » (je souligne), conférant, là encore, une dimension tactile aux productions de l'esprit. Cette analogie n'a pas échappé à Ricœur qui, dans *La métaphore vive*, revient longuement sur la définition des tropes et des figures et rend hommage, à l'unisson avec Genette, au « chef-d'œuvre d'intelligence taxinomique » que l'ouvrage séminal de Fontanier constitue pour les rhétoriciens et les philosophes des langues. Soulignons à cet égard que le terme même de « taxinomie », employé par les rhétoriciens et les grammairiens pour classer les figures et les tropes, emprunte significativement au champ lexical de la biologie, qui l'utilise pour désigner la classification des êtres et des organismes vivants.

Hejinian⁸⁵) qui se répètent d'un texte à l'autre et qui font de l'ensemble des poèmes et des lettres une entité organique cohérente et animée qui « respire » et qui « vit », pour reprendre les mots de Dickinson.

Je pense notamment aux bases verbales nues, aux « variantes » et aux tirets, trois des caractéristiques les plus idiosyncratiques des poèmes. Les bases verbales nues, parce qu'elles tendent à gommer les contours syntaxiques et les formes grammaticales et qu'elles ont ainsi pour spécificité première de laisser ouverte et mouvante l'interprétation (une base verbale nue peut renvoyer aussi bien à un impératif qu'à un subjonctif ou encore à un infinitif). Les variantes, ensuite, parce que leur présence en marge de la page manuscrite ou imprimée laisse, entrevoir, on l'a souligné dans l'introduction, un processus de recherche intellectuelle et de composition poétique qui était tout sauf statique, le lecteur se trouvant libre de se déplacer sur la page et de circuler mentalement d'une alternative de mot à une autre afin de (re-)composer d'autres « probabilités » de poèmes. Les tirets, enfin, parce qu'ils ponctuent de façon aussi systématique qu'imprévisible la plupart des poèmes et des lettres, prenant le pas sur les autres marques de ponctuation et insufflant aux textes un rythme et un pouls, eux-mêmes variables et aléatoires (tantôt saccadés ou hachés, tantôt liés et plus lents) selon la diction et la lecture que l'on décide de faire. Soulignons, du reste, que leur transcription typographique dans les éditions canoniques des poèmes ne rend aucunement justice à leur diversité. Ils méritent à eux seuls un traitement à part, tant ils apparaissent protéiformes dans l'écriture manuscrite de Dickinson : épousant des angles et des formes diversifiés – tantôt courts ou longs, tantôt droits ou penchés, tantôt proches du point, tantôt proches d'une virgule normale ou renversée –, force est de constater qu'il n'y a pas qu'un tiret mais *des* tirets, et que le tiret anglais classique ne représente que très imparfaitement la ponctuation résolument libre et hétérodoxe que s'était choisie le poète. La prolifération, ces dernières années, d'ouvrages critiques qui prennent pour points de départ et d'appui la version manuscrite des poèmes rend précisément compte de la volonté qu'ont les critiques, américains pour la plupart, de restituer au plus près l'architecture, parfois délibérément figurative et ludique, des poèmes sur la page, ainsi que les déclinaisons multiples et subtiles de chaque mot et de chaque signe de ponctuation, les tirets offrant en ce sens une palette de variations aussi expressive que saisissante⁸⁶. « But a Book is only the Heart's Portrait – every Page a Pulse – », écrivait Dickinson dans une lettre adressée à son amie Mrs Holland (L794), et la syntaxe même semble épouser les battements de son cœur, entre un premier tiret

⁸⁵ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p.45.

⁸⁶ Je pense par exemple à l'ouvrage de Paul Crumbley *Inflections of The Pen: Dash and Voice in Emily Dickinson*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.

« diastole » et un deuxième tiret « systole », pour reprendre la formulation de Deleuze⁸⁷. Cette façon d'encadrer ou d'isoler des mots ou des bouts de phrases (et de créer par là des interstices fantômes, des plis secrets) en insérant des tirets là où on les attendrait le moins est l'une des caractéristiques syntaxiques les plus significatives des poèmes et provoque un effet de pulsation – d'« arrêt sur image » ou de respiration, comparable au « diapsalma » ou « selah » des psaumes⁸⁸ – qui suspend la signification en même temps qu'il la décuple, puisqu'en détachant les signifiants il les rend, selon l'angle de lecture adopté, tantôt indépendants ou dépendants les uns des autres. Higginson l'avait bien saisi lorsqu'il remarquait que chaque mot, chez Dickinson, a valeur d'image : « every word a picture⁸⁹ », écrivait-il dans le compte-rendu qu'il fit de sa correspondance avec le poète dans *The Atlantic Monthly*, en 1891, et sa formulation même rappelle les mots de Dickinson (« – every Page a Pulse – »).

Ce corpus étoilé de correspondances, dans les veines et les artères duquel les figures (grammaticales, discursives), mais également les mots et les idées, se meuvent et circulent, s'appellent et se répondent, se contredisent parfois⁹⁰, tissant un réseau de renvois et d'échos mouvementés qui fait de chacun de ses membres – chacun des poèmes et chacune des lettres – une toile nervurée de résonances infinies, il incombe alors au lecteur et critique d'en écouter les battements afin de faire émerger un début de signification⁹¹. « Oh give it Motion – deck it sweet/ With Artery and Vein –/ Upon its fastened Lips lay words – », énoncent les premiers vers du poème J1527/ F1550, superposant, en un puissant palimpseste, le corps du défunt dont la voix poétique souhaite qu'il soit ressuscité, et le corps encore inerte du poème, qui doit lui aussi (re)

⁸⁷ Dans une étude consacrée au peintre Francis Bacon, Deleuze analyse la puissance synesthésique et proprement « vitale » du « Rythme » (qu'il orthographe avec un « r » majuscule pour lui redonner sa pleine mesure) qui, dans les tableaux de Cézanne et de Bacon, rend aux sens la force de leur « unité originelle ». Il déclare : « C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, vol.1, Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 31).

⁸⁸ Le diapsalma, terme latin équivalent, selon certains exégètes, au « selah » hébreux (qui signifie « s'élever »), désigne un interlude ou une pause dans le chant des psaumes. Il invite, de ce fait, à l'écoute et à la contemplation intérieures. L'analogie se justifie ici du fait de l'excellente connaissance que Dickinson avait du Livre des psaumes et de ce que le diapsalma ou « selah », en tant que signe musical et liturgique associé à la méditation, rend bien compte du suspens d'une pensée en perpétuelle gestation et donc en perpétuel mouvement.

⁸⁹ Thomas W. Higginson, « Emily Dickinson's Letters » in *The Atlantic Monthly*, October 1891, Vol. 68, Issue 408, p.450.

⁹⁰ L'idée d'une auto-contradiction d'un poème à l'autre (dans la mesure où l'ensemble des poèmes est considéré comme un grand « tout » dont les parties sont indissociables les unes des autres) se trouve approfondie dans la deuxième partie, en relation avec le scepticisme idiosyncratique de Dickinson.

⁹¹ Le terme est ici employé au sens où l'entend Genette. Celui-ci distingue entre « sens » et « signification » dans le domaine poétique, dans la mesure où la poésie repose essentiellement sur l'utilisation de tropes et de figures. Il écrit : « La rhétorique sait que le mot *voile* désigne un navire, mais elle sait aussi qu'il le désigne autrement que ne le ferait le mot *navire* : le sens est le même, mais la signification, c'est-à-dire le rapport du signe au sens, est différente, et la poésie dépend des significations, non des sens » (Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p.211).

prendre vie, et relayer l'impossible. Le poème tente ainsi de dire ce qui ne peut se dire, de représenter ce qui ne peut l'être, de donner voix à ce qui n'a plus de voix en réactivant la circulation et en relançant le mouvement là où ils s'étaient figés : ici, la voix éteinte du corps défunt, réanimée – ressuscitée, pour ainsi dire – par prosopopée. Cette mission vitale assignée au poème semble le parfait pendant de la mission qu'assigne Blanchot au travail de lecture et d'analyse dans *L'espace littéraire*, en tant que « mouvement déraisonnable par lequel nous voulons ouvrir la vie à des yeux déjà fermés », par lequel, j'ajoute, nous voulons ranimer, en procédant plus ou moins consciemment à une sorte de transfusion d'énergie vitale, le corps et la chair, inertes et froids, du texte⁹².

Dans un cadre spatio-temporel plus proche de Dickinson, on pense notamment aux réflexions menées par Coleridge et Whitman, deux auteurs auxquels Dickinson était intellectuellement liée à maints égards et qui proposèrent tous deux, à leur façon, une interprétation organique – biologique et végétale – de la création artistique⁹³. Dans une conférence publique consacrée à Shakespeare, Coleridge déclarait : « a living body is of necessity an organized one—and what is organization, but the connection of parts to a whole, so that each part is at once end and means! [...] For it is even this that constitutes its genius—the power of acting creatively under laws of its own origination⁹⁴. » L'artiste est ainsi celui qui donne forme (corps, voix, rythme) à une matière brute et vivante qui elle-même crée, au sein d'un ensemble organisé, des correspondances intimes entre ses parties, selon des lois que le

⁹² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p.257. Christian Doumet relaie, lui aussi, cette idée lorsqu'il déclare : « tel est sans doute l'exact statut de la voix dans le poème : la persistance vocale des morts (*qui gémit ?*) au cœur de la rumination des vivants » (Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004, p.40).

⁹³ Jack L. Capps revient sur l'influence de la pensée romantique anglaise sur la poésie de Dickinson, bien qu'en dehors de Keats, leurs auteurs les plus représentatifs (Coleridge, Wordsworth, Southey...) ne soient jamais cités dans les lettres, du moins explicitement. Il remarque : « she [Dickinson] was well-qualified as a potential disciple of Coleridge, Wordsworth and the Romantic Movement. » (Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, op. cit., p.76). Quant à Whitman, son contemporain, si elle prétend, dans une lettre adressée à Higginson, ne l'avoir pas lu du fait de sa réputation indécente (« – I never read his Book – but was told that he was disgraceful » dit-elle dans la lettre 261), non seulement rien ne permet d'affirmer avec certitude qu'elle renonça effectivement à le lire (elle ne fait ici que rapporter une rumeur), mais en pointant la « disgrâce » qui était attachée à sa personne ou à son œuvre (le référent du pronom « he » est ici ambigu), elle révélait sa compréhension intuitive d'un poète qui ne cessa de revendiquer, dans ses écrits, sa volonté de pratiquer une écriture brute, délestée de toute élégance ornementale. Leurs œuvres respectives témoignent, du reste, de leurs nombreuses affinités, parmi lesquelles leur conception à la fois organique et engagée (les deux aspects se révélant être intimement liés) de l'écriture poétique. En 2015, le colloque *Walt Whitman & Emily Dickinson*, organisé par Éric Athenot, Adeline Chevrier-Bosseau et Cristanne Miller, a mis en lumière leurs points de convergence, notamment à travers leurs stratégies textuelles respectives et le regard qu'ils portaient sur les évolutions et les bouleversements (politiques, culturels) auxquels la société américaine était alors confrontée (*Walt Whitman & Emily Dickinson*, Colloque international IMAGER, 12-13 mars 2015, Université Paris-Est Créteil).

⁹⁴ Harold Bloom et Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 655-656.

critique a pour mission de déchiffrer ou, pour reprendre le terme de Barthes, de « démêler⁹⁵ » : en se livrant à un travail de tissage et d'inférence lexicologique et philologique, le critique peut ainsi essayer de dégager, sinon une signification, du moins une structure cohérente, une « toile à la fois sensuelle et logique », pour reprendre les mots de Robert Louis Stevenson⁹⁶. Cette conception de la poésie peut être rapprochée de la façon dont le processus d'écriture est décrit dans le poème « Shall I take thee, the Poet said » (J1126/ F1243), qui évoque la façon dont les mots « viennent », à proprement parler, au poète, par une sorte d'alchimie intérieure qui devance et supplante le travail de création conscient :

Shall I take thee, the Poet said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer tried –

The Poet searched Philology
And when about to ring
For the suspended Candidate
There came unsummoned in –

That portion of the Vision
The Word applied to fill
Not unto nomination
The Cherubim reveal –

Relisant audacieusement le processus d'élection divine (dont nous verrons qu'il était un des piliers de la religion calviniste sans cesse remis en question dans ses poèmes), Dickinson attire l'attention sur la part qui se dérobe au processus intentionnel de création. Ici, ce n'est pas le poète qui a « le dernier mot » mais le mot lui-même, qui s'impose ultimement à lui, qui le visite, si l'on peut dire, à travers l'irruption fulgurante d'une vision qui échappe au travail de recherche conscient et qui décide, en quelque sorte, à sa place. Jed Deppman établit à cet égard une correspondance intéressante entre ce poème et le sonnet « Thought », de Helen Hunt Jackson, que Dickinson admirait et avec laquelle elle correspondit. Le sonnet décrit, lui aussi, le corps-à-corps intellectuel qui confronte l'artiste à son inspiration, celle-ci se dérochant à toute tentative

⁹⁵ Barthes explique qu'à l'idée de « déchiffrer », qui procède d'une herméneutique univoque allant à l'encontre de l'insaisissabilité et de la pluralité de la matière textuelle, il préfère l'idée de « démêler », en ce qu'une telle démarche rend compte de la densité des niveaux de lecture sollicités lorsqu'on aborde une œuvre, mais aussi de l'inanité de vouloir « percer » le mystère d'une œuvre plutôt que de la parcourir en se contentant d'en suivre – d'en filer – la structure. Le critique, selon lui, ne peut retrouver ni l'origine ni le sens profond d'une œuvre mais il peut, en revanche, poser des hypothèses et contribuer à en éclairer la composition en levant certaines de ses ambiguïtés (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, op. cit., p.68).

⁹⁶ Dans son essai « On Some Technical Elements of Style in Literature », Robert Louis Stevenson envisage le texte comme une toile à la fois organique et organisée : « The web, then, or the pattern : a web at once sensuous and logical, an elegant and pregnant texture » (Robert Louis Stevenson, « On Some Technical Elements of Style in Literature » in *Essays in the Art of Writing*, Londres, Chatto & Windus, 1905, p.7).

de maîtrise et de saisie pour ne s'offrir que lorsqu'elle l'a jugé opportun, le créateur se trouvant ainsi soumis à son bon vouloir. « O Messenger, art thou the King , or I ? », s'interroge la voix poétique dans le premier vers, pour en venir, à la fin du poème, à déposer les armes devant le pouvoir incontestable de son esprit insoumis : « I am too poor. Thou art the king, not I », constate-t-elle alors sommairement, sans plus chercher à le solliciter ou le diriger⁹⁷. Deppman écrit à cet égard : « Jackson's "Thought" is the messenger that the "I" tries unsuccessfully to control. Thought lies about, mocks me, and refuses to cooperate ; then, when I give up trying to think, thought suddenly provides me with treasures. It turns out that 'thought' is the king, not me⁹⁸. » « Not when we know, The Power accosts – », déclare par ailleurs Dickinson dans le poème « Let me not mar that perfect Dream » (J1335/ F1361). Elle y évoque le caractère imprévisible de l'inspiration : sorte de songe puissant qui vient l'aborder (comme on dirait d'un navire qui s'approche au plus près d'un rivage, mais aussi, peut-être, d'une visitation de l'esprit) au moment où elle ne s'y attend pas, il s'évanouit au contact de l'état de veille. Il s'agit alors pour le poète de se tenir toujours disponible pour l'accueillir (« adjust my daily Night »), en cultivant cet état de conscience étrange qui place l'esprit dans une zone floue entre l'état de veille et le sommeil, ainsi que le suggère l'oxymore « daily Night », qui rend compte d'un brouillage des limites temporelles habituellement établies. Cette approche teintée de mysticisme anticipe les mots de René Char dans un poème intitulé « Ma feuille vineuse », où l'on sent poindre un jeu de correspondances et de transfusion entre le végétal et l'organique à travers la proximité phonétique entre « vineuse » et « veineuse » : « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux⁹⁹. » Cette qualité à la fois organique et végétale transparaît dans plusieurs passages des préfaces de *Leaves of Grass* (1855), dont le titre même du recueil joue d'une identification entre l'esprit et la matière, l'Intellect et la Nature. Dans sa préface de 1876, Whitman évoque la dimension vitale qu'il souhaitait insuffler à son recueil : « the direct effect is a sense of the Life, as it should be, of flesh and blood, and physical urge, and animalism... » ; tandis que dans son morceau de prose « A Backward Glance o'er Travelled Roads » (1891-1892), il parle de la phase préparatoire à son travail d'écriture comme un cultivateur parlerait du champ qu'il doit labourer et herser, mais dont il n'est pourtant pas entièrement le maître : « the preparation of my poetic field, with the particular and general

⁹⁷ Helen Hunt Jackson, *Poems by Helen Hunt Jackson*, Boston, Roberts brothers, 1892, p.109.

⁹⁸ Jed Deppman *Trying to Think with Emily Dickinson*, op. cit., p.222.

⁹⁹ Extrait des *Chants de la Balandrane* (1975-1977), ce poème est l'une des « sept petites maisons » (comme Char les appelle lui-même dans l'exergue à son texte-poème « Sept saisis par l'hiver ») que la voix poétique s'emploie à « habiter » (René Char, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, p.534).

plowing, planting, seeding, and occupation of the ground, till everything was fertilized, rooted, and ready to start its own way for good or bad¹⁰⁰. »

Comme Whitman, mais de façon bien plus oblique et voilée, ce que révèle la conception physique et organique que Dickinson avait de la poésie, c'est le rôle alloué au corps dans l'élaboration des poèmes, c'est la façon, en d'autres termes, dont celui-ci se met à « signifier », sur un plan proprement physique mais également, par voies de correspondances métonymiques et de transports métaphoriques, sur un plan plus abstrait, aussi bien méta-poétique que métaphysique. Dans une de ses lettres à Higginson, Dickinson évoque la puissance de la pensée lorsque celle-ci, transmise librement par voie de lettre (ou de poème), s'affranchit de ses chaînes corporelles et de ses obligations, si l'on peut dire, de civilité, pour aller droit à l'essentiel : « A Letter always feels to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend. Indebted in our talk to attitude and accent, there seems a spectral power in thought that walks alone – » (L330). Remarquons d'emblée le paradoxe qui sous-tend la description que Dickinson offre d'une pensée désincarnée : la pensée agit comme le ferait un corps, elle n'est pas pur esprit puisqu'elle accomplit une activité proprement physique, puisqu'elle « marche ». Dans la lettre 265 à Higginson, mentionnée plus tôt, Dickinson évoquait déjà la « démarche » de ses poèmes comme on évoquerait, là encore, une attitude corporelle : « You think my *gait* “spasmodic” – (je souligne)¹⁰¹. » Et en effet, les poèmes et les lettres qui pensent *par* et *avec* le corps sont nombreux et ce, non seulement pour que la pensée bénéficie d'un corrélat objectif concret et imagé (le corps offre en effet un vivier d'images abondant lorsqu'il s'agit d'exprimer des idées et des émotions dont l'intensité et la violence sont susceptibles d'avoir un impact tant intellectuel que physique), mais aussi parce que le corps et la pensée sont envisagés par Dickinson comme formant un tout insécable. « With soul, or spirit, or body, they are alike to me », confiait-elle à George Gould, un ami de son frère (L34), tandis que dans le poème « With Pinions of Disdain » (J1431/ F1448), elle écrivait « The body is a soul ». Remarquons à cet égard que plusieurs poèmes naviguent librement entre les mots « soul », « thought », « spirit », « mind », sans qu'il soit possible de les différencier nettement. Dans le poème « Bring me the sunset in a cup, » (J128/ F140) par exemple, Dickinson emploie le mot « Spirit » dans un sens

¹⁰⁰ Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, éd. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, 1982, p.1009, 664.

¹⁰¹ Notons ici que l'adjectif « spasmodic » désigne un état de convulsion musculaire et nerveuse mais il peut également renvoyer à un groupe de poètes, en vogue aux XVIII^e et XIX^e siècles en Angleterre et aux États-Unis, qui mettaient l'accent sur la sensation et l'intensité du sentiment, et qui furent baptisés du nom de « Spasmodiques » (parmi lesquels des poètes chers à Dickinson, tels que Keats, Shelley, Byron, Elizabeth et Robert Barrett Browning, ou encore Emily Brontë, pour n'en citer qu'une poignée), ainsi que le rappelle Cristanne Miller (Cristanne Miller, *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, op. cit., p.22).

très proche de « Mind » (« My spirit cannot see ? »), tandis que dans le poème « Publication – is the Auction » (J709/ F788), le mot « Mind » et le mot « Spirit » se relayent comme de quasi-synonymes (on passe de « The Mind of Man » dans la première strophe à « The Human Spirit » dans la dernière). Citons, par ailleurs, le poème « A Thought went up my Mind today – » (J701/ F731), qui décrit une pensée « déjà pensée » (comme on dirait un « déjà-vu ») accomplissant une action physique (« went up »), et dans lequel le mot « Mind » glisse progressivement, comme en un fondu-enchaîné, vers le mot « Soul », entre la première strophe et la troisième. Dans un essai consacré à la traduction des œuvres de Shakespeare, Yves Bonnefoy revient précisément sur la difficulté qu'il y a à traduire certains mots anglais relatifs au domaine de l'esprit. Il donne l'exemple du mot polysémique « Mind », qui peut vouloir dire tout à la fois la pensée, l'avis, l'opinion, ou encore l'esprit et l'âme¹⁰², ce dont rendent compte les poèmes de Dickinson. Dans plusieurs d'entre eux, elle souligne ainsi le caractère intrinsèquement spirituel du corps et présente l'union du corps et de l'esprit (de la pensée, de l'âme) comme une donnée nécessaire et inévitable, l'existence de l'un se justifiant à travers l'existence de l'autre. Elle contrevenait, en ce sens, à l'ambivalence fondamentale dont la religion chrétienne a fait preuve, de tout temps, vis-à-vis du corps, oscillant sans cesse entre deux visions : celle d'un corps dégradant pour l'âme (vision qui trouvait notamment son origine dans l'opposition platonicienne entre une âme intellectuellement idéalisée et un corps matériel et grossier) et celle d'un corps habité par l'esprit saint¹⁰³. C'est le sujet du poème « The Spirit lasts – but in what mode – », (J1576/ F1627), dont voici les douze premiers vers :

The Spirit lasts – but in what mode –
 Below, the Body speaks,
 But as the Spirit furnishes –
 Apart, it never talks –
 The Music in the Violin
 Does not emerge alone
 But Arm in Arm with Touch, yet Touch
 Alone – is not a Tune –
 The Spirit lurks within the Flesh
 Like Tides within the Sea

¹⁰² Yves Bonnefoy, *L'inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Librairie générale française, 2012, p.79.

¹⁰³ Dans son ouvrage *L'invention du corps de chair*, Serge Margel décrit le corps de chair comme étant « un corps collectif où se jouent des conflits, s'opèrent des tensions, entre la répression et l'adoration, la chute et la gloire, tout à la fois lieu de la faute et de son châtement, ou son jugement. D'un côté, « le corps est l'abominable vêtement de l'âme », dit Grégoire le Grand, mais, d'un autre côté, « le corps est le tabernacle du Saint Esprit », écrit saint Paul. À la différence des traditions hellénistiques, platoniciennes surtout et stoïciennes, qui opposent l'âme et le corps et qui ne voient dans le corps qu'une prison de l'âme ou son tombeau, le corps chrétien invente la chair comme un lieu paradoxal de division, de rupture, de chute et en même temps d'unité, de réparation et de salut » (Serge Margel, *L'invention du corps de chair : étude d'anthropologie religieuse du premier christianisme*, Paris, Éditions du Cerf, 2016, p.11-12).

That make the Water live, estranged
What would the Either be?

S'appuyant sur une série de métaphores marines et musicales et sur des effets de miroir lexicaux (« speaks », « talks », « Arm in Arm with Touch, yet Touch »), le poème rend compte de la nécessité ontologique qui sous-tend l'unité du corps et de l'esprit : que serait la musique sans l'instrument qui la produit, et la mer sans le mouvement (la marée) qui l'anime ? Si le corps parle (« speaks »), c'est en relation avec (ou en réponse à) l'esprit qui l'alimente et le « meuble », si l'on peut dire (« furnishes »), sans quoi il demeure muet (« Apart, it never talks »). Séparés, aliénés l'un de l'autre, leur raison d'être disparaît (« estranged/ What would the Either be ? »). Cette vision peut être rapprochée de ce que Jean-Luc Nancy dit du corps et de la pensée dans son essai *Corpus* : « il n'y a pas sens à parler de corps et de pensée à part l'un de l'autre, comme s'ils pouvaient avoir quelque subsistance chacun pour soi : ils ne *sont* que leur toucher l'un de l'autre, la touche de leur effraction l'un par l'autre et l'un en l'autre¹⁰⁴. » Mais ici, plus encore que par un contact, un frôlement, un toucher (« Touch »), c'est par une profonde interpénétration que le corps et l'esprit sont unis l'un à l'autre – sont unis l'un *dans* l'autre – l'esprit rôdant (« lurks ») dans la chair à l'image d'un animal en quête de sa proie, une image qui introduit l'inquiétude d'une hantise mais qui rend surtout compte du caractère foncièrement mystérieux et inconnaissable de cette union. Dans le poème « A Word made Flesh is seldom » (J1651/ F1715), Dickinson défend également la nécessité d'une union du corps (« Flesh ») et de l'esprit (« Spirit ») : opérant une relecture subtile du dogme de l'incarnation en le déplaçant dans la sphère poétique, le poème s'ouvre sur l'idée que le mot poétique vient à s'incarner comme le Verbe divin vint à se faire chair (« Made Flesh and dwelt among us » étant l'écho direct et fidèle de L'Évangile de Jean). Mais il ne suffit pas, dit Dickinson, que le mot se fasse chair : il faut également qu'il soit animé par l'esprit, qu'il « respire », traversé par lui – et ce, non seulement pour vivre mais pour « ne pas mourir », pour résister à l'usure temporelle et atteindre à une forme d'immortalité à travers la création artistique. La seconde moitié du poème s'ouvre ainsi sur les vers « A Word that breathes distinctly / Has not the power to die / Cohesive as the Spirit », et le verbe « breathes », qui fait écho aux premières phrases de la lettre 260 mentionnée en ouverture de ce chapitre, laisse deviner une présence vitale pour la matière (charnelle, poétique), sorte de souffle ou d'inspiration dont l'origine n'est pas précisée mais que l'on peut rapprocher du *roûah* et du *pneuma* (l'esprit divin) dans l'Ancien et le Nouveau Testaments. En ce sens, le mot poétique se révèle être le lieu de l'articulation et de

¹⁰⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p.34.

l'union entre le corps et l'esprit, faisant de cet espace d'incarnation plus large que constitue le poème (et le corpus des poèmes dans son ensemble) le lieu où s'impriment et s'expriment à la fois le corps et la pensée – une « pensée-corps » ou un « corps-pensée », pour le dire de façon à les maintenir plus unis.

Bien plus qu'une pose, la caractérisation foncièrement organique et physique des poèmes de Dickinson se révèle donc être une porte d'entrée possible à l'interprétation de l'ensemble organisé et vivant que constitue le corpus des poèmes et des lettres : elle contribue à mettre au jour la fonction vitale que Dickinson conférait à l'écriture poétique en même temps qu'elle met en évidence les mouvements internes qui travaillent le corpus en profondeur et qui, en créant de la circulation entre les poèmes et les lettres par d'incessants effets de renvois et d'échos, laissent entrevoir une structure de pensée cohérente. De même, elle permet de mieux percevoir à quel point Dickinson était à l'écoute de son temps, les correspondances établies entre les différents textes excédant le corpus des poèmes et des lettres pour tisser des correspondances avec d'autres textes, au premier plan desquels, le contexte de leur écriture.

Précisons d'emblée que si le contexte est envisagé ici en tant que « texte », c'est d'abord parce que le terme même de « contexte » désignait originellement un fait de langage¹⁰⁵. L'idée selon laquelle l'histoire des États-Unis aurait valeur de texte trouve, du reste, son origine dans la tradition typologique puritaine : dès leurs fondements, les États-Unis furent envisagés en relation étroite avec les Écritures (« Scriptures »), en tant que texte à la fois *en train* de s'écrire et, paradoxalement, *déjà* écrit. La typologie puritaine considérait ainsi les événements relatés dans le Nouveau Testament comme l'actualisation et la continuation d'événements déjà présents ou annoncés dans l'Ancien Testament, l'histoire même des États-Unis – déplacée dans la sphère temporelle, séculière – se voulant l'accomplissement du texte biblique¹⁰⁶. Jed

¹⁰⁵ Le contexte est l'« ensemble des relations organisées entre les éléments significatifs d'un discours », précise le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, qui revient sur l'origine « textuelle » du mot (du latin *contexere* « ourdir, « entrelacer »). Ce n'est qu'au XXe siècle que la linguistique commence à employer le terme pour renvoyer à l'« environnement d'une unité de discours ».

¹⁰⁶ Dans une étude intitulée « New England Puritan Literature », Emory Elliott donne la définition suivante de l'approche typologique puritaine : « Typological hermeneutics involved explicating signs in the Old Testament as foreshadowing events and people in the New. This produced interesting consequences; for example, Jonah's three days in the whale typologically parallels Christ's three days in the tomb, and Job's patience prefigures, or is a *figura*, of Christ's forbearance on the cross. Applied more liberally and figured more broadly, typology expanded into a more elaborate verbal system that enabled an interpreter to discover biblical forecasts of current events. Thus, the Atlantic journey of the Puritans could be an antitype of the Exodus of the Israelites; and the New England colony, a New Zion, to which Christ may return to usher in the Millennium. The first settlers were conservative, cautious typologists » (Sacvan Bercovitch et R.K. Patell (éds.), *The Cambridge History of American Literature*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1994, p.188). Dans le contexte de la découverte d'un nouveau monde, l'approche typologique rend ainsi compte de la volonté qu'avaient les premiers colons de maîtriser les significations et d'établir entre leur communauté et le dessein divin un lien nécessaire et intelligible afin de conjurer l'inquiétude liée à un environnement inconnu, perçu comme étant éminemment hostile et menaçant dans les premiers temps.

Deppman souligne à ce sujet l'intérêt d'une approche lexicologique et philologique qui permettrait de mieux cerner les enjeux majeurs présents dans les poèmes au regard des circonstances extérieures :

As a practical matter, anyone who would converse with Dickinson today needs to know as much as possible not only about her unique poetics but also about the historical conditions of her vocabulary. Only by attending the way she acquired, negotiated, and deployed her poetic forms and words will we be able to think with her¹⁰⁷.

Deppman évoque ici les « conditions historiques » du vocabulaire choisi par Dickinson et nous invite à considérer les écrits du poète en relation avec leur environnement de production. Il soulève là un point crucial dans la mesure où les textes de Dickinson tissent des réseaux de correspondance aussi bien intra-textuels qu'intertextuels, pour reprendre la distinction qu'opèrent plusieurs linguistes et critiques littéraires¹⁰⁸ : s'ils communiquent et dialoguent entre eux, ils communiquaient et dialoguaient également avec les événements (culturels, politiques) qui écrivaient alors l'histoire des États-Unis et qui constituaient leur toile de fond historique. Dans son essai « The Rejection of Closure », Lyn Hejinian évoque ainsi les contacts qu'établissent entre eux les mots d'un texte (contacts qu'elle qualifie de « latéraux ») mais aussi les contacts établis entre les mots et le monde extérieur, insistant sur les mouvements et détours plus ou moins complexes qui président à ces interactions subtiles et qui sollicitent la mobilité mentale et émotionnelle (synaptique, pourrait-on dire) du lecteur et critique lui-même :

The meaning of a word itself derives both from the word's lateral reach, its contacts with its neighbors in a statement, and from its reach through and out of the text into the outer world, the matrix of its contemporary and historical reference. The very idea of reference is spatial : over here is word, over there is thing, at which the word is shooting amiable love-arrows. Getting from the beginning to the end of a statement is simple movement ; following the connotative byways (on what Umberto Eco calls « inferential walks ») is complex or compound movement¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Jed Deppman, *Trying to Think with Emily Dickinson*, op.cit., p.10.

¹⁰⁸ J'ai présenté le concept d'intertextualité dans l'introduction, en m'appuyant sur les définitions qu'en proposent Kristeva et Genette dans la lignée des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. Selon Nathalie Limat-Letellier, l'intra-textualité se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) », une définition qu'il nous semble pouvoir transférer et appliquer aux poèmes du corpus, du fait des résonances grammaticales, syntaxiques, et lexicales, qui les lient (Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (éds), *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, 1998, p.27). Dans *Le bruissement de la langue*, Barthes revient sur l'étymologie du mot « texte » et les trames intra-textuelles et intertextuelles sous-jacentes qui le constituent, si l'on peut dire, génétiquement, et qui contribuent, de ce fait, à sa dimension polyphonique : « [Le Texte est] entièrement tissé de citations, de références, d'échos : langages culturels (quel langage ne le serait pas ?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie » (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, op. cit., p.76).

¹⁰⁹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p.50.

Dans le cadre du corpus de Dickinson, la récurrence, d'un texte à un autre, de certains mots, de certaines images et de certaines figures, contribue, là encore, à créer du mouvement et de la circulation, et confère aux écrits du poète non seulement une qualité physique et organique mais également une dimension historique porteuse de signification. Il s'agit donc, à présent, d'observer les types d'échange et d'interaction qui opèrent entre les différents textes (les lettres, les poèmes, le contexte de leur écriture), ainsi que les significations que leur mise en perspective implique. La libre-circulation de mots et d'images connotés culturellement et reposant sur des figures qui non seulement interagissent entre elles mais qui engagent, par ailleurs, des déplacements (discursifs, critiques) permet d'éclairer aussi bien le mode de fonctionnement des poèmes que certaines des problématiques majeures – méta-poétiques, métaphysiques, spirituelles – qui les animent, et qui trouvaient une résonance particulière dans un contexte national lui-même mouvementé et tourmenté, en proie à d'importants déplacements et remaniements conceptuels.

2. Du texte au contexte, les figures du déplacement

Dans les mois qui précédèrent l'établissement de sa correspondance avec Higginson, soit au début des années 1860¹¹⁰, Dickinson expérimenta, selon ses biographes et proches connaissances, une crise intérieure profonde. Dans sa biographie du poète, Sewall évoque une anxiété exacerbée à la fin de l'année 1861 (« on the last day of 1861, when, as far as we can tell, her anguish over her personal problems was at its height¹¹¹ »), tandis que dans sa préface à la première édition complète des poèmes, Johnson mentionne un important tournant émotionnel (« a profound emotional change¹¹² »). Jay Leyda avance quant à lui l'hypothèse explicite d'une déception amoureuse douloureuse dont les étonnantes « Master Letters » (trois lettres jamais envoyées et demeurées à l'état de brouillon¹¹³) adressées à un « Maître » dont l'identité reste incertaine, seraient un témoignage plausible : « [The] last two drafts are the most painful letters

¹¹⁰ L'article « Letter to a Young Contributor », dans lequel Higginson livrait une série de recommandations aux jeunes auteurs dont il recevait les manuscrits, ne pouvait qu'attirer l'attention d'une fervente admiratrice de George Eliot et des sœurs Brontë. L'article s'ouvrait sur une invitation aussi bien aux jeunes hommes qu'aux jeunes femmes ayant des velléités d'écriture : « My dear young gentleman or young lady—for many are the Cecil Dreemes of literature who superscribe their offered manuscripts with very masculine names in very feminine handwriting » (Thomas.W. Higginson, « Letter to a Young Contributor » op. cit., p.401).

¹¹¹ Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.536.

¹¹² *The Letters of Emily Dickinson*, op. cit., p.xix.

¹¹³ Il s'agit des lettres 187, 233 et 248.

by ED I have read, and it is difficult not to link them to the crisis later this year (see early Oct.), especially if the conflict between ED's exposure of her emotions, and « Master's » chilling response to this self-exposure grew more open¹¹⁴. » S'écartant de spéculations psychologiques et biographiques trop approfondies (il serait difficile, étant donné le peu de documents à notre disposition, de les accrédi­ter avec certitude), Susan Howe se contente d'observer le changement qui s'opéra dans l'écriture manuscrite de Dickinson, celle-ci devenant de plus en plus hachurée à partir des années 1860 : « The Manuscript Books of Emily Dickinson show that after the ninth fascicle (about 1860) she began to break her lines with the consistency that the Johnson edition seems to have ignored¹¹⁵ », remarque-t-elle. L'origine et la nature de cette crise demeurent incertaines mais ce n'est vraisemblablement pas un hasard si les tourments intérieurs de Dickinson ont coïncidé à la fois avec le début de sa réclusion physique dans la maison paternelle et avec le début des hostilités de la guerre de Sécession. Selon Millicent Todd Bingham, le contexte de détresse généralisé fut non seulement un facteur aggravant décisif mais fut l'origine même de la crise intérieure que Dickinson traversa : « For this [her personal troubles] there may have been an outward cause, a specific event, but the assumption is unnecessary. The effect of shock after shock throughout many months, against the background of fratricidal strife, is enough to explain her distress¹¹⁶. » Dans une lettre tardive, datée de 1883 et adressée à son amie Mrs Holland, Dickinson mentionne le diagnostic qu'un médecin fit à son sujet en des termes qui associent précisément sa crise intérieure aux années de guerre, liant par là l'individuel et le collectif : « the Physician says I have 'Nervous Prostration'. Possibly I have – I do not know the Names of Sicknesses. The Crisis of the sorrow of so many years is all that tires me – » (L873).

Et en effet, l'événement politique et historique décisif qui marqua la vie de Dickinson et celle de ses compatriotes fut sans conteste la guerre de Sécession, la guerre la plus meurtrière que les États-Unis aient connue jusqu'alors. Dans un article pour la revue *The Atlantic Monthly*, que la famille Dickinson recevait tous les mois, Hawthorne soulignait en juillet 1862 qu'il était

¹¹⁴ Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, vol. 1, New Haven, Yale University Press, 1960, p.Ixi. Leyda rapporte un échange de lettres surprenant, datant de 1942, entre Sara Philips Colton (Mrs. Gillett) et Martha Bianchi (fille de Susan et d'Austin Dickinson) : il y est question de la confrontation fulgurante de Dickinson avec son « destin » (« Emily had 'met her fate' »), destin qui aurait eu le visage d'un homme marié dont l'identité n'est pas révélée, mais qui pourrait bien avoir été le Révérend Charles Wadsworth. Martha Bianchi décrit la réaction de Lavinia (Vinnie), la soeur de Dickinson, en ces termes : « Sister Sue looked up from her sewing to see Lavinia, pallid and breathless from running, who grasped her wrist with a hurrying hand, urging: 'Sue, come! That man is here! – Father and mother are away, and I am afraid Emily will go away with him! » (Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, vol. 1, New Haven, Yale University Press, 1960, p.34).

¹¹⁵ Susan Howe, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, op.cit., p.134.

¹¹⁶ Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home : Letters of Edward Dickinson and His Family, with Documentation and Comment*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1955, p.419-420.

impossible pour quiconque d'échapper au conflit civil, que ce fût physiquement ou psychologiquement : « There is no remoteness of life and thought, no hermetically sealed seclusion, except, possibly, that of the grave, into which the disturbing influences of this war do not penetrate¹¹⁷. » Alors qu'elle vivait déjà retirée dans la maison paternelle, Dickinson elle-même relayait ce constat d'une détresse répandue au sein de l'ensemble de la population (civils et soldats confondus) dans une lettre adressée à ses cousines les Norcross et datée de 1864 environ : « Sorrow feels more general than it did, and not the estate of a few persons, since the war began ; and if the anguish of others helped one with one's own, now would be many medicines » (L298). Si ses lettres ne mentionnent explicitement la guerre qu'en de rares occasions et si ses poèmes ne sont pas impliqués idéologiquement de manière aussi explicite et directe que les poèmes de guerre de Melville ou de Whitman, il serait bien imprudent d'en conclure que Dickinson ne se sentait que vaguement concernée par le conflit et ses dommages collatéraux (physiques, matériels, mais également spirituels) et qu'elle ne prit pas part, de façon indirecte et retranchée, aux débats qui agitaient alors le pays : ne serait-ce que parce qu'elle évoluait dans un environnement politiquement informé et engagé, elle ne pouvait ignorer les enjeux du conflit et son déroulement, étape après étape¹¹⁸. Shira Wolosky et Cristanne Miller ont ainsi relevé plusieurs poèmes qui font, selon elles, référence à la guerre de Sécession¹¹⁹. Il convient toutefois de garder à l'esprit qu'en dehors des poèmes et des lettres aux références relativement explicites, d'autres poèmes et lettres sont susceptibles de porter l'empreinte de références plus diffuses – plus difficiles à tracer au demeurant. Pour reprendre une idée essentielle du linguiste Jakobson concernant la question de la référentialité en poésie, « la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë¹²⁰. » Peut-être faut-il prendre Dickinson au pied de la lettre lorsqu'elle écrivait à Higginson : « War feels to me an oblique place » (L280). N'ayant pas fait elle-même l'expérience directe de la guerre au sens où elle ne l'éprouva pas frontalement, la guerre ne pouvait appeler, est-on tentée de lire en filigrane, que des allusions voilées ou

¹¹⁷ Nathaniel Hawthorne, « Chiefly about war-matters » in *The Atlantic Monthly*, July 1862, Vol. 10, Issue 57, p.43.

¹¹⁸ Richard Sewall, Shira Wolosky, Cynthia Wolff, Jay Leyda, Barton Levi St Armand et Cristanne Miller (pour ne citer qu'eux) ont amplement décrit le climat politique dans lequel la ville d'Amherst et la maison des Dickinson étaient plongées. Rappelons brièvement que la communauté d'Amherst contribua activement à l'effort de guerre et que Dickinson fut profondément marquée par la mort du jeune Frazer Stearns, un des amis d'enfance de son frère Austin, sur le champ de bataille de New Berne. Voir à ce sujet les lettres 255 et 257. Quant au père de Dickinson, impliqué, on l'a vu, dans les affaires politiques du pays, il contribua personnellement à l'effort de guerre, sur un plan notamment matériel.

¹¹⁹ Shira Wolosky *Emily Dickinson : A Voice of War*, op. cit., p.191-193. Cristanne Miller, *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, op.cit., p.147-175.

¹²⁰ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.238.

détournées. Par ailleurs, les biographes et critiques n'ont pas manqué de souligner la productivité de Dickinson pendant les années de guerre (les deux-tiers de ses poèmes ont été écrits au début des années 1860), sans pour autant toujours conclure, assez paradoxalement, à une influence du conflit civil sur l'écriture du poète¹²¹. Or si la guerre ne fut pas à l'origine de l'écriture des poèmes, elle contribua vraisemblablement à porter plusieurs de leurs sujets récurrents – la souffrance, la mort et le deuil, la question de l'âme et de l'immortalité – à leur plus haut degré d'intensité et d'expression. Cristanne Miller remarque à ce sujet :

While the war alone cannot explain what brought her to such intensity and brilliance during these years, it seems to me that the national crisis, the ongoing suspense of not knowing when or how the war would end and what this would mean for American democracy or daily life in Amherst, and the sorrow of reading repeated death tolls did affect Dickinson profoundly in ways that stimulated a quality and volume of writing she never repeated¹²².

Elle ajoute plus loin : « [Dickinson] could not have written with such fertile genius about the qualities and stages of suspense, pain, and grief without knowing some element of these experiences first-hand. » C'est là l'un des arguments développés plus tôt par Shira Wolosky, qui voit dans l'imagerie de la guerre déployée dans plusieurs poèmes non seulement une référence aux événements extérieurs mais une sorte de type ou de paradigme (« type », « model »¹²³) ayant permis à Dickinson de trouver un vivier de mots et d'images aptes à rendre compte de la violence de ses propres tourments intérieurs. « In Dickinson, inner violence confronted outer violence », affirme-t-elle. « Each conflagration mirrors each other¹²⁴. » Drew

¹²¹ Il est intéressant de constater à quel point la lecture des poèmes a évolué depuis leur première publication intégrale dans les années 1950. Si Johnson établissait déjà un lien entre les années de guerre et la productivité de Dickinson, on a vu, dans l'introduction, qu'il aboutit à une conclusion radicalement opposée à celle à laquelle on s'attendrait. Dans sa préface à l'édition des lettres, il déclare en effet : « Since Emily Dickinson's full maturity as a dedicated artist occurred during the span of the Civil War, the most convulsive era of the nation's history, one of course turns to the letters of 1861-1865, and the years that follow, for her interpretation of events. But the fact is that she did not live in history and held no view of it, past or current. » (*The Letters of Emily Dickinson*, op. cit., p.xx.). Dans son commentaire de la lettre 272 envoyée à Samuel Bowles, et dans laquelle Dickinson évoque la visite d'un soldat en route pour la bataille, il écrivait, par ailleurs : « ED's identification with issues of the day was slight throughout her life. Her remark about the soldier here is one of her relatively few comments on any aspect of the Civil War » (*The Letters of Emily Dickinson*, op. cit., p.417).

¹²² Cristanne Miller, *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, op. cit., p.174-175. Rappelons à ce sujet que Whitman revint à plusieurs reprises sur l'impact déterminant que le contexte (au premier plan duquel son expérience de la guerre) eut sur l'accomplissement de son œuvre et sur l'approche démocratique et humaniste dont il souhaitait qu'elle fût le porte-voix. Dans « A Backward Glance o'er Travel'd Roads » (1891-1892), il déclare : « It is certain, I say, that, although I had made a start before, only from the occurrence of the Secession War, and what it show'd me as by flashes of lightning, with the emotional depths it sounded and arous'd [...] only from the strong flare and provocation of that war's sights and scenes the final reasons-for-being of an autochthonic and passionate song definitely came forth [...] Without those three or four years and the experiences they gave, "Leaves of Grass" would not now be existing » (Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, op. cit., p.666).

¹²³ Shira Wolosky, *Emily Dickinson : A Voice of War*, op.cit., p.55.

¹²⁴ Ibid., p.38, 40.

Gilpin Faust avance une idée similaire : « Emily Dickinson may have been preoccupied with the theme of death well before the outbreak of the conflict, but national conflagration gave her a new language and a new context in which to contemplate its meaning » ; « the circumstances of national conflict illustrated and objectified her inner turmoil and encouraged for years of extraordinary poetic productivity¹²⁵. » En ce sens, lorsque Dickinson disait ressentir la guerre comme étant un « lieu oblique », elle désignait peut-être aussi, de façon détournée, un autre « lieu », travaillé par des tensions et des conflits qui entraient en résonance avec les événements extérieurs : sa propre intériorité. « There never was a war that was / not inward », observa Marianne Moore dans son poème « In Distrust of Merits » (écrit en 1944, pendant la seconde guerre mondiale), et l’adverbe « inward », ici rejeté obliquement à la ligne suivante, peut faire l’objet d’un jeu de mots avec le syntagme « *in word* »¹²⁶. Cette correspondance aussi intime qu’oblique entre deux sphères – l’une extérieure, l’autre intérieure –, Dickinson l’avait préformulée à sa façon dans le poème « My Wars are laid away in Books – » (J1549/ F1579). On comprend que les « livres » dont il est question sont ses lettres et ses poèmes, qu’elle assemblait pour en faire de petits recueils ou « fascicules ». Elle évoque ainsi d’autres batailles, moins visibles que celles qui sévissaient sur la scène publique, mais non moins violentes : celles que l’être livre solitairement et silencieusement contre des adversaires immatériels. L’adversaire, dans ce poème, est la mort, mais dans d’autres poèmes et lettres, c’est aussi bien contre lui-même ou contre Dieu que le sujet poétique livre bataille.

Dickinson s’empare ainsi du contexte de la guerre pour y recueillir des images physiques et concrètes susceptibles de rendre compte d’émotions, de sensations, ou de problématiques plus abstraites, d’ordre aussi bien spirituel et métaphysique que méta-poétique. Ce constat soulève d’emblée la question du travail de représentation à l’œuvre, ainsi que la nature du déplacement opéré d’une sphère à l’autre. Le lien subtil qui se tisse entre le concret et l’abstrait – le concret nourrissant l’abstrait, lui donnant corps, figure, forme – conduit presque systématiquement à envisager les poèmes et les lettres au-delà de la simple description littérale. Seule une poignée d’entre eux peut être perçue comme une évocation directe du conflit, à travers un commentaire critique amer ou chargé d’ironie. Je pense, par exemple, aux poèmes « It feels a shame to be Alive – » (J444/ F524), « My Portion is Defeat – today – » (J639/ F704), « My Triumph lasted till the Drums » (J1227/ F1212). Ou encore au poème « The Name – of it – is “Autumn” – » (J656/ F465), qui propose une peinture organique et ensanglantée du paysage

¹²⁵ Drew Gilpin Faust, *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*, New York, Vintage Books, 2008, p. 205, 207.

¹²⁶ Marianne Moore, *Complete Poems*, New-York, Macmillan : Penguin Books, 1981, p.138.

américain : du fait de l'indétermination du référent « it », il pourrait renvoyer à la flamboyance automnale (le poème a été écrit à l'automne 1862, selon les éditions de Johnson, de Franklin et de Miller) mais il pourrait également – les deux niveaux d'interprétation pouvant se superposer et se renforcer l'un l'autre – se lire comme une évocation fugitive des traces de violence laissées par la guerre (une possible réminiscence de la bataille d'Antietam qui eut précisément lieu en Septembre 1862), le poème devenant lui-même un corps blessé, criblé de tirets qui le déchirent. En revanche, dans d'autres poèmes où l'imagerie de la guerre est présente, un déplacement est à l'œuvre : le champ de bataille physique est transféré vers un espace plus abstrait, et le poème devient la scène d'une lutte et d'un conflit intérieurs. Il s'agit alors de s'interroger sur la nature du déplacement opéré. En effet, il y a souvent superposition ou relais des tropes et des figures dans les poèmes et il n'est pas aisé, de ce fait, de démêler entre eux, le lecteur devant accepter de passer agilement de l'un à l'autre¹²⁷. Les poèmes peuvent ainsi appeler une lecture aussi bien métonymique que métaphorique, parfois simultanément. Selon Roland Hagenbüchle, la métaphore dickinsonienne a un soubassement métonymique (« her metaphors are metonymically constructed¹²⁸ ») qui la distingue de la métaphore ordinaire, traditionnellement opposée à la métonymie. Or la métonymie, plus encore que la métaphore, repose sur le mouvement et l'instabilité. Dans son essai « Strangeness », Lyn Hejinian remarque à cet égard : « Metonymic thinking moves more rapidly and less predictably than metaphors permit—but the metonym is not metaphor's opposite¹²⁹. » Peut-être faut-il toutefois rappeler cette remarque édifiante de Genette, qui souligne, dans *Figures I*, que la présence des figures est avant tout affaire de lecture : « La figure n'est donc rien d'autre qu'un sentiment de figure, et son existence dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose¹³⁰. »

En ce sens, la théorie de la métaphore que développe Nelson Goodman est particulièrement apte à éclairer les poèmes de Dickinson, notamment parce qu'elle soulève la question épineuse de la référentialité. Selon Goodman, la métaphore ne serait pas tant la « représentation » d'une idée ou d'une émotion que son « expression » par ce qu'il nomme « exemplification », la différence entre les deux termes reposant précisément sur la question,

¹²⁷ Rappelons ici la distinction proposée par Genette entre trope et figure : « le critère du trope, c'est le changement de sens d'un mot, et à ce titre, certaines figures seulement sont des tropes ; mais le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement, pour être en droit de parler de figure : et à ce titre, certains tropes seulement sont des figures » (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op.cit., p.11).

¹²⁸ Roland Hagenbüchle, « Emily Dickinson's Poetic Covenant », *The Emily Dickinson Journal*, vol.2, n°2, 1993, p.27.

¹²⁹ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p.149.

¹³⁰ Gérard Genette *Figures I*, op.cit, p.216.

ou plus exactement la direction, de la référence en jeu¹³¹. Ainsi que le reformule Ricœur, la référence consiste, selon Goodman, « à exemplifier, c'est-à-dire à désigner une signification comme ce que « possède » une occurrence », « autrement dit, la métaphore concerne le fonctionnement inversé de la référence à quoi elle ajoute une opération de transfert »¹³². Pour le reformuler encore, ce n'est pas tant que l'occurrence ou l'énoncé métaphorique renvoie à quelque chose, mais que « quelque chose » (une idée, une émotion, que Goodman nomme « étiquette ») possédant une signification se trouve exprimé ou « exemplifié » par l'énoncé métaphorique, que Goodman nomme « échantillon » et qui possède les caractéristiques désignées par l'« étiquette »¹³³. Or, dans plusieurs poèmes de Dickinson, il est question de combats et de batailles qui ne renvoient pas à la guerre qui sévissait sur la scène extérieure mais qui sont convoqués pour rendre compte d'une réalité parallèle, située dans le champ immatériel de la conscience ou de l'âme : c'est un conflit intérieur, proprement métaphysique – ou quelque chose qui « possède » la qualité d'un conflit intérieur – qui cherche à s'exprimer, et qui trouve son expression ou son « exemplification » adéquate dans un énoncé métaphorique empruntant à l'imagerie de la guerre. Remarquons que le célèbre concept d'« objective correlative » développé par T. S Eliot dans son essai « Hamlet and His Problems » (1919) rejoint ici la théorie de Goodman, en ce qu'il implique une forme de déplacement d'ordre sensoriel proche du déplacement métaphorique :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.¹³⁴

Il semblerait qu'Eliot pré-formule la théorie de Goodman, le « corrélat objectif » dont il est question fonctionnant comme une référence inversée et préfigurant l'idée d' « échantillon » (Eliot parle, lui, de « formula ») qui permet d'exemplifier une émotion (ou une idée) « particulière » (« *particular* emotion »), que Goodman nomme « étiquette » : la « chaîne des événements » (« chain of events ») correspondrait, dans le cadre des poèmes de Dickinson, à l'environnement et aux événements relatifs à la guerre, et permettrait d'exprimer (« expressing ») l'émotion ou l'idée relevant d'un conflit intérieur.

¹³¹ Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. et préf. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1990, p.84-90.

¹³² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. p.295.

¹³³ Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p.90-99.

¹³⁴ Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Faber and Faber, 1997, p.85-86.

C'est ainsi que dans les poèmes « 'Twas fighting for his Life he was – » (J1188/ F1230) et « The Battle fought between The Soul » (J594/ F629), l'imagerie de la guerre permet de rendre compte de combats qui se déroulent sur un plan non seulement physique mais également métaphysique et méta-poétique, l'âme se trouvant confrontée à un ennemi aussi insondable qu'invisible (« inscrutable », dit le premier poème, « invisible », dit le second). Le premier poème met en scène la lutte intime que se livre un être au moment critique où il se trouve précipité au seuil de sa mort :

'Twas fighting for his Life he was –
That sort accomplish well –
The Ordnance of Vitality
Is frugal of its Ball.

It aims once – kills once – conquers once –
There is no second War
In that Campaign inscrutable
Of the Interior.

Si la mort n'est pas nommée, c'est bien elle que les forces de la vie (« Vitality ») doivent affronter. Privée de nom et de visage, désignée par le syntagme nominal « That sort » et par le pronom indéfini « It », la mort est la « chose » ou l'« espèce » qui ne se présente qu'une seule fois (« There is no second War »). Ce qui retient l'attention, c'est le caractère ambivalent, à la fois physique et métaphysique, que la lutte revêt. En effet, les premiers vers peuvent laisser penser que le combat se déroule sur un vrai champ de bataille, des termes comme « Ordnance » et « Ball » renvoyant à l'artillerie militaire, tandis que le corps, autant que l'âme, subit les assauts de la mort et se trouve engagé dans le combat ultime de l'être. Les deux derniers vers viennent pourtant préciser que le théâtre de l'affrontement n'est pas extérieur mais « intérieur » et immatériel : « that Campaign inscrutable/ Of the Interior ». Le déplacement opéré est subtil et progressif, et ce n'est qu'à la fin du poème que la dimension figurée du combat décrit est révélée. Le combat intérieur dont il est question (l'« étiquette », selon la taxinomie de Goodman) trouve ainsi dans la guerre une image expressive et percutante (l'« échantillon ») qui permet immédiatement d'identifier la violence du conflit en jeu. Ajoutons, pour renforcer la lecture métaphorique du poème, que la métaphore a la particularité, à la différence de la métonymie et de la synecdoque par exemple, d'opérer un déplacement de sens qui mobilise « non-seulement le nom, mais encore l'adjectif, le participe, le verbe, et enfin toutes les espèces de mots [...] », ainsi que l'a souligné Fontanier¹³⁵. Dans *La métaphore vive*,

¹³⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op.cit., p.99.

Ricœur approfondit ce point en montrant que la métaphore joue tout autant sur le registre de la « dénomination » (à l’instar de la métonymie et de la synecdoque) que sur le registre de la « prédication » (à la différence de la métonymie et de la synecdoque), engageant par là l’énoncé dans son entièreté¹³⁶. Or dans le poème examiné, ce sont aussi bien les noms (« Ordnance », « Ball », « War », « Campaign ») que les verbes (« fighting », « aims », « kills », « conquers ») appartenant au champ lexical de la bataille et de la guerre qui sont mis à contribution pour décrire le combat que se livrent les forces de la vie et de la mort au sein de l’être¹³⁷.

Dans le second poème mentionné, écrit en pleine guerre civile (en 1862 selon Johnson et en 1863 selon Franklin et Miller), il est également question d’une confrontation intime avec soi-même – avec sa foi, mais également avec ses forces créatrices –, l’âme se livrant une bataille intérieure et immatérielle (« Bodiless Campaign ») que l’on peut rapprocher du combat que Jacob livre à l’Ange de Dieu dans le Livre de la Genèse :

The Battle fought between the Soul
And No Man – is the One
Of all the Battles prevalent –
By far the Greater One –

No News of it is had abroad –
Its Bodiless Campaign
Establishes, and terminates –
Invisible – Unknown –

Nor History – record it –
As Legions of a Night
The Sunrise scatters – These endure –
Enact – and terminate –

Dickinson décrit ici un combat – une bataille (« Battle »), une campagne (« Campaign ») – qui ne relève pas de la sphère physique, qui ne laisse pas de trace visible mais qui est, selon elle, plus puissant et terrible encore : « Of all the Battles prevalent – / By far the Greater One – ». L’évocation d’un combat intérieur grandiose se fait l’écho presque mot pour mot des paroles consignées dans un autre grand recueil de poèmes du XIXe siècle, écrit à quelques années d’écart (en 1873) de l’autre côté de l’Atlantique, deux ans après la fin de la guerre franco-prussienne : dans le dernier chapitre d’*Une Saison en Enfer* intitulé « Adieu », Rimbaud écrivait

¹³⁶ « La métaphore ne diffère pas de la métonymie en ce que l’association se fait ici par ressemblance au lieu de se faire par contiguïté. Elle en diffère par le fait qu’elle joue sur deux registres, celui de la prédication et celui de la dénomination » (Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op.cit., p.170).

¹³⁷ Voir à ce sujet la thèse de Claire Patoyt *La poésie d’Emily Dickinson (1830-1886) à la lumière des traductions: une étude des rapports entre énonciation métaphorique et exploration métaphysique*, Thèse pour le doctorat en études anglophones, Université de Paris 7, 2013.

que « le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes¹³⁸. » Et pourtant, le combat spirituel dont il est question chez l'un et l'autre poète a beau être plus grandiose et « brutal » que le combat physique, il ne fait l'objet d'aucun rapport, n'est consigné par aucun livre d'histoire. Sans archives et sans preuves, son existence ne peut faire l'objet d'aucun recensement et s'en trouve vouée à la négation et à l'oubli, comme le suggère la répétition de mots négatifs (le déterminant « no », l'adverbe « nor », le préfixe privatif « un »). « No News of it is had abroad – », « Nor History – record it » : Dickinson souligne la difficulté à rendre compte d'un tel combat, ainsi que la solitude vertigineuse de l'âme qui le livre. « Establishes, and terminates », « These endure/ Enact and terminate », répètent les vers de la seconde strophe et de la troisième, en un écho qui fait retour sur lui-même et qui échoue à approfondir plus avant la description, le témoignage, pointant par là les limites mêmes du langage. Ce combat, foncièrement incommunicable et intraduisible par l'écriture ou la parole, est celui qui confronte l'âme à « aucun Homme » (« No Man »). Et cet adversaire ne veut pas dire « personne », ce n'est pas « Nobody », et le simple fait de détacher le déterminant négatif « No » du nom « Man » tend à qualifier « Man », à affirmer son existence et à lui attribuer une qualité sur le mode apophasique de la privation, de la soustraction, un procédé caractéristique de la théologie négative et de la mystique chrétienne. Bien que procédant par voie de négation, le poème affirme donc la présence d'une partie adverse tout en soulignant la dimension immatérielle, aussi impalpable qu'invisible de l'extérieur (« Bodiless », « Invisible »), de la bataille qui se tient à l'intérieur de l'être, entre deux entités désincarnées : l'âme, d'une part ; « No Man », de l'autre, sorte de pur esprit que l'on peut rapprocher de ce que Maître Eckhart dit de Dieu dans un sermon à l'attention des Éphésiens intitulé « Renovamini... Spiritu Mentis Vestrae ». Prônant un « amour apophasique », le sermon s'achève sur la qualité résolument réticente d'une quelconque approche de Dieu : « Tu dois l'aimer en tant qu'il est un Non-Dieu, un Non-Intellect, un *Non-Personne*, un Non-Image¹³⁹ » (je souligne). La bataille évoquée dans le poème peut, en ce sens, être perçue comme une réécriture de la lutte de Jacob avec l'Ange de Dieu, rapportée dans la Genèse : « And Jacob was left alone ; and there wrestled a man with him until the breaking of the day. / And when he saw that he prevailed not against him, he touched the hollow of his thigh ; and the hollow of Jacob's thigh was out of joint, as he wrestled with him¹⁴⁰. » Dans le corps du texte biblique, ce n'est pas le syntagme « No Man » qui apparaît,

¹³⁸ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes, Correspondance*, éd. Louis Forestier, R. Laffont, Paris, 1992, p.157.

¹³⁹ Johannes Eckhart, *Sermons 60-86*, vol.3, trad. Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.154.

¹⁴⁰ Gen., 32 : 24-25. Rappelons que la lutte entre Jacob et l'Ange de Dieu constitue la toile de fond de la biographie critique de Cynthia Wolff, Dickinson y étant assimilée à la figure de Jacob, héros « prototypique » des puritains de la Nouvelle-Angleterre, constamment en lutte avec leur conscience dans l'espoir d'une bénédiction divine. Elle

mais le mot « man » tout seul, sans déterminant négatif. L'ajout de l'adverbe « No » dans le poème aurait alors pour fonction de déplacer les termes de la lutte d'une sphère tangible à une sphère intangible afin de rendre compte de la dimension impalpable de la bataille qui se déroule dans le théâtre de l'âme. En effet, en tant qu'homme (aussi mythique soit-il), Jacob peut bien se mesurer à un autre homme (aussi métaphorique ou allégorique soit-il), mais il semblerait incongru de décrire une bataille entre une âme (« The Soul ») et un homme. Cet épisode biblique a souvent été interprété comme étant l'expression d'une confrontation de Jacob avec lui-même, à travers la mise à l'épreuve de ses forces et de sa foi dans la résistance qu'il oppose à Dieu. Le premier vers du poème est, à cet égard, d'une ambiguïté édifiante : en effet, « The Battle fought between the Soul » peut se lire indépendamment du vers qui le suit et qui vient préciser le deuxième protagoniste de la bataille par un enjambement (« And No Man – »). C'est alors une sorte de dédoublement ou redoublement réfléchissant de l'âme qu'il nous est donné d'entendre implicitement (« The Battle fought between the Soul [and itself] »), l'idée d'un affrontement intérieur se trouvant ainsi renforcée. Les doutes et les résistances spirituelles de Jacob, figurativement incarnés par sa hanche blessée et boiteuse, ont été interprétés par Saint Augustin comme une volonté de « retenir » en lui le divin, Jacob exigeant de l'Ange de Dieu qu'il le bénisse à l'issue du combat¹⁴¹. Sans doute est-ce ici que l'homologie entre le poème et l'épisode biblique tourne court. Car le poème semble justement hésiter et lutter avec cette idée. Si, dans la Bible, Jacob se réconcilie avec son adversaire en lui demandant sa bénédiction (il est alors rebaptisé du nom d'« Israël », étymologiquement « qui lutte avec Dieu », et il voit sa descendance proliférer), dans le poème, l'issue de la bataille n'est pas révélée et l'incertitude prévaut. Remarquons, par ailleurs, que le poème se prête à une lecture non seulement métaphysique et spirituelle mais également à une lecture méta-poétique, les deux dimensions s'avérant intimement liées : dans une lettre adressée à Higginson, Dickinson s'identifie implicitement à Jacob (à son audace, sa ténacité) en le qualifiant simultanément de « pugiliste » et de « poète », une association particulièrement révélatrice de la fonction critique dont

remarque à ce sujet : « Jacob had always occupied a unique place in the Puritan tradition [...] Jacob's encounter with the Lord at Peniel took on an intimate meaning for each Christian, and the words "wrestle," "strive," and "grapple" all carried the heroic implication of a strenuous and successful encounter with the Lord » (Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op. cit., p.89).

¹⁴¹ Saint Augustin propose une lecture typologique de cet épisode en faisant de la lutte de Jacob une sorte d'allégorie annonciatrice des souffrances du Christ dans le Nouveau Testament. Dans son « Sermon V » (écrit autour de 410-419), il commente : « Jacob lutte, il prévaut et veut être béni par celui dont il est le vainqueur. Pourquoi donc lutte-t-il contre lui et veut-il le retenir ? « Le royaume des cieux souffre violence, dit le Seigneur dans l'Évangile, par la violence on l'enlève. » N'est-ce pas ce que nous venons d'exprimer dans ces paroles : Lutte pour tenir le Christ, pour aimer ton ennemi ? Car c'est tenir le Christ que d'aimer son ennemi » (Saint Augustin, *Sermons sur l'écriture*, trad. Abbé Jean-Baptiste Raulx, éd. Maxence Caron, Paris, Éditions R. Laffont, 2014, p. 59-60).

Dickinson, nous le verrons, choisit d'investir ses poèmes. Plus encore, elle se montre elle-même particulièrement audacieuse en renversant, dans la lettre, les termes de la bénédiction. En effet, Jacob ne retient pas l'Ange de Dieu pour être béni de lui mais pour *le* bénir : « Audacity of Bliss, said Jacob to the Angel "I will not let thee go except *I* bless thee" – Pugilist and Poet, Jacob was correct – » (L1042, je souligne). La figure de Jacob peut, en ce sens, être perçue comme une mise en abîme de la fonction du poète, qui se trouve engagé dans un perpétuel combat à la fois avec lui-même et avec une puissance spirituelle supérieure (le divin, son inspiration, ses propres forces de composition et de création), un combat éprouvant dont il ne ressort pas indemne et dont l'issue, ainsi que le suggère Dickinson dans le poème, demeure incertaine. Christine Savinel remarque à cet égard qu'« il est [...] probable que tout le mythe de la lutte de Jacob et de l'Ange est évoqué lorsque le mot « wrestle » est associé au moi ou à l'image de l'artiste (« *Artists wrestled here* » *110 ; ou « *Musicians wrestled everywhere* – » *157) » et que « Jacob représente pour le poète une des images de la traduction artistique, celle de l'articulation imparfaite à un face à face incertain¹⁴² ». C'est là ce que, dans son essai « Le mystère de la création artistique », Stefan Zweig suggérait, lui aussi, en évoquant « le combat de Jacob avec l'ange, cet éternel combat de l'artiste disant à l'ange de la perfection : je ne te laisserai pas tant que tu ne m'auras pas donné ta bénédiction !¹⁴³ ».

De la même façon, dans plusieurs lettres (à ma connaissance, jamais envisagées par la critique en relation avec le conflit civil), Dickinson a recours à l'imagerie de la guerre pour exprimer des enjeux méta-poétiques qui rendent compte de la relation tourmentée et proprement physique qu'elle entretenait avec l'acte d'écriture et ce, malgré la distance réflexive qu'elle revendiqua dans une de ses lettres à Higginson, déjà citée (« When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person », L268). Lorsqu'elle déclarait « I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and when I try to organize – my little Force explodes – and leaves me bare and charred – » (L271), elle donnait en effet à entendre sa difficulté à canaliser l'énergie déployée dans son travail d'écriture, ainsi que son caractère profondément insoumis et rétif à l'autorité, en prenant pour toile de fond analogique le contexte de violence dans lequel elle écrivait. La charge douloureuse et potentiellement létale que comporte l'activité poétique est ici explicitement assimilée aux effets dévastateurs d'une déflagration : l'écriture, suggère Dickinson, convoque une énergie et une force telles que celui ou celle qui la pratique sans savoir la manier court le risque de se retrouver

¹⁴² Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, op.cit., p.257.

¹⁴³ Stefan Zweig, *Essais*, trad. Alzir Hella, Henri Bloch, Juliette Pary [et al.], éd. Isabelle Hausser, Paris, Le Livre de poche, 1996, p.1015.

profondément meurtri, à l'image d'un champ rasé et carbonisé par l'explosion d'une bombe à fragmentation. Remarquons à cet égard que l'image de la bombe est explicitement présente dans cinq poèmes au moins : identifiée à une puissance que l'on devine intimement associée au pouvoir de création, elle est tantôt libérée, tantôt réprimée ou tenue secrète, et s'avère à la fois source de danger et de plaisir, tant pour le sujet qui la manie que pour son entourage. Dans « The Soul has Bandaged moments – » (J512/ F360), l'un des poèmes les plus gothiques de Dickinson, l'âme, lorsqu'elle parvient ponctuellement à se délivrer des bandages qui l'embaument et la lient (on perçoit un jeu oblique sur les mots « Bandage » et « Bondage »), se déchaîne au sens propre et au sens figuré en dansant, pareille à une bombe (« She dances like a Bomb »), et en s'employant à pulvériser tout ce qui empêche le libre mouvement, la libre pensée, et la libre expression de l'être. D'autres poèmes ont recours à l'imagerie de la guerre pour évoquer le statut ambivalent de l'auteur, qui bombarde et qui est, en même temps, victime de ses propres bombardements. C'est le cas du poème « My Life had stood – A Loaded Gun – » (J754/ F764), déjà mentionné dans le cadre de l'interprétation rayonnante qu'en fait Susan Howe dans *My Emily Dickinson*, et dans lequel le fusil chargé pourrait se lire comme la représentation puissante de la relation tourmentée du poète à son art, en tant qu'arme tournée aussi bien vers l'extérieur que vers l'intérieur¹⁴⁴. Ce qui est particulièrement frappant dans l'image convoquée dans la lettre 271, c'est l'angle d'attaque (et de réception) choisi par Dickinson pour évoquer l'impact de l'écriture sur elle. Ce n'est pas, en effet, l'incidence sur sa pensée ou sur son âme qui est mise en avant mais les répercussions subies par son corps lorsque son être est engagé dans le processus de création. Il en allait de même lorsque Dickinson recevait une œuvre en tant que lectrice. Dans une lettre à sa femme, Higginson rapporte la façon dont, lors de leur première rencontre, Dickinson aurait évoqué l'effet produit sur elle par ce qu'elle estimait être la « vraie » poésie : « If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way » (L342a). L'esprit et le corps ont beau être inextricablement liés chez elle, cet angle d'approche de la création est non seulement percutant mais absolument moderne, au regard de l'évolution de la critique littéraire qui ne s'est intéressée que très récemment à la participation non seulement psychologique mais également physiologique du lecteur dans la réception d'une

¹⁴⁴ Voir également la pertinente analyse d'Adrienne Rich (Adrienne Cecile Rich, « Vesuvius at Home : The Power of Emily Dickinson » in *Adrienne Rich's Poetry and Prose : Poems, Prose, Reviews and Criticism*, op.cit., p.189-191).

œuvre d'art¹⁴⁵. Dans son ouvrage *Corps/Texte, pour une théorie de la lecture empathique*, Pierre-Louis Patoine propose ainsi d'approfondir les processus mentaux et physiologiques en jeu dans « l'acte » de lecture, dont Dickinson prouve, par ses lettres, qu'il possède de nombreuses affinités avec l'acte d'écriture. Il écrit à cet égard :

[...] l'avènement, en sciences cognitives, en philosophie de l'esprit ou en neurosciences, du paradigme de la cognition incarnée (*embodied cognition*) nous invite à considérer la lecture littéraire comme une « pratique incarnée » qui sollicite tant le corps que l'esprit, c'est-à-dire, qui sollicite d'un seul coup le corps-esprit, le *body-mind* ; un terme que j'emprunte au philosophe John Dewey [...] qui propose d'en faire usage pour souligner la continuité du corps et de l'esprit et résoudre leur séparation artificielle au sein de la pensée occidentale¹⁴⁶.

Patoine souligne ainsi les sensations « somesthésiques » que procure la lecture, évoquant aussi bien « les sensations « extéroceptives » (déclenchées par un stimulus extérieur) du chaud, du froid, de la pression et du tact », « les sensations « proprioceptives » qui proviennent des muscles, des tendons et des articulations », que « les sensations « nociceptives » qui ont un rapport avec la douleur physique¹⁴⁷ ». Dans les propos que Dickinson aurait confiés à Higginson, l'évocation quasi-performative de ce que lui *fait* la poésie, de la façon dont celle-ci agit sur son corps qui se met à éprouver la sensation « extéroceptive » du froid (« it makes my whole body so cold ») et la sensation « nociceptive » de la douleur physique (« I feel physically as if the top of my head were taken off »), rend compte d'un état liminal qui la place presque littéralement à la frontière de la vie et de la mort, comme c'est le cas de l'être qui lutte dans le poème « 'Twas fighting for his Life he was – », analysé plus tôt. L'image convoquée, proche de l'hypotypose, est celle d'une décapitation du haut de la tête (la tête étant le siège du cerveau,

¹⁴⁵ Rappelons que William James, contemporain du poète, a amplement étudié la corrélation entre les émotions et les sensations éprouvées par un sujet conscient et leurs répercussions dans l'ensemble de son organisme (le cœur, par exemple, mais également les parties innervées et motrices du corps), par des sortes d'ondes de choc mécaniques diffusantes. Mais ce phénomène vital n'était pas, alors, mis en relation avec l'activité créatrice et sa dimension aussi bien intellectuelle que physiologique. Dans un chapitre de son ouvrage *The Principles of Psychology*, intitulé « The Production of Movement » (chapter XXII), il écrivait : « we might say that every possible feeling produces a movement, and that the movement is a movement of the entire organism, and of each and all its parts » (William James, *The Principles of Psychology*, 1890, vol.2, New-York, Dover Publications, 1950, p.372). Plus près de nous, citons également l'extrait d'une lettre envoyée par Kafka à son ami Oskar Pollak en 1904. Il y exprimait la conception à la fois physique et violente qu'il estimait qu'une œuvre littéraire doit produire sur celui qui la lit et ses mots résonnent étrangement avec ceux de Dickinson : « il est bon que la conscience porte de larges plaies, elle n'en est que plus sensible aux morsures. Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? [...] — un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois. » (Franz Kafka, *Œuvres complètes III*, trad. Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1984, p.575.)

¹⁴⁶ Pierre-Louis Patoine, *Corps/Texte, pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS éditions, 2015, p.10.

¹⁴⁷ Ibid., p. 9.

des facultés intellectuelles et de l'imagination, l'image se révèle d'autant plus saisissante) qui rappelle l'action de scalper et qui évoque une attaque violente visant à écorcher celui ou celle qui la subit (au sens anatomique de « dépouiller de sa peau »), sans toutefois provoquer la mort. Dans la réalité, être scalpé entraîne presque systématiquement la mort (ou plus exactement, il y a de grandes chances pour que celui dont l'on prélève le scalp soit déjà mort), mais ici c'est « comme si », *as if*, et la victime, bien que violemment étourdie (voire évanouie) et glacée, survit au choc. Remarquons, par ailleurs, que la présence d'une pratique aussi historiquement connotée que l'action de scalper, accomplie aussi bien par les Indiens que les pionniers (en guise de représailles), ravive, comme en filigrane ou par palimpseste, le spectre d'autres guerres sanglantes, celles qui opposèrent les Indiens autochtones aux colons européens depuis leur arrivée sur le sol du Nouveau Monde¹⁴⁸. Mais elle permet également d'« exemplifier », pour reprendre le terme de Nelson Goodman, la relation pour le moins ambivalente de Dickinson à la pratique de l'écriture, à travers la commotion, toute ensemble physique et intellectuelle, que celle-ci provoquait en elle. Remarquons que cette commotion violente, Thoreau la décrit, lui aussi, en des termes très proches dans *A week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849) quelques années plus tôt. Recourant, pour étayer son analogie, à la même pratique guerrière, il évoque l'art de la composition littéraire et artistique en ces termes : « The talent of composition is very dangerous—the striking out the heart of life at a blow, as the Indian takes off a scalp¹⁴⁹. » Le mot « scalp » apparaît du reste explicitement dans deux poèmes du corpus. Le poème « He fumbles at your Soul » (J315/ F477) décrit ainsi l'assaut violent que l'âme subit de la part d'une force supérieure non identifiée, désignée par le pronom masculin « He » et contre laquelle elle se trouve impuissante et désarmée¹⁵⁰ :

He fumbles at your Soul
 As Players at the Keys
 Before they drop full Music on –
 He stuns you by degrees –
 Prepares your brittle Nature
 For the Ethereal Blow
 By fainter Hammers – further heard –
 Then nearer – Then so slow
 Your Breath has time to straighten –

¹⁴⁸ Ceci a été évoqué dans l'introduction. Dans ses ouvrages *My Emily Dickinson* et *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, Susan Howe revient sur l'impact qu'eurent les récits de captivité (« captivity narratives ») sur la mémoire collective américaine, et soutient que les poèmes de Dickinson en portent la trace.

¹⁴⁹ Henri David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, éd. Carl F. Hovde, Boston, Houghton Mifflin, 1893, p.434.

¹⁵⁰ Le mot « scalp » est présent dans un seul autre poème du corpus (« Nature – sometimes sears a Sapling – », J314/ F457), qui décrit, cette fois, le violent assaut physique que la nature inflige à ses éléments.

Your Brain – to bubble Cool –
Deals – One – imperial – Thunderbolt –
That scalps your naked Soul –

When Winds take Forests in their Paws –
The Universe – is still –

Ce qui est tout particulièrement remarquable dans ce poème, c'est la façon dont Dickinson s'est employée à restituer sur un mode quasi-mimétique la sensation (réelle ou fantasmée) d'un assaut intérieur terrible, qui procède graduellement, « par degrés ». Par son rythme crescendo, progressivement plus saccadé et haletant (à mesure que la description avance, les tirets s'insinuent, toujours plus nombreux, dans le corps du texte), et par la succession de mots qui ponctuent sa lecture et sa diction en lui imposant des temps forts, tant phonétiquement que sémantiquement (« drop », « stuns », « Blow », « Hammers », « straighten », « Thunderbolt », « scalps », tous mots où prédominent des consonnes dures, et qui renvoient à une action physique brutale), le poème tient le lecteur en haleine et n'est pas loin de provoquer en lui des sensations « extéroceptives » et « proprioceptives », pour reprendre les termes de Pierre-Louis Patoine. Il rend ainsi *physiquement* compte de l'approche progressive d'une force qui s'apprête à fondre sur le sujet poétique comme sur une proie, afin de lui asséner un coup que Dickinson qualifie de « céleste » (« ethereal », adjectif qui suggère paradoxalement une sensation de légèreté évanescence) mais qui n'en demeure pas moins d'une violence inouïe¹⁵¹. Le poème peut, là encore, être perçu comme l'expression d'une intense douleur métaphysique et spirituelle. L'allusion à la sphère céleste et à une « foudre impériale » (« imperial – Thunderbolt – ») qui rappelle l'un des attributs de l'« empereur » des dieux dans les mythologies grecque et romaine (Zeus ou Jupiter) pourrait justifier que l'on perçoive dans le pronom « He » une référence à Dieu. Remarquons, du reste, que dans un passage du Livre des psaumes, Dieu est décrit comme celui qui rétorque à ses ennemis en les blessant à la tête et en les scalpant, une image puissante dont Dickinson a pu s'inspirer pour son poème : « But God shall wound the head of his enemies, *and* the hairy scalp of such an one as goeth on still in his trespasses¹⁵². » Mais à l'instar de « The Battle fought between The Soul » examiné plus tôt, le poème peut également faire l'objet d'une lecture méta-poétique, l'âme étant, dans son entreprise créatrice (ici signifiée par des termes musicaux qui évoquent l'inspiration), confrontée à une

¹⁵¹ Voir à cet égard l'article « *Fumbling at your Soul : From Celestial to Chemical Ether* », *Anaesthesiology*, vol.117, n°6, December 2012, que j'ai co-écrit avec Claire Poinsot, et qui ouvre d'autres pistes de lecture, en relation, notamment, avec les premières opérations sous anesthésie effectuées sur le continent nord-américain.

¹⁵² Ps., 68: 21.

puissance supérieure qui l'assaille physiquement, à la fois de l'extérieur *et* de l'intérieur. Adrienne Rich a proposé une puissante lecture biographique et culturelle de ce poème. Le resituant dans le cadre d'une société patriarcale où pouvoir et autorité étaient synonymes de virilité, elle avance que Dickinson ne choisit pas par hasard un pronom masculin pour rendre compte d'une puissance vectrice à la fois de création et de destruction, qu'elle perçoit comme étant intimement associée à l'activité poétique. Elle souligne, en ce sens, que l'affirmation de soi à travers l'acte de création ne pouvait se faire qu'aux risques et périls de la femme qui osait se déclarer puissante : non seulement Dickinson était elle-même effrayée par son propre pouvoir mais celui-ci, selon Rich, menaçait, par ailleurs, de provoquer en elle une sorte de schize. Si Dickinson ne se reconnaissait pas dans l'image traditionnellement associée à la femme, il est vraisemblable qu'elle ait été troublée par sa propre audace et sa propre force de contestation et de dissidence vis-à-vis des normes culturelles établies, et elle se garda donc bien de revendiquer publiquement ses convictions profondes (qu'elle réservait à la poésie et, de façon plus oblique encore, à certaines lettres). Rich remarque à cet égard : « It is an extremely painful and dangerous way to live—split between a publicly acceptable persona, and a part of yourself that you perceive as the essential, the creative and powerful self, yet also as possibly unacceptable, perhaps even monstrous¹⁵³. »

Mentionnons encore deux poèmes (écrits à plusieurs années d'intervalle mais intimement connectés par le choix de leurs termes et leur toile de fond), qui entretiennent l'imagerie de la guerre et l'imagerie de l'organisme pour rendre compte du pouvoir légal (*scalpant*, est-on tentée de dire) des mots. Le poème « There is a word/ Which bears a sword » (J8/ F42) évoque ainsi un mot-épée (que le jeu de proximité graphique entre les mots « word » et « sword » vient étayer) susceptible de « (trans)percer » (« pierce ») un homme, même armé, en lui assénant ses syllabes « barbelées » (« barbed syllables¹⁵⁴ »). Tandis que le poème « She dealt her pretty words like Blades – » (J479/ F458) vient appuyer le caractère non seulement offensif mais organique de l'écriture poétique, en jouant avec ironie de l'ambivalence de mots à *double tranchant*, susceptibles d'écorcher en même temps qu'ils s'écorchent eux-mêmes (« And every One unbared a Nerve / Or wantoned with a Bone – », « A vulgar grimace in the Flesh – »). L'ironie est ici particulièrement palpable à travers l'emploi de l'adjectif

¹⁵³ Adrienne Cecile Rich, « Vesuvius at Home : The Power of Emily Dickinson » in *Adrienne Rich's Poetry and Prose : Poems, Prose, Reviews and Criticism*, op.cit., p.191-192.

¹⁵⁴ Soulignons, là encore, la possible réminiscence d'un passage extrait du livre de l'Apocalypse, que Dickinson connaissait particulièrement bien, et dans lequel le Christ évoque à plusieurs reprises, l'omnipotence vengeresse de la parole de Dieu en empruntant au lexique et à l'imagerie de la guerre (« Repent ; or else I will come unto thee quickly, and will fight against them with the sword of my mouth », Rev, 2 :16).

« pretty » (non dénué de connotations culturelles « genrées », qui soulignent la mièvrerie dont l'écriture féminine était alors largement créditée) et du nom « grimace », qui renvoie à un sourire déformé et oblique, et qui annonce le rire libéré et grinçant de la femme célébrée par Cixous dans *Le rire de la méduse et autres ironies*, celle-ci se réappropriant, comme Dickinson ici, le pouvoir dont elle a été privée grâce à l'acte d'écriture¹⁵⁵. La vision que Whitman offre du poète dans sa préface de 1855 à *Leaves of Grass* s'accorde, là encore, avec celle de Dickinson : « In war he [the poet] is the most deadly force of the war. Who recruits him recruits horse and foot... he fetches parks of artillery the best that engineer ever knew. If the time becomes slothful and heavy he knows how to arouse it... he can make every word he speaks draw blood¹⁵⁶. » L'analogie établie par le rhétoricien du XVIIe siècle Bernard Lamy entre un « orateur qui parle » (ici, le poète) et un « soldat qui combat les armes à la main » trouve, dans ces poèmes et ces lettres, de convaincantes expressions et se révèle d'autant plus pertinente dans le contexte de la guerre civile¹⁵⁷. En effet, s'il convient de garder à l'esprit la dimension hyperbolique et théâtrale de plusieurs poèmes et lettres, ainsi que la dimension d'expérimentation et de risque inhérente à l'activité poétique, le parallèle établi entre une pratique de guerre et le travail d'écriture se révèle être un aspect essentiel de la conception que Dickinson avait de la création poétique. Non seulement il rend compte du pouvoir de destruction dont la création poétique était chargée chez Dickinson (qu'elle fût dirigée contre une cible extérieure ou contre elle-même), ainsi que de la dimension conjointement organique et physique des poèmes, mais il contribue également à mettre en évidence les correspondances entre l'œuvre du poète et l'histoire des États-Unis. Lorsque, dans ses lettres et ses poèmes, Dickinson évoque la puissance destructrice du langage poétique et les meurtrissures de son être sous l'effet de l'acte créateur, elle donne en effet à entendre non seulement la relation émotionnellement et physiquement violente qu'elle entretenait avec l'acte d'écriture mais aussi le lien profond et douloureux qui l'unissait à son pays. En choisissant de se présenter, dans sa relation à son art, en un rapport de résonance direct avec les événements publics de son pays, elle établit ainsi, entre elle et les

¹⁵⁵ Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, préf. Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010. Dans trois autres lettres au moins, adressées à George Gould et à ses cousins Perez Cowan et Louise Norcross, Dickinson évoque, non sans humour, le pouvoir qu'elle accorde à l'écriture poétique en des termes qui relèvent de l'organicité et de la guerre : « With sword, or with pen, or with plough – the weapons are less than the wielder » (L34); « We bruise each other less in talking than in writing, for then a quiet accent helps words themselves too hard » (L332); « Yet not a pencil in the street but has this awful power, though nobody arrests it. An earnest letter is or should be life-warrant or death-warrant, for what is each instant but a gun, harmless because “unloaded,” but that touched “goes off”? » (L656).

¹⁵⁶ Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, op. cit., p.9.

¹⁵⁷ Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, 1675, éd. Benoît Timmermans, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.220.

États-Unis, une relation relevant à la fois de la métaphore et de la synecdoque, son propre corps meurtri devenant une sorte de réplique miniature du corps blessé et divisé de son pays.

La conception d'un pays en tant que « corps » ne va pas nécessairement de soi, qui plus est dans le cas d'un pays aussi vaste et hétérogène que les États-Unis, mais ici, elle se justifie précisément parce que le contexte de violence civile menaçait l'intégrité physique – si fictive fût-elle alors – du pays. Plusieurs lettres et discours d'Abraham Lincoln produits à la veille de la guerre de Sécession et pendant le conflit (au moment même où les États-Unis se voyaient menacés de démembrement et de désagrégation par effet de scission) sont particulièrement révélateurs en ce sens : ils ont précisément recours au lexique et à l'imagerie du corps pour évoquer les valeurs et les institutions fondamentales auxquelles les États-Unis étaient attachés, et pour rendre compte de la situation d'urgence dans laquelle ils étaient précipités. Le mot « body » est ainsi employé pour désigner aussi bien la République (« body of the Republic ») et le peuple (« the body of 'the people of the United States' ») que pour évoquer l'état *critique*, au sens propre et au sens figuré, du pays¹⁵⁸. Dans un des discours-débats qui l'opposaient au démocrate Steven Douglas en 1858, Lincoln décrit le corps de la nation américaine comme un organisme malade, en crise : gangrené par le cancer de l'esclavage, il risque l'amputation, et même la mort, si ses métastases continuent de se propager :

On this subject of treating it [slavery] as a wrong and limiting its spread, let me say a word. Has anything ever threatened the existence of this Union save and except this very institution of slavery? [...] What has ever threatened our liberty and prosperity save and except this institution of slavery? If this is true, how do you propose to improve the condition of things by enlarging slavery—by spreading it out and making it bigger? You may have a wen or a cancer upon your person, and not be able to cut it out lest you bleed to death; but surely it is no way to cure it, to engraft it and spread it over your whole body¹⁵⁹.

On le voit dans cet exemple, le pays – entité géographique et physique animée par ses parties constitutives mais abstraite et idéale en soi – fait l'objet, d'un point de vue rhétorique, d'une personnification par métaphore qui lui confère, en un rapport d'analogie implicite, une qualité organique comparable à celle du corps humain.

¹⁵⁸ Rappelons que le mot « crise », s'il acquit très tôt une signification dans le champ médical pour désigner le moment où une maladie connaît un changement ou un tournant décisif (en bien ou en mal), sous-tend avant tout une rupture, une coupure (du grec *krisis*, dérivé du verbe *krinein* qui signifie « trancher », « séparer ») : il peut indiquer qu'un événement crucial est survenu (événement qui influence et « rompt » le cours naturel des choses, à l'échelle individuelle ou collective) ou bien exprimer un « jugement » (par extension au domaine moral, *krinein* renvoie à l'acte de « juger », « décider »).

¹⁵⁹ « Seventh Lincoln-Douglas Debate, Alton, Illinois. October 15, 1858 », in *Speeches and Writings 1832-1858*, New-York, The Library of America, 1989, p.808.

L'analogie que Dickinson établit, dans ses lettres et ses poèmes, entre son propre corps et le corps du pays semble relever, quant à elle, d'une opération de personnification qui aurait lieu aussi bien par voie de métaphore que par voie de synecdoque : par voie de métaphore, parce que c'est l'idée de la violence que subit le pays qui cherche à s'exprimer à travers l'image du corps violenté du poète ; par voie de synecdoque, parce que le corps du poète, bien qu'étant une entité en soi, fait « partie » de ce « tout » que forment les États-Unis. Lorsque Dickinson signait une de ses dernières lettres du nom « America » (L1004), elle suggérait ainsi, sur un mode théâtral mais non moins sincère et engagé, son sentiment d'appartenance à son pays ainsi que son rapport d'identification à lui¹⁶⁰.

Les échanges et les interactions plus ou moins explicites qui opèrent entre les différents textes, les différents corps, et qui tissent entre eux (par des figures, des images, et un lexique partagés) des liens sous-jacents, soulignent le caractère à la fois organique et physique des écrits de Dickinson, en même temps qu'ils contribuent à révéler le lien profond qui unit entre eux le poète, ses poèmes et le contexte dans lequel ceux-ci furent écrits. En effet, les préoccupations et les conflits (culturels, métaphysiques, spirituels) évoqués par Dickinson dans ses poèmes et ses lettres réfléchissent des préoccupations et des conflits qui avaient cours à une échelle plus large. Se trouvent ainsi éclairées deux façons, au moins, dont Dickinson envisageait l'acte poétique : comme une performance physique, d'une part (au sens où elle se mettait en scène et « en jeu » à travers son corps « supposé ») ; comme un acte engagé, d'autre part (au sens où elle se mettait « en joue » à travers ce corps supposé). Les mots, nous l'avons vu, ayant valeur d'impact, ayant le pouvoir d'atteindre et de blesser, la scène poétique était le lieu où Dickinson

¹⁶⁰ Dans la même lettre, elle écrivait : « I saw the American Flag last Night in the shutting West, and I felt for every Exile. » Remarquons cependant que ses jeunes années furent marquées par un sentiment plus mitigé vis-à-vis de son pays. Dans une lettre à sa belle-sœur Susan Gilbert, elle se révoltait en des termes qui laissent pointer la déception liée, notamment, à sa condition de femme : « Why can't I be a delegate to the great Whig Convention ? – dont I know all about Daniel Webster, and the Tariff, and the Law ? [...] but I dont like this country at all, and I shant stay here any longer! “Delenda est” America, Massachusetts and all ! » (L 94). Non dénués d'humour et de dérision (avec leur clin d'œil aux guerres puniques), en dépit de leur revendication implicite, ces propos apparaissent plus pertinents encore au regard des termes que Dickinson emploie dans la lettre 268 (déjà citée), adressée à Higginson, pour évoquer son statut d'écrivain : « When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person ». Empreint d'une touche politique whig ou républicaine, le terme « Representative » peut en effet se lire comme une sorte de translation oblique du terme « Delegate ». De la même façon, mais dans une perspective cette fois plus sécessionniste, si l'on peut dire, et sans pour autant défendre une quelconque posture « sudiste » de la part de Dickinson, le mot « state », ici contigu au pronom « I », pourrait s'entendre dans sa forme nominale, au sens d'une affirmation de soi (de son indépendance étatique souveraine), une façon tout à fait originale et malicieuse, là encore, de se réapproprier un terme appartenant au domaine de la politique pour le déplacer sur son terrain (son « état ») d'engagement de prédilection : la poésie. Sewall a pertinemment relevé, à cet égard, les jeux de pouvoir qui régnaient chez les Dickinson : « The household seems to have been less a dictatorship than a confederation of independent states. It was certainly not a prison. Vinnie is reported as saying that they all lived “like friendly and absolute monarchs, each in his own domain” » (Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.58).

s'autorisait à prendre les armes et à critiquer, de façon oblique et retranchée, le monde dans lequel elle évoluait. Elle lui permettait, par ailleurs, de détourner et d'amortir, en se la réappropriant, la violence d'une époque dont elle éprouvait les répercussions jusque dans sa chair.

C'est à l'aune de toutes ces considérations qu'il faut à présent relire certains passages choisis de la correspondance avec Higginson, qui rendent compte de la fonction simultanément vitale et « critique » – au sens aussi bien d'une rupture que d'un jugement, pour reprendre l'étymologie du mot « crise » énoncée plus tôt – dont Dickinson investit ses poèmes. Il s'agit ainsi de montrer que ceux-ci engagèrent avec le monde extérieur un échange à double circulation et qu'ils peuvent, en ce sens, être perçus à la fois comme des espaces semi-fermés, sortes de remparts vitaux qui protégeaient et préservaient des agressions extérieures tout en étant exposés à elles, et comme des espaces semi-ouverts, sortes de meurtrières à partir desquelles Dickinson pouvait porter, de façon plus ou moins détournée, un regard engagé sur son époque.

3. De l'organique au spirituel, transfusions et transferts « critiques »

Dans une conférence intitulée « De l'âme », consacrée au corps et à sa relation problématique avec l'âme, Jean-Luc Nancy envisage le corps en tant que « ce qui est l'ouvert de la clôture même, l'infini du fini lui-même », ajoutant : « Et pour qu'il y ait ouverture, il faut qu'il y ait quelque chose de fermé, il faut qu'on touche à la fermeture¹⁶¹. » Or l'un des paradoxes sur lequel les textes de Dickinson reposent tient précisément à leur caractère aussi bien poreux qu'hermétique – au sens d'*impénétrable*, comme on dirait d'une forteresse –, et plusieurs des poèmes et des lettres observés jusqu'à présent attestent cette porosité, cette capacité à absorber les événements extérieurs. En ce sens, l'ouvrage de Didier Anzieu *Le Moi-peau* me paraît susceptible d'éclairer la conception originale que Dickinson avait de ses poèmes. Anzieu y développe en effet l'idée selon laquelle tout corps est doté d'une « enveloppe-peau » à la fois protectrice et vulnérable, qui se trouve en étroite correspondance avec le fonctionnement du psychisme. On pourra objecter que le corpus des lettres et des poèmes ne présente aucune occurrence du mot « skin » (si ce n'est dans la lettre 45, en référence, peut-être, au *Marchand*

¹⁶¹ Jean-Luc Nancy *Corpus*, op.cit., p.107.

de Venise). Il offre, en revanche, tout un champ lexical lié à la blessure, au démembrement, et au dépouillement, qui rend compte de la vulnérabilité des corps et de la chair et qui tend à orienter la lecture dans une direction aussi bien christologique et mystique que médicale et guerrière. En témoignent des termes comme « wound », « stigma », « scar », « whip », « mangle », « amputate », « dissect », ou encore « scalp », dont on a relevé les occurrences et les possibles implications. Poursuivons, en ce sens, avec la théorie d'Anzieu. Partant de l'idée que tout être vivant (tout organisme, toute cellule) possède une peau ou une écorce, Anzieu revient sur les fonctions vitales (biologique, métabolique, synesthésique) de cette enveloppe remarquablement intelligente qu'est la peau, et il approfondit ses correspondances intimes avec l'appareil psychique : la peau, partie intégrante du corps, a non seulement une fonction de contrôle et de régulation des échanges avec l'extérieur mais elle se révèle être un « miroir de l'âme¹⁶² ». Il remarque :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significatives ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci¹⁶³.

Ce qui retient l'attention en premier lieu ici, c'est la fonction d'« interface » et de « barrière » protectrice que remplit la peau, ainsi que sa fonction de « communication », qu'Anzieu compare explicitement à celle de l'organe « bouche », lieu par lequel s'opère un échange avec le monde extérieur. Deux remarques s'imposent à ce sujet. D'une part, la peau est fondée sur un paradoxe puisqu'elle est à la fois « imperméable » et « perméable » au monde et à ses sollicitations diverses, sa perméabilité lui assurant sa fonction d'échange, son statut « d'intermédiaire », « de transitionnalité », en même temps qu'elle l'expose aux agressions et « pénétrations » de l'extérieur¹⁶⁴. La peau apparaît ainsi comme une enveloppe simultanément protectrice et absorbante, sorte de filtre-frontière à circulation double. D'autre part, la peau possède des qualités synesthésiques et métaboliques : non seulement elle rassemble et loge les autres sens dans ses poches et ses plis, mais elle « respire et perspire », remplissant ainsi plusieurs fonctions biologiques à la fois. Anzieu parle de la peau comme d'un « système de plusieurs organes de sens (toucher, pression, douleur, chaleur...) [...] en étroite connexion avec les autres organes

¹⁶² Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 35-37, 55.

¹⁶³ Ibid., p. 61-62.

¹⁶⁴ Ibid., p.39, 53.

des sens externes (ouïe, vue, odorat, gout) », ou encore comme d'une « surface porteuse de poches, de cavités où sont logés les organes des sens autres que ceux du toucher », ce qui lui confère sa fonction « d'intersensorialité »¹⁶⁵. L'autre point qui retient l'attention concerne la relation « miroir » entre la peau et le psychisme, ou, pour le dire autrement, les correspondances entre l'expérience corporelle et l'expérience psychique. S'appuyant sur les observations et réflexions de Freud qui posa que la peau était une projection mentale du Moi sur la surface du corps, Anzieu dit de la peau que « [sa] complexité anatomique, physiologique et culturelle anticipe sur le plan de l'organisme la complexité du Moi sur le plan psychique¹⁶⁶ ». Le Moi s'étayant sur les différentes fonctions de la peau, ayant « la double possibilité d'établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychique) et de filtrer les échanges (avec le Ça, le surmoi et le monde extérieur) », Anzieu élabore l'idée d'un « Moi-Peau » assurant diverses fonctions (il en dénombre huit), tant biologiques que psychiques, dont la première serait la « *maintenance* du psychisme », à l'image de la peau qui « remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles¹⁶⁷ ».

Les fonctions d'interface et d'intersensorialité de la peau, ainsi que les correspondances mises au jour entre l'enveloppe-peau et l'enveloppe psychique éclairent avec force la charge émotionnelle et affective dont Dickinson investissait ses poèmes : ceux-ci, en effet, remplissaient plusieurs des fonctions assumées par l'enveloppe-peau, tant sur le plan organique que sur le plan psychique, les deux plans se révélant intimement liés. On se rappelle la première lettre de Dickinson à Higginson, dans laquelle elle présente ses poèmes comme des organismes dont elle se demande s'ils vivent et respirent (« *alive* », « *breathed* »). Par ces mots, Dickinson conférait à ses poèmes une fonction d'interface (d'échange et de communication) avec l'extérieur – fonction que nous avons pu observer dans la façon dont les mots et les figures circulent et interagissent librement d'un texte-corps à l'autre –, mais également une fonction biologique et métabolique. Douée de respiration, la peau permet de maintenir la vie, à la fois physiologiquement et psychiquement (colmater les pores ou les « bouches » du corps, pour reprendre le terme d'Anzieu, conduirait tout simplement à la mort), et le fait que Dickinson ait choisi d'évoquer ses poèmes en se référant à une fonction biologique essentielle (respirer) souligne la mission proprement vitale qu'elle leur assignait. En ce sens, les mots opèrent un déplacement subtil : ils révèlent le lien qui unissait les poèmes à la fois aux circonstances de leur écriture et à Dickinson, en accomplissant une sorte de transfusion du vivant à deux niveaux.

¹⁶⁵ Ibid., p.36-37, 127.

¹⁶⁶ Ibid., p.35.

¹⁶⁷ Ibid., p.62, 121.

Le mot « transfusion » est à entendre ici au sens d'un transfert d'énergie vitale entre deux textes ou deux corps, la première transfusion ayant lieu entre les poèmes et leur contexte de production, la seconde, entre les poèmes et Dickinson. La première lettre à Higginson peut dès lors se lire comme l'aveu d'une inquiétude bouleversante : non seulement celle d'une artiste confrontée aux tourments et à la solitude de la création, et qui cherche auprès d'un autre, élu par elle, un assentiment et une validation explicite de sa valeur, mais celle d'une femme traversée par les événements de son époque, confrontée aux vertiges de la souffrance, de la mort et du deuil, et qui cherche dans l'écriture un espace parallèle lui permettant de se « maintenir » psychiquement à distance et en vie. Dans une lettre à Higginson datée de février 1863 (celui-ci était alors engagé sur le front des Unionistes depuis Novembre 1862¹⁶⁸), Dickinson évoquait l'« échange de territoire, ou de monde » qu'elle avait le sentiment d'avoir subi (« souffert » dit-elle précisément) : « I did not deem that Planetary forces annulled – but suffered an Exchange of Territory, or World – » (L280). On le comprend à la fin de la lettre, l'échange dont il est question était directement lié à l'expérience de la guerre et de la perte et il rend compte, de ce fait, d'une sorte de transaction ou de déplacement insidieux ayant eu pour effet de brouiller les frontières territoriales entre les vivants et les morts. Par cette déclaration oblique, Dickinson signifiait qu'elle ne savait plus au juste sur quel « territoire » ou dans quel « monde » elle se situait, les deuils répétés l'ayant fait momentanément basculer du côté des morts, psychiquement s'entend¹⁶⁹. Notons que son évocation tragique de la mort se trouve mêlée, dans cette lettre, à de très courts poèmes qui apparaissent comme des sortes d'aphorismes ou de maximes consolatoires permettant de conjurer les rafales de deuils et d'opposer à l'omniprésence de la mort la puissance de la vie que porte en elle la poésie : « Best Gains – must have the Losses' Test –/ To constitute them – Gains – » (J684/ F499) scande Dickinson dans la lettre 280. Dans une autre lettre, datée d'avril 1862 et déjà citée, Dickinson évoque, cette fois, une « terreur » qui l'a saisie quelques mois auparavant (en septembre 1861) et qui a alimenté bien des spéculations, sans pourtant qu'aucun référent explicite ait pu être identifié : « I had a Terror – since September – I could tell to none – » (L261)¹⁷⁰. Mais ce qui importe, ce n'est pas tant ce que la terreur désigne, c'est la façon dont Dickinson présente sa réaction à

¹⁶⁸ Rappelons qu'il fut à la tête du premier régiment composé d'Afro-Américains pendant la guerre civile.

¹⁶⁹ À la fin de sa lettre, Dickinson enjoint Higginson de ne pas changer de territoire (c'est-à-dire de ne pas mourir) : « Should you, before this reaches you, experience immortality, who will inform me of the Exchange ? Could you, with honor, avoid Death, I entreat you – Sir – ».

¹⁷⁰ Jay Leyda a posé l'hypothèse d'une déception amoureuse cuisante, s'appuyant sur des faits biographiques précis, mais ceux-ci n'écartent pas le possible impact d'autres événements extérieurs ayant pu renforcer la douleur éprouvée par Dickinson, et la conduire à employer ce mot très puissant. (Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, vol. 1, op.cit., p.Ixi).

cette terreur, en reliant, là encore, le contexte de deuil général et la poésie. Elle poursuit en effet sa phrase comme suit : « and so I sing, as the Boy does by the Burying ground – because I am afraid – ». La syntaxe a beau être, comme dans la plupart des lettres, paratactique (juxtaposant de façon apparemment décousue des remarques percutantes et des réflexions plus anecdotiques en comparaison), elle n'est pas fortuite : l'écriture apparaît comme une activité thaumaturgique et réparatrice, un baume, l'adverbe de conséquence « so » induisant une alternative à l'impuissance ressentie face à la terreur évoquée. Cette alternative, c'est la poésie, que Dickinson assimile à l'acte de chanter, et qui lui permet d'affronter et de surmonter un événement tragique, obliquement associé à la mort (le garçon, double fantasmé du poète, chante devant un cimetière). C'est une idée similaire qui sous-tend plusieurs autres lettres écrites pendant la guerre. Dans la lettre 265 adressée à Higginson par exemple, Dickinson évoque un état de paralysie (émotionnelle, physique ?) que l'écriture lui a permis de soulager (« – I felt a palsy, here – the Verses just relieve – »), tandis que dans la lettre 298, adressée à ses cousines les Norcross, elle évoque son travail d'écriture sur fond de chagrin et de deuil en des termes qui soulignent son implication mentale dans les événements dramatiques de son pays : « I, myself, in my smaller way, sang off charnel steps. » Là encore, un transfert vital est à l'œuvre, qui projette le sujet en souffrance dans un espace à la fois relié au monde extérieur et salutairement préservé de lui. Il est à cet égard révélateur que dans deux lettres qui se suivent dans l'édition de Johnson et qui sont elles aussi datées de 1862, le choix d'une tournure lexicale et syntaxique identique relie entre eux l'amour, le chant et la « circonférence », une notion qui reste largement débattue par les critiques. Dans la lettre 268, Dickinson écrivait à Higginson « – My Business is Circumference – », tandis que dans la lettre 269, adressée à ses amis les Holland, elle déclare « My business is to love [...] “My business is to *sing*” », s'identifiant à un oiseau dont elle a observé les mouvements et les palpitations infimes. Par un jeu de glissement inférentiel, le chant et l'amour se trouvent ainsi réunis pour évoquer la quintessence de l'art du « trobar », tel que le définit Jacques Roubaud dans *La Fleur inverse* : « Les prendre dans cet ordre, l'amour, le chant, la poésie, c'est mettre le *chantar* au centre. Le chant est le signe de l'amour signifié par le trobar [...] Le chant *signifie* le mouvement de l'amour à la poésie, par la « remembrance » d'amour et la « démonstrance » du trobar¹⁷¹. » À ces deux traits constitutifs de l'art du poète (le chant et l'amour), Dickinson adjoint un troisième trait : la circonférence. Ce point est essentiel

¹⁷¹ Jacques Roubaud, *La Fleur inverse : essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p.140. Mentionnons un autre poème dans lequel la poésie est explicitement assimilée à l'amour. Dans « To pile like Thunder to its close » (J1247/ F1353), Dickinson écrivait : « This – would be Poetry –/ Or Love – the two coeval come – »).

en ce qu'il vient étayer l'idée selon laquelle la poésie constituait pour Dickinson un espace à part, alternatif, la circonférence impliquant un mouvement de retrait et de distanciation par rapport à un « centre » dont les enjeux (épistémologiques, spirituels) sont plus précisément cernés dans la deuxième partie.

Aussi ambivalente et tourmentée la relation de Dickinson à l'acte d'écriture ait elle été, les poèmes apparaissent donc comme de véritables espaces de vie et de survie, des sortes d'espaces-refuges qui préservaient le poète des agressions extérieures. Opposant à la destruction et à la mort une enveloppe protectrice qui faisait rempart ou barrière, c'est à travers eux que Dickinson respirait et se maintenait, physiquement et psychiquement, en vie, en un rapport transfusionnel qui relevait d'une sorte de personnification par voie de synecdoque. En effet, le corps de Dickinson et le corpus des poèmes forment un ensemble à la fois physique et métaphysique par lequel « l'existence ou l'idée de l'un se [trouve] comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre », dans ce qui est bien un rapport d'inclusion¹⁷². En demandant dans sa lettre d'introduction à Higginson si ses vers étaient bien vivants, s'ils respiraient, elle donnait ainsi à entendre, en filigrane, une demande de confirmation qu'elle-même, Dickinson, était bien, physiquement et psychiquement, en vie. Dans la lettre 330, déjà mentionnée et datée de juin 1869 (un an, donc, avant sa première rencontre physique avec Higginson), Dickinson priait son précepteur de lui rendre visite afin de pouvoir le remercier en personne de lui avoir, selon ses propres termes, « sauvé la vie » : « You were not aware that you saved my Life », lui écrivait-elle. Si l'on poursuit le processus d'identification transfusionnel à l'œuvre, il faut comprendre ici qu'en acceptant d'accorder ses soins attentionnés aux poèmes, et donc de les reconnaître et de leur accorder, si l'on peut dire, la vie, Higginson avait simultanément « sauvé » celle de Dickinson en justifiant son existence en tant que poète. Du moins est-ce là le message subliminal qu'elle voulut transmettre à son précepteur¹⁷³.

L'étroite relation de connexion entre le poète, les poèmes, et le contexte de leur écriture se trouve donc approfondie et réaffirmée à travers le concept d'une enveloppe-peau à la fois absorbante et protectrice. Mais si les poèmes peuvent être perçus comme des remparts vitaux qui préservaient des agressions extérieures tout en étant exposés à elles, ils établirent avec leur environnement immédiat un échange à double circulation et peuvent également être perçus comme des sortes de meurtrières à partir desquelles Dickinson porta un regard engagé sur son époque. C'est cette prise de position critique qu'il s'agit d'analyser à présent, et ce, en

¹⁷² Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p.87.

¹⁷³ Soulignons, en effet, que Higginson joua davantage un rôle de confirmation que d'intronisation, Dickinson n'ayant pas, au fond, *besoin* de lui pour croire en ses poèmes et s'adouer en tant que poète.

commençant par examiner un mot qui n'apparaît explicitement que dans une seule lettre à Higginson et dans cinq poèmes, mais qui fait partie de ces mots propagules qui innervent et irradient le corpus de leur présence, et qui, en s'associant et s'aimantant à d'autres mots, créent des connexions et des voies de circulation sous-terraines qui font proliférer les possibles de la signification. Dans son essai « The Quest for Knowledge », Lyn Hejinian a attiré l'attention sur l'importance des liens sous-jacents qui s'instaurent, souvent à l'insu de l'auteur, entre les mots d'un texte, ceux-ci excédant leurs significations premières ou secondaires pour s'ouvrir et s'enrichir au contact d'autres mots. Elle remarque à ce sujet : « If there is any connection between how knowledge works and how language works, it would probably not lie in the status of individual words, not even if one regards words as depositories of their own history, but it might lie in the relationships between words, that is, in instances of their usage¹⁷⁴. » Le mot dont il est ici question est le mot « fracture ». Précisément situé à la jonction de l'organique, de l'historique et du poétique, celui-ci se trouve impliqué dans une série de déplacements qui éclairent la posture critique que Dickinson adopta vis-à-vis de problématiques culturelles, métaphysiques et spirituelles particulièrement brûlantes pendant les années de guerre.

Répondant aux réserves émises par Higginson au sujet des premiers poèmes qu'elle lui a envoyés, Dickinson lui écrivit dans une lettre : « Will you tell me my fault, frankly as to yourself, for I had rather wince, than die. Men do not call the surgeon, to commend – the Bone, but to set it, Sir, and *fracture* within, is more critical » (L268, je souligne). Cette formulation fait suite à une série de remarques similaires dans d'autres lettres à Higginson qui présentent les poèmes comme des organismes au fonctionnement défectueux, en souffrance, et en attente d'une réparation : « Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed », écrivait Dickinson dans la lettre 261, déjà citée, ou encore « Perhaps the Balm, seemed better, because you bled me, first », dans la lettre 265, écrite, elle aussi, en 1862. Jouant simultanément d'un rapport d'analogie entre le poème et le corps humain qui relève de la métaphore physique, ainsi que d'un rapport d'identification « transfusionnel » à ses poèmes qui relève de la synecdoque, Dickinson se présente comme une patiente consentante qui se soumet (avec une avidité et un plaisir manifestes) aux incisions critiques de son chirurgien. Ce même jeu de rôle apparaît de façon patente dans une autre lettre, datant de 1866 : « I will be patient [elle joue ici sur le sens à la fois nominal et adjectival du mot] – constant, never reject your knife » (L316)¹⁷⁵. Par un

¹⁷⁴ Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, op. cit., p. 225.

¹⁷⁵ Notons au passage que ces mots font écho à ceux du court poème J108/ F156 (« Surgeons must be very careful/ When they take the knife! / Underneath their fine incisions/ Stirs the Culprit – *Life!* »), analysé dans le chap.4, et

nouveau glissement métaphorique, Higginson n'est plus tant le précepteur qui doit corriger ses poèmes que le chirurgien qui l'ausculte, l'examine, et *la* répare, par le prisme aiguisé de son regard sur ses productions. Une grande partie de la correspondance de Dickinson ne nous est pas parvenue, mais ce n'est sans doute pas un hasard si le mot « fracture » apparaît dans une lettre précisément adressée à Higginson. En effet, dans le compte rendu qu'il offrit de sa correspondance avec Dickinson pour la revue *The Atlantic Monthly* en 1891 (cinq ans après la mort du poète), il employa ce terme pour désigner ce qu'il percevait comme une irrégularité et même une effraction dans la grammaire des poèmes, et il y a des chances pour qu'il ait abordé le sujet avec elle à l'occasion de leurs rencontres. Il remarquait : « She [Dickinson] almost always grasped whatever she sought, but with some *fracture* of grammar and dictionary on the way » (je souligne)¹⁷⁶. Dans la lettre 268, Dickinson emploie ce terme en relation avec un os qui aurait cassé ou rompu, et qui se serait éventuellement déplacé, étant sorti de sa position initiale¹⁷⁷. Mais ce qui attire tout particulièrement l'attention, c'est l'adverbe « within » qu'elle lui adjoint immédiatement: « Men do not call the surgeon, to commend – the Bone, but to set it, Sir, and fracture *within*, is more critical » (L268, je souligne). Dickinson semble implicitement distinguer ici entre deux sortes de fracture : la fracture physique, qui est du ressort du chirurgien à qui l'on confie son os endommagé afin qu'il le répare et le remette en place ; et puis une fracture d'un autre ordre, qu'elle qualifie d'« intérieure » ou d'« interne », et que l'on devine plus immatérielle qu'organique, l'adverbe « within » induisant un déplacement qui fait glisser l'affection de la sphère physique vers une autre sphère. S'ensuit une série d'interrogations, parmi lesquelles la nature d'une telle fracture et la raison pour laquelle le poète

que le motif de la dissection est récurrent aussi bien dans les poèmes que dans les lettres, comme l'a relevé Christine Savinel dans le chapitre « Entomologie » de son ouvrage *Emily Dickinson et la grammaire du secret* (Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, op.cit., p.139-168).

¹⁷⁶ « Emily Dickinson's Letters » in *The Atlantic Monthly*, op.cit., p.451. Soulignons, du reste, que ce sont là parmi les critères jugés négatifs qui valurent aux poèmes (à l'occasion des rares publications dont ils firent l'objet du vivant de Dickinson, dans les années 1870) d'être amputés de certains de leurs traits distinctifs, au premier rang desquels les tirets, auxquels fut préférée une ponctuation plus normative et plus sobre (points ou virgules). Même si Dickinson chercha pendant un temps un éditeur, ainsi que le rappelle Richard Sewall dans sa biographie, l'hypothèse selon laquelle elle abandonna l'idée de publier non seulement du fait de son aversion pour la chose « publique » mais également parce qu'elle avait accusé le coup de remaniements d'ordre grammatical et esthétique qui défiguraient, à proprement parler, ses poèmes, est justifiée : en préservant l'intégrité (physique, intellectuelle, morale) de son travail, elle préservait sa propre intégrité (Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.583). Son poème bien connu « I'm Nobody! Who are you? » (J288/ F260) est vraisemblablement une allusion ironique à ses tentatives de publication infructueuses et à sa notoriété « manquée ».

¹⁷⁷ Étymologiquement, la fracture implique une cassure, une rupture (du latin *frangere* « briser » et *fractura* « éclat », « fragment »). Mais elle est également susceptible d'entraîner un déplacement. Le Petit Robert définit la fracture comme étant une « lésion osseuse formée par une solution de continuité *avec ou sans déplacement* des fragments » (je souligne), selon qu'elle est simple, double, complète ou non, ouverte ou non. Le Webster de 1844 offre, quant à lui, une définition très proche de celle du Petit Robert : « In surgery, the rupture or disruption of a bone. A fracture is simple or compound ; simple, when the bone only is divided ; compound, when the bone is broken, with a laceration of the integuments ».

considère qu'elle est « plus critique » (« more critical ») que la fracture physique. En effet, toute fracture n'est-elle pas, par définition, interne ? Qu'est-ce qu'une fracture plus profonde, pour ainsi dire, que l'os, et plus difficile à corriger ? Si elle n'est pas d'ordre organique et physique, alors de quelle nature est-elle ? Remarquons ici, pour tenter d'apporter un début de réponse à ces interrogations, que la présence du mot « fault » dans la lettre considérée (« Will you tell me my fault, frankly as to yourself ») renforce l'idée selon laquelle les propos de Dickinson s'inscrivent dans une sphère aussi bien concrète qu'abstraite : en effet, si le mot « fault » établit une connexion sous-jacente avec le mot « fracture » en renvoyant à la faille, à la fissure, et aux lignes dites « de fracture » en géologie (« fault lines¹⁷⁸ »), il est avant tout chargé d'une signification morale qui tend à orienter la lecture dans une direction métaphorique. L'adjectif « critical » mérite lui aussi une attention particulière. Il peut se comprendre au sens d'une rupture d'ordre pathologique, mais également (je l'ai souligné plus tôt) d'ordre intellectuel, la rupture introduisant alors une dimension de jugement. Rupture et déplacement apparaissent ainsi comme des aspects inhérents à la fracture : non seulement en ce que, dans son sens physique, la fracture implique une cassure et une potentielle dislocation, mais en ce que, dans le contexte de la lettre, elle fait l'objet d'une translation d'une sphère concrète à une sphère plus abstraite, sous l'influence de l'adverbe « within ». L'adjectif « critical » étant, de surcroît, lui-même porteur de l'idée de rupture, la fracture intérieure induit naturellement, si l'on peut dire, une prise de position critique et un jugement dont il faut approfondir la signification et la portée.

« Speech is one symptom of Affection/ And Silence one – », énoncent les premiers vers du poème J1681/ F1694. Deux des poèmes du corpus qui comportent le mot « fracture » (l'un, dans sa forme nominale, l'autre, dans sa forme participiale ou adjectivale) permettent de mieux cerner la nature et les enjeux de l'affection dont il est question. Traversés par les formes de la crise, ils mettent au jour un réseau de connexions lexicales qui rendent compte de ce que la fracture en jeu ne relève pas de la sphère physique mais de ce qu'elle est intimement liée à des problématiques d'ordre métaphysique et spirituel, le corps des poèmes, tout autant que leur discours, pouvant être perçus comme autant de symptômes visuels et langagiers de l'affection abstraite qui la sous-tend. Les deux poèmes sont ici reproduits l'un à la suite de l'autre dans les versions proposées par l'édition de Johnson :

¹⁷⁸ Le Webster en offre l'acception géologique suivante : « In mining, a fissure in strata, causing a dislocation of the same, and thus interrupting the course of veins. » Cette acception est intéressante au regard de la conception organique que Dickinson avait de la poésie, et d'autant plus plausible si l'on songe que Dickinson suivit les cours de géologie du célèbre Professeur Hitchcock (dont les travaux scientifiques sont évoqués dans la deuxième partie) à Amherst College. Dans une lettre de jeunesse à son amie Abiah Root, elle écrivait : « Viny and I both go to school this term. We have a very fine school. [...] I have four studies. They are Mental Philosophy, Geology, Latin, and Botany. How large they sound, don't they? » (L 6).

Taking up the fair Ideal,
Just to cast her down
When a fracture – we discover –
Or a splintered Crown –
Makes the Heavens portable –
And the Gods – a lie –
Doubtless – “Adam” – scowled at Eden –
For *his* perjury!

Cherishing – our poor Ideal –
Till in purer dress –
We behold her – glorified –
Comforts – search – like this –
Till the broken creatures –
We adored – for whole –
Stains – all washed –
Transfigured – mended –
Meet us – with a smile –
(J428/ F386)

The Chemical conviction
That Nought be lost
Enable in Disaster
My fractured Trust –

The faces of the Atoms
If I shall see
How more the Finished Creatures
Departed me!
(J954/ F1070)

Écrits pendant la guerre civile (à deux ou trois années d'intervalle selon les éditions de Johnson, de Franklin et de Miller¹⁷⁹), ces poèmes expriment, à des degrés de violence divers, l'état de crise dans lequel le sujet poétique (et potentiellement tout autre « sujet » affecté d'un mal similaire¹⁸⁰) se trouve précipité à la suite d'une révélation intérieure ayant valeur de chute, de catastrophe (« cast down » dit le premier poème, « Disaster », dit le second). Dans le premier poème, le sujet poétique découvre ainsi une fracture qu'il assimile explicitement, par le biais de la conjonction « Or », à une couronne fendue, en esquilles (« a splintered Crown – ») : quelque chose s'est fissuré, s'est fracturé (le participe « splintered » renvoie à une écharde, un

¹⁷⁹ Johnson, Franklin et Miller s'accordent sur l'année d'écriture du premier poème (1862). Quant au second poème, Johnson indique l'année 1864 tandis que Franklin et Miller indiquent 1865.

¹⁸⁰ Dans le premier poème, le choix du pronom de la première personne du pluriel (« we », « our ») pourrait renvoyer à un sujet poétique souverain, comme c'est le cas dans de nombreux poèmes (la présence du mot « Crown » tendrait à l'accréditer), mais il pourrait également indiquer une volonté d'élargir le cadre de l'affection éprouvée pour lui conférer un caractère universel.

éclat, un fragment d'os fracturé), qui a rompu la cohérence et l'intégrité des idées, de l'esprit. Le nom « Crown » pourrait, en ce sens, renvoyer au sommet de la tête (*crown of the head*) et, par voie de correspondances métonymiques, au siège des facultés intellectuelles. Dans plusieurs poèmes, en effet, une couronne royale orne la tête ou le front du sujet poétique, comme pour souligner la déférence profonde que Dickinson éprouvait pour les facultés de l'esprit¹⁸¹. Le verbe « splinter », qui évoque une désagrégation et une division, pourrait alors être entendu en relation avec son occurrence nominale dans le poème « The Brain, within its Groove » (J556/F563), qui décrit le moment critique où le cerveau, sous l'effet d'une « écharde » (à comprendre ici sur un plan psychique) dont on ne sait précisément d'où elle provient, est susceptible de dérailler ou de délirer – de sortir, littéralement, de son sillon. Mais le nom « Crown » possède également des connotations religieuses très fortes : il évoque, d'une part, la couronne d'épines du Christ (aux souffrances duquel Dickinson identifia, à maintes reprises, ses propres souffrances), et, d'autre part, le sacrement du baptême, le sommet de la tête pouvant aussi bien désigner le siège des facultés intellectuelles que le lieu-réceptacle de l'eau baptismale¹⁸². La couronne fendue d'échardes rendrait alors compte de la souffrance non seulement intellectuelle et physique mais également spirituelle qu'éprouve le sujet poétique. En l'espace d'une strophe, un idéal riche et « beau » (« fair Ideal ») a chu, se muant en un idéal « pauvre » (« poor Ideal »), et l'on comprend clairement, dès la fin de la première strophe, que l'effondrement de cet idéal et la fracture qui l'accompagne impliquent un certain rapport à la religion et à la foi. Dickinson suggère, en effet, que les dieux ne sont que mensonge (« the Gods – a lie – »), et elle sème le doute pour ce qui est de savoir qui, de l'homme (« Adam ») ou de Dieu (« Eden »), est parjure (le pronom possessif « his », mis en italiques, pouvant renvoyer aussi bien à Adam qu'au Paradis), attaquant par là une certaine conception de l'homme et une certaine conception du divin véhiculées par la tradition religieuse et biblique. Le mot charnière et disloquant « fracture » induit ainsi dans son sillage tout un champ lexical de la désillusion et de la chute, de la destruction et de la perte, émaillant et trouant le poème d'éclats de mots et de signes de ponctuation qui affectent l'intégrité de la voix poétique et du corps syntaxique lui-même. Le poème est criblé de tirets (vingt-six au total), sa langue est hoquetteuse, déchirée, décharnée. Et si la possibilité d'une réparation (« mended ») est envisagée à la fin du poème afin de conjurer le sentiment d'une perte (spirituelle, et peut-être aussi humaine) irrémédiable, c'est sur un mode

¹⁸¹ On se souvient de la fameuse remarque de Dickinson, rapportée par Higginson dans une lettre à sa femme : « How do most people live without any thoughts » (L342a).

¹⁸² Rappelons qu'avec l'Eucharistie, le baptême était le seul sacrement reconnu par la tradition religieuse protestante. La position « déplacée », si l'on peut dire, que Dickinson adopta à l'égard de ces deux sacrements est longuement approfondie dans le chap.6.

hypothétique trop irréel pour être plausible (« Till in purer dress – / We behold her – glorified – »). Le sens littéral et le sens figuré se superposant naturellement dans les poèmes, l'image de créatures brisées (« broken creatures ») peut, en effet, se comprendre d'au moins deux façons : comme l'évocation d'êtres chers disparus à la guerre, et dont on ne sait dans quel état ils se trouvaient au moment de leur mort (les images de raccommodage et de réparation se rapportant alors aux corps blessés et déchiquetés sur le champ de bataille, dans l'attente d'être « transfigurés », comme le Christ¹⁸³), mais également comme une allusion à une certaine idée du divin, atteinte dans son intégrité¹⁸⁴. Que l'accent soit mis sur la destruction et la disparition d'êtres humains ou sur l'effritement du divin, l'une et l'autre lecture tendent à accréditer que la fracture en jeu est d'un ordre non seulement physique et intellectuel mais spirituel, en ce qu'elle soulève des interrogations relatives à la pertinence et à la validité de croyances et d'idéaux véhiculés par la tradition religieuse.

Le second poème vient renforcer ces observations, qui lâche, telle une bombe fracturant le poème en son centre : « My fractured Trust – ». L'association du mot « Trust » et du mot « fracture » – ou, plus exactement, la qualification du mot « Trust » par le participe adjectival « fractured » – se révèle être un indice essentiel pour comprendre ce dont la fracture « intérieure » mentionnée dans la lettre 268 relève. Tout comme le mot « fracture », le mot « Trust » soulève une multitude de questionnements, de par sa polysémie et son utilisation dans une variété de contextes qui ne pouvaient être étrangers à Dickinson. Le Webster recense ainsi douze acceptions qui ont à voir aussi bien avec la religion et la théologie qu'avec la loi ou l'amitié¹⁸⁵. Ce qui lie les acceptions entre elles, c'est la notion de confiance qui leur est attachée. Dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste revient sur les origines étymologiques du mot « trust » : issu de dialectes germaniques, il serait notamment dérivé du verbe (*ga*)*trauan* qui signifie « donner confiance, rassurer, consoler », mais également « avoir

¹⁸³ Je reviens sur ce sujet au chap.3, dans le cadre de réflexions sur les enjeux « corporels » de la résurrection.

¹⁸⁴ Précisons qu'il n'est pas rare de trouver des allusions à une divinité plurielle et païenne dans les poèmes. Ajoutons qu'il y a souvent confusion des référents, qui peuvent renvoyer simultanément au divin et à l'humain. Dans le poème « Because that you are going » (J1260/F1314) par exemple, les derniers vers opèrent un revirement sémantique inattendu en distinguant entre le Dieu vengeur et jaloux de la tradition chrétienne (« God ») et d'autres « dieux », dont on comprend qu'ils renvoient à des hommes qui ont péri par Sa faute (« Our confiscated Gods »). Dans son essai « Touching the Wounds : Emily Dickinson and Christology », Linda Freedman revient sur l'articulation et la cohabitation problématiques de l'humain et du divin dans les poèmes, les éclairant sous l'angle d'une « union hypostatique », c'est-à-dire l'union de la divinité et de l'humanité en un seul et même sujet (le Christ), une notion largement débattue dans la théologie protestante. (Linda Freedman, « Touching the Wounds : Emily Dickinson and Christology » in *Emily Dickinson and Philosophy*, op. cit., p.70-71).

¹⁸⁵ Pour une étude approfondie du mot « Trust » dans son contexte juridique, voir l'ouvrage de James Guthrie, déjà cité.

foi¹⁸⁶ ». Il ajoute : « De là dérivent des formes modernes dont les unes désignent le pacte d’alliance, l’accord, la foi jurée, tandis que d’autres, verbes et substantifs, ont le sens de « donner confiance, rassurer, consoler » : d’une part le groupe représenté par l’anglais *trust* « (avoir) confiance » et d’autre part le groupe représenté par l’allemand *trosten* « consoler ». Ces notions morales se rattachent clairement à une institution¹⁸⁷. » Le mot « trust » n’est pas synonyme du mot « faith », mais il est intimement lié à l’idée de foi, et la définition aussi bien que l’étymologie des deux mots insistent tout particulièrement sur les notions de croyance, d’assentiment et de confiance, toutes notions qui occupent une place primordiale dans la théologie et la dogmatique chrétiennes. En associant explicitement l’idée d’une fracture aux notions de confiance et de foi, les poèmes donnent ainsi à entendre – sur un plan aussi bien lexical et discursif que syntaxique – un désaccord et une désolidarisation vis-à-vis de ces notions qui a valeur de rupture. Notons, à ce sujet, que les éditions de Franklin et de Miller indiquent une variante édifiante (la seule du poème) : il s’agit du participe « Entrusted » qui fait précisément écho au nom « Trust », et qui est proposé comme une alternative possible au participe « Departed » dans le dernier vers. Cette variante pourrait suggérer un lien de confiance entre le sujet poétique et les « créatures » (les êtres chers) qui l’ont quittée pour disparaître ou migrer ailleurs. Mais si l’on considère l’étroit entrelacement de l’humain et du divin dans les poèmes, les créatures disparues pourraient tout aussi bien renvoyer à une certaine idée de la divinité (le syntagme « Finished Creatures » fait écho au syntagme « broken creatures » du premier poème). La collusion des participes « Entrusted » et « Departed », qui renvoient à des idées contraires, viendrait alors accréditer l’idée d’un ébranlement de sa foi.

« Fracture », « fractured », « splintered », « broken », « Finished », « Disaster », « Atoms », « cast [...] down », « lost » : dans les deux poèmes, les termes prolifèrent pour évoquer un état de crise qui voit se rompre le cours naturel des choses et qui se traduit par une critique désillusionnée des notions de croyance, de confiance et de foi. Le second poème s’ouvre à cet égard sur un vers ambigu : « The Chemical conviction ». Le mot « conviction » peut être compris de deux façons, non exclusives : en son sens de « croyance profonde » et en son sens de « condamnation¹⁸⁸ ». Le premier sens laisse se profiler un espoir, en sous-entendant

¹⁸⁶ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.1, collaborateur Jean Lallot, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p.104.

¹⁸⁷ Ibid., p.104.

¹⁸⁸ Le Webster n’admet que des acceptions morales liées aux notions de culpabilité et de condamnation (reposant sur la nécessité de fournir des preuves), mais il semblerait que la signification du mot ait évolué dans le sens d’une croyance (« firm belief ») dès la fin du XVIIe siècle, ainsi que le souligne le dictionnaire étymologique de Barnhart (Robert K. Barnhart et Sol Steinmetz (éds.), *Barnhart Dictionary of Etymology*, New York, H. H. Wilson, 1988, p.217).

la possibilité de se tourner vers d'autres cieux pour colmater la brèche spirituelle – ici, la science de la chimie, que Dickinson mentionne vraisemblablement à dessein. Avec la géologie, la chimie était en effet la science dont les progrès, au XIXe siècle, furent les plus fulgurants, et elle prit rapidement la place qu'occupaient l'astronomie et la physique au XVIIIe siècle, ainsi que le rappelle Perry Miller¹⁸⁹. Il convient toutefois de noter que l'alternative demeure incertaine, ainsi que le suggère la syntaxe : le tiret qui conclut (ou qui ouvre) les vers « Enable in Disaster/ My Fractured Trust – » semble suspendre la pensée, dans l'attente d'une résolution qui ne vient pas (du moins pas dans ce poème-ci) et on ne sait, au juste, ce que la science de la chimie « permet » ou propose (« Enable ») comme alternative à la fracture constatée. Quant au deuxième sens possible de « conviction » (celui de « culpabilité », de « condamnation »), il laisse poindre la mise en accusation d'un ensemble de croyances et de valeurs auxquelles le sujet poétique n'adhère pas, ou plus.

Par un jeu d'inférences et de correspondances intuitives, la fracture « intérieure » mentionnée dans la lettre 268 serait donc la manifestation d'une affection non seulement physique mais aussi intellectuelle et spirituelle qui engage les notions, fondamentales dans la théologie et la dogmatique chrétiennes, de confiance et de foi (*trust*). Ceci expliquerait à la fois sa si problématique réparation (« fracture within, is more critical », précisait, on l'a vu, Dickinson) et la prise de position critique que le poète adopta dans de nombreux poèmes vis-à-vis de la religion et de la foi institutionnalisée. L'affection organique et physique réfléchissant une affection spirituelle et métaphysique, la fracture relèverait d'une sorte de métaphore « morale » tirant sur l'allégorie¹⁹⁰ et se révélerait être un « miroir de l'âme » (pour reprendre la formulation d'Anzieu) confirmant et scellant, si l'on peut dire, l'union du corps et de l'esprit,

¹⁸⁹ Perry Miller, *The Life of the Mind in America : From the Revolution to the Civil War*, New-York, Harcourt Brace & World, 1965, p.315-317. Voir également l'ouvrage de Robin Peel sur l'influence et la diffusion de cette science grâce, notamment, aux traités et ouvrages des Silliman, père et fils, et de l'enseignement du Professeur Hitchcock à Amherst College (Robin Peel, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p.179-180, 303).

¹⁹⁰ Dans le cadre d'interprétations et d'intuitions croisées entre les poèmes et les lettres, l'idée d'une métaphore « morale » se justifie. Proche de la définition que donne Goodman de la métaphore dans son sens large, Fontanier la définit comme étant la figure par laquelle « quelque chose d'abstrait, de métaphysique, quelque chose de l'ordre moral se trouve comparé avec quelque chose de physique, et qui affecte les sens, que le *transport* ait lieu du second au premier, ou du premier au second » (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op.cit., p.103). La définition que Michèle Aquien propose de l'allégorie (très proche de celle de la métaphore morale) est également édifiante : « L'allégorie [...] est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc. » (Michèle Aquien, *Dictionnaire de Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, p.45-46). La coexistence d'un « double sens, littéral et symbolique » reflète les potentialités polysémiques (littérales et figurées, physiques et métaphysiques) dont l'image et l'idée de la fracture sont porteuses.

tous deux fracturés dans les poèmes¹⁹¹. Remarquons, en ce sens, que dans le cadre de son analyse de mots et d'expressions ayant trait à la juridiction, James Guthrie emploie très précisément le mot « trust » pour évoquer le lien qui unit le corps et l'esprit dans les poèmes : « Dickinson [...] represented the connection between body and soul as a *trust relationship*¹⁹² » (je souligne). Ce miroir de l'âme que révèle l'image d'une fracture « intérieure » apparaît d'autant plus saisissant qu'il semble répercuter toujours plus loin ses reflets en renvoyant indirectement à une autre fracture, non plus individuelle mais collective : celle d'un pays lui-même éclaté, divisé, en proie à la confusion et au doute.

« Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme », déclara Deleuze dans son essai « La littérature et la vie ». Il sous-entendait par là qu'un monde malade – et un monde en guerre *est* un monde malade – ne peut que générer la maladie¹⁹³. En incarnant une fracture aussi bien physique qu'intellectuelle et spirituelle, les lettres et les poèmes réverbéraient, par la même occasion, les ondes de choc qui parcouraient l'ensemble des États-Unis au moment de la guerre de Sécession, renforçant, là encore, la dimension simultanément organique et historique des écrits de Dickinson. Le terme « fracture » apparaît en effet dans de nombreux journaux de l'époque : en relation, dans la plupart des cas, avec les blessures de guerre, mais également pour évoquer la scission qui menaçait le pays, dans des périodiques qui défendaient explicitement le futur parti républicain et l'abolition de l'esclavage, et auxquels, nous l'avons vu, la famille Dickinson était abonnée. À titre d'exemple, il est présent dans un article du *Springfield Republican* daté du 1^{er} décembre 1860 (la guerre était alors sur le point d'éclater) et intitulé « Talk about New Sectional Arrangements ». L'article réaffirme la volonté qu'avaient les unionistes d'empêcher la division du pays en maintenant leur opposition

¹⁹¹ Mentionnons ici un fragment d'Héraclite qui reflète avec force l'articulation fondamentale entre le physique et le spirituel dans les poèmes de Dickinson. Choissant la métaphore de l'araignée – une métaphore d'autant plus intéressante dans le cadre des poèmes qu'elle constitue une des figures choisies par Dickinson pour évoquer le travail de tissage poétique –, Héraclite souligne le lien indissoluble entre le corps et l'âme, l'âme souffrant de la blessure infligée au corps : « De même que l'araignée, se tenant au milieu de sa toile, perçoit aussitôt qu'une mouche a brisé l'un de ses fils, et ainsi court rapidement à cet endroit comme si elle souffrait de la rupture du fil, de même l'âme de l'homme, une partie du corps étant blessée, se rend en hâte à cet endroit, comme incapable de supporter la blessure du corps auquel elle est liée solidement et dans chaque partie » (Héraclite, *Fragments*, trad. et éd. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p.322).

¹⁹² James R. Guthrie, *A Kiss from Thermopylae : Emily Dickinson and Law*, op.cit., p.131.

¹⁹³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p.14. Dans un autre essai intitulé « Pour en finir avec le jugement », Deleuze soulignait que pour Nietzsche et T.E Lawrence, la guerre est « le plus bas degré de la volonté de puissance, sa maladie. » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p.167). Dans son roman *The Red Badge of Courage*, qui prend place pendant la guerre de Sécession, Stephen Crane évoqua lui aussi la guerre sous l'angle de la maladie (« the red sickness of the battle »), une maladie non tant physique que morale, on l'aura compris. (Stephen Crane, *The Red Badge of Courage and Other Stories*, Londres, Penguin Books Classics, 1983, p.212).

à la révision de plusieurs clauses de la Constitution qui autoriseraient les états sudistes à faire sécession et à imposer leurs propres lois, en matière d’esclavage notamment : « They [The Northern States] will also be likely to insist on a provision barring all controversy about the right of a state to secede hereafter and making the Union too strong to be threatened with *fracture* henceforth¹⁹⁴ » (je souligne). Le terme apparaît également à plusieurs reprises dans la revue *The Atlantic Monthly*. Dans un article datant d’avril 1862 et intitulé « American Civilization », il désigne une atteinte à l’intégrité du pays : « Better the war should more dangerously threaten us,—should threaten *fracture* in what is still whole¹⁹⁵ » (je souligne). Mais la fracture qui déchira géographiquement le pays n’induisit pas seulement, on le sait, une crise politique et économique décisive : elle entraîna la remise en question de l’ensemble des institutions américaines, au premier plan desquels l’institution religieuse. En soutenant l’idée selon laquelle les États-Unis, dès l’arrivée des premiers colons, commençaient déjà à dessiner une Amérique à deux visages – l’une, puritaine et égalitaire, l’autre, aristocratique et anti-démocratique par les valeurs qu’elle défendait –, Denis Lacorne laisse entendre que le pays était, depuis ses fondements, travaillé par des mouvements contraires et par une fracture « latente » qui préfiguraient (ce que Tocqueville ne voulut pas voir) la guerre civile américaine¹⁹⁶. Drew Gilpin Faust rappelle que la guerre divisa le pays sur les plans théologique, métaphysique et eschatologique. En effet, la détresse économique et psychologique dans laquelle les Américains furent précipités souleva une multitude d’interrogations fondamentales et douloureuses portant aussi bien sur les notions de bienveillance et de justice divines, le destin du corps et de l’âme après la mort, ainsi que le sens de la guerre et la question du Bien et du Mal, l’exégèse biblique devenant le lieu symbolique d’un affrontement violent entre les partisans du Nord et du Sud autour du problème de l’esclavage et du dessein providentiel¹⁹⁷. La

¹⁹⁴ *The Springfield Republican*, Dec 1, 1860, col. one. Consulté le 30 mars 2013. URL: <https://www.genealogybank.com/explore/newspapers/all/usa/massachusetts/springfield>.

¹⁹⁵ *The Atlantic Monthly*, April 1862, Vol.9, Issue 54, p.509.

¹⁹⁶ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d’histoire politique*, Paris, Gallimard, 2007, p.67.

¹⁹⁷ Soulignons toutefois que l’interprétation de la Bible avait donné lieu à des querelles exégétiques bien avant le début de la guerre, une profusion de traductions ayant essaimé, qui présentaient entre elles de véritables discordances. Jane D. Eberwein revient à cet égard sur le courant intellectuel du « Higher Criticism » qui proposait une approche de la Bible croisant la philosophie, la religion, la linguistique, l’anthropologie et les sciences politiques (Jane D. Eberwein « Outgrowing Genesis ? Dickinson, Darwin and the Higher Criticism » in *Emily Dickinson and Philosophy*, eds. Jed Deppman Marianne Noble, Gary Lee Stonum, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 2013, p.48, 59-60). Dans un autre essai, intitulé « “Is Immortality True ?” : Salvaging Faith in an Age of Upheavals », elle définit le courant en ces termes : « European scholarship that employed evidence from linguistics, stylistics, history, and comparative religion to represent the Bible as something very much different and less sacred than divine inspiration. It was, instead, a product of human authorship with multiple anonymous writers and amenders » (Jane D. Eberwein, “Is Immortality True?”: Salvaging Faith in an Age of Upheavals », in *A Historical Guide to Emily Dickinson*, éd. Vivian R. Pollak, Oxford, Oxford University Press, 2004, p.92). Au même titre que Deppman évoque une véritable « guerre des dictionnaires » au XIXe siècle, on pourrait parler ici

mort, devenue une obsession, porta ainsi à leur paroxysme les débats sur les questions de la providence et de la justice divines :

[...] the Civil War introduced mass death. For an increasingly humanitarian age, such suffering could not help but raise disturbing questions about God's benevolence and agency. But this was more than an abstract intellectual issue for the hundreds of thousands of Americans bereaved by the war. Loss demanded an explanation that satisfied hearts as well as minds¹⁹⁸.

La question de la Providence divine constitua un véritable dilemme théologique et conduisit à un schisme religieux au sein du pays puisqu'il fallait bien qu'au moins l'une des deux parties engagées dans le conflit soit dans son tort et vouée à la défaite, selon la volonté de Dieu. Dans son second discours inaugural, prononcé le 4 mars 1865 alors même que la guerre sévissait encore, Lincoln s'exprima à ce sujet en ces termes :

Both read the same Bible and pray to the same God, and each invokes His aid against the other. It may seem strange that any men should dare to ask a just God's assistance in wringing their bread from the sweat of other men's faces, but let us judge not, that we be not judged. The prayers of both could not be answered; that of neither has been answered fully. The Almighty has His own purposes¹⁹⁹.

Si, dès la fin du XVIII^e siècle, les États-Unis étaient déjà confrontés à une perte progressive du sentiment de transcendance et à un déclin de leurs valeurs de piété religieuse, ainsi que l'a souligné Roland Hagenbüchle²⁰⁰, la guerre se révéla être le catalyseur d'une crise religieuse et spirituelle profonde qui vit s'affronter des croyances et des courants contraires, effritant et renforçant simultanément la confiance dans l'institution religieuse et dans la possibilité même de croire. « Americans on the eve of the civil war found their traditional systems of belief both powerfully challenged and fervently reaffirmed », remarque Drew Gilpin Faust à ce sujet²⁰¹.

d'une véritable « guerre exégétique ». On trouve trace de ces débats chez Dickinson, comme dans le poème « If the foolish, call them "flowers" » (J168/ F179), analysé à cette lumière dans le chap. 4.

¹⁹⁸ Drew Gilpin Faust, *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*, op.cit., p.174.

¹⁹⁹ Abraham Lincoln, *Speeches and Writings 1859-1865*, op. cit., p.687. Rappelons que la rhétorique biblique a, de tout temps, constitué la pierre angulaire de la rhétorique politique américaine (le patriotisme étant intrinsèquement associé à la dévotion et au devoir chrétiens) et que la lutte entre les forces du bien et du mal mobilisa, pendant les années de guerre, tout un arsenal rhétorique profondément marqué par le langage et la typologie bibliques, depuis la chute et la croisade contre le mal, jusqu'à l'apocalypse et l'avènement du royaume de Dieu sur terre, une fois le mal terrassé. Voir à ce sujet Shira Wolosky, *Emily Dickinson : A Voice of War*, op.cit., p. 45-47.

²⁰⁰ Roland Hagenbüchle, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown » in *Early American Literature*, op. cit., p. 121-151. Dans cet essai, Hagenbüchle revient sur la crise tant spirituelle qu'épistémologique qui secoua les États-Unis dès la fin du XVIII^e siècle et qui marqua de son sceau la littérature du XIX^e siècle. Voir également à ce sujet la biographie, déjà citée, de Cynthia Wolff, qui décrit les profonds changements (socio-économiques, culturels, territoriaux) qui redessinèrent le visage du pays dès les années 1830-1840, en insistant tout particulièrement sur le déclin de la religion, même dans ce bastion du puritanisme qu'était le Massachusetts.

²⁰¹ Drew Gilpin Faust, *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*, op.cit., p.172.

Ces tensions contraires, ces tiraillements intérieurs et spirituels douloureux, les poèmes et les lettres les portent en eux, exprimant simultanément la confiance et la foi (*trust*) de Dickinson dans une certaine conception du monde et du divin, et sa méfiance (*dis-trust*) – son rejet, même – de celle véhiculée par la tradition religieuse (calviniste et puritaine), dont elle était, en théorie tout au moins, l'héritière.

C'est de cette méfiance qu'il est question dans le prochain chapitre. L'image d'une fracture intérieure intimement liée aux notions de confiance et de foi apparaît symptomatique de la crise spirituelle profonde que Dickinson traversa et pourrait, en ce sens, contribuer à expliquer ses prises de position contre la religion et la Bible – ses mouvements de distanciation critique, ainsi que les déplacements exégétiques opérés sur la scène poétique. Dickinson s'attaqua, en effet, à deux piliers de la religion calviniste qui reposaient précisément sur les notions de « confiance » et d'« alliance » : la conversion, d'une part ; le Livre de la Bible, de l'autre. Étymologiquement associé, on l'a vu, à la confiance, à la foi et à la consolation, le mot « trust » implique également l'idée d'un accord (« agreement »), d'un contrat (« covenant »), et renvoie à ce fondement essentiel de la foi catholique et protestante qu'est l'alliance avec Dieu²⁰². Mais avant que d'examiner précisément la façon dont Dickinson travailla à remettre en cause les notions de confiance et d'alliance dans ses poèmes et ses lettres, il est utile de rappeler la place centrale que la notion d'alliance occupait à la fois dans la théologie chrétienne et dans l'organisation religieuse et sociale des premières congrégations puritaines dont la famille de Dickinson descendait. Omniprésentes dans les Écritures où elles se trouvent sans cesse remises en question et interrompues, les notions sœurs de confiance et d'alliance accompagnent l'histoire de la religion protestante, dont l'évolution fut ponctuée de crises et de scissions répétées aussi bien avec l'institution et la dogmatique catholiques qu'entre les sectes nombreuses qui émergèrent en son sein. En ce sens, les moments historiques et les concepts fondateurs de l'histoire de l'alliance et de ses incessants mouvements d'interruption et de relance contribuent à éclairer les origines tumultueuses de la communauté religieuse dans laquelle Dickinson évolua, ainsi que la prise de position critique, en rupture avec l'autorité traditionnelle, qu'elle adopta. Ils donnent à voir que l'attitude de Dickinson se trouvait non seulement en adéquation avec une époque marquée du sceau de la rupture et de la crise, mais qu'elle portait également en elle l'histoire même de la religion protestante et de sa relation

²⁰² On a cité les travaux de Benveniste à ce sujet. Soulignons que les dictionnaires étymologiques de la langue anglaise relèvent, dans leur ensemble, que le mot « trust » est dérivé du gotique *trausti* (« agreement », « covenant »).

mouvementée à l'autorité institutionnelle. Cette histoire se trouve ainsi éclairée « typologiquement », si l'on peut dire, par les poèmes et les lettres, sous un jour aussi singulier que pertinent, au regard des débats exégétiques de l'époque.

Chap. 2 - Réécritures des notions bibliques de confiance et d'alliance

*Both read the Bible day & night / But thou
readst black where I read white. William
Blake (« The Everlasting Gospel »)*

Après le mouvement de Réforme qui consacra sa rupture avec l'Église catholique et l'autorité papale aux XVe et XVIe siècles, le protestantisme n'a eu de cesse de se diviser et de se re-diviser²⁰³. En Angleterre, l'avènement de l'Église anglicane sous la reine Élisabeth 1^{ère} suscita dès ses fondements des réserves et des objections : née d'une volonté de trouver une *via media* entre les doctrines de l'Église catholique et celles des Églises protestantes réformées, elle ne pouvait que s'attirer les foudres des protestants plus radicaux. Les puritains souhaitaient en effet « purifier » l'Église établie des résidus de catholicisme encore persistants dans le rituel. Cette purification passait par une allégeance inconditionnelle aux Écritures (la Bible étant la « seule référence, contre tous les pouvoirs », comme l'atteste notamment la formule latine *sola scriptura*, l'une des cinq *solae* au fondement du protestantisme²⁰⁴), et par un rejet de la constitution épiscopale et des célébrations sacramentelles autres que le baptême et la cène, ainsi que par un moralisme et une éthique aussi sévères qu'austères²⁰⁵. Les puritains étaient des « dissidents » ou « non conformistes » (« dissenters ») au sein de l'Église d'Angleterre, et ils formaient une sorte de « Église dans l'Église », en conflit avec les institutions traditionnelles de

²⁰³ On ne parle pas d'une Église protestante comme pour l'Église catholique, mais des Églises protestantes : « le protestantisme n'est pas lui-même une Église, mais un ensemble d'Églises qui ne sont pas toutes en communion les unes avec les autres, tant est grande la diversité théologique, culturelle et historique des tendances qui s'expriment dans cette famille » (*Encyclopédie du protestantisme*, dir. Pierre Gisel et Lucie Kaennel, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p.1120).

²⁰⁴ Denis Lacorne revient sur le fanatisme des premiers puritains et sur leur désir de remédier à « l'insuffisante pureté calviniste de la religion anglicane à l'époque du règne d'Élisabeth », qu'ils jugeaient encore trop proche de la religion papale (Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op.cit., p.35).

²⁰⁵ Richard Sewall revient en détail sur les caractéristiques distinctives de l'esprit et du mode de vie puritains (Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.17-27). Soulignons que le roman de Hawthorne *The Scarlet Letter* offre de cette austérité et de cette intransigeance morale l'une des peintures les plus saisissantes dans la littérature américaine.

l'Église et de l'État. Seule une minorité de ces puritains, issue d'un calvinisme exacerbé et très hostile à la tiédeur d'un compromis avec l'Église catholique, entreprit toutefois de se séparer effectivement de l'Église anglicane, et au sein de cette minorité, seule une partie d'entre eux migra en Amérique : les baptistes et les congrégationalistes²⁰⁶. Ceux-ci s'établirent alors en « Nouvelle » Angleterre en vue d'y appliquer les préceptes bibliques *à la lettre*, dans toute leur pureté originelle. Richard Sewall rappelle que l'Église à laquelle appartenait la communauté d'Amherst et la famille de Dickinson, l'« Orthodox Trinitarian Congregational Church », l'une des multiples branches issues du terreau calviniste et puritain, était donc le résultat d'une scission avec le puritanisme majoritaire, dans la longue généalogie rhizomatique des ramifications protestantes²⁰⁷.

Une des particularités les plus remarquables de ces groupes séparatistes fut de se rassembler par le biais d'associations volontaires – de « pactes » collectifs ou « covenants » sociaux qui avaient pour modèle l'alliance mutuelle entre Dieu et son peuple et dont le but premier était d'établir des « church covenants » à un niveau local et selon des modalités autonomes, dégagées de l'autorité ecclésiastique (contrairement à la tradition anglicane). Denis Lacorne définit le « covenant » comme étant « l'acte consensuel et volontaire par lequel une communauté de fidèles choisissait de se constituer en une Église « vraie »²⁰⁸. Ce mode de fonctionnement jeta les fondements de l'organisation religieuse et sociale des colonies américaines. Dans *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, Perry Miller décrit les congrégationalistes comme une minorité séparatiste qui était particulièrement attachée à la notion d'alliance et qui organisa sa communauté sociale en suivant un modèle contractuel précis et rigoureux, inspiré du pacte noué entre Dieu et les hommes dans l'Ancien Testament :

The minority were what ultimately came to be called Congregationalists. They held that each Church was “particular,” being founded on a covenant formally entered into by those who possessed the will power to confess their faith and to swear to the covenant. These they called the “visible saints”²⁰⁹.

²⁰⁶ D'abord appelés « séparatistes » ou encore « brownistes », du nom de leur premier théoricien dissident Robert Browne, ils se réfugièrent dans un premier temps en Hollande avant de gagner l'Amérique du Nord. Ils prônaient une coupure radicale avec l'Église d'Angleterre (anglicans et presbytériens), ainsi que la séparation des Églises et de l'État et l'autonomie des congrégations locales.

²⁰⁷ Richard Sewall rappelle que les ancêtres de Dickinson participèrent à la grande vague migratoire de 1630 qui embarqua à bord de l'Arabella (conduite par le futur gouverneur John Winthrop qui fonda la *Massachusetts Bay Colony*), et non à celle des séparatistes plus radicaux arrivés en 1620 avec le Mayflower et le Speedwell (désignés plus tard comme étant les pères fondateurs de la Nouvelle-Angleterre, les « Pilgrim Fathers ») pour fonder la Plymouth Colony ((Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.17).

²⁰⁸ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op.cit., p.53.

²⁰⁹ Perry Miller (éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, Garden City (N.Y.), Doubleday, 1956, p.2.

« A covenant formally entered by those who possessed the will power to confess their faith and to swear to the covenant », souligne Perry Miller. Il fait ici allusion à une pratique fondamentale dans la constitution d'une congrégation cohérente et unie : celle de la conversion. Rappelons que celle-ci trouvait sa justification dans L'Évangile de Mathieu (Jésus déclara qu'elle est, avec l'humilité et l'innocence, la condition indispensable de l'accès au royaume de Dieu²¹⁰) et qu'elle n'était pas liée à un changement d'orientation religieuse mais à une volonté de changement personnel qui devait se concrétiser par l'allégeance à une congrégation dont on acceptait de suivre les règles et le mode de vie communautaire. Les membres aspirants étaient ainsi invités à professer leur foi publiquement, en se livrant à un travail d'introspection critique qui consistait à exposer ses doutes et ses faiblesses devant une assemblée de fidèles eux-mêmes déjà « convertis ». Ils entérinaient ainsi leur allégeance à la congrégation et confirmaient, si l'on peut dire, la validité de leur prétention à l'éligibilité et à la grâce divines par leur renoncement à soi au profit de leur appartenance à Dieu. Dans son ouvrage *The Puritan Conversion Narrative, The Beginning of American Expression*, Patricia Caldwell analyse très précisément le déroulement et la morphologie des récits dits « de conversion » des premiers puritains (« Conversion Narratives »), et elle définit l'acte lui-même en ces termes : « a testimony of personal religious experience that had to be spoken or read to the entire congregation of a gathered church before admission as evidence of the applicant's visible sainthood²¹¹. » Elle rappelle que cette pratique était considérée comme absolument indispensable à la communauté, en ce qu'elle avait notamment pour vocation de consolider les liens entre les membres d'une congrégation et de renforcer le rôle de chaque église indépendante dans l'accompagnement spirituel de ses membres : « it is a requirement in virtually all the churches, and [has a] central role in the broader New English effort to work out, often with blood, sweat, and tears, the exact nature of the church and the best way to define and gather its membership²¹². » C'est là ce que, du vivant de Dickinson, les articles de foi de l'Église congrégationaliste d'Amherst stipulaient dans une section intitulée « Form of Covenant » :

You do now solemnly avouch the Lord to be your God, and in an everlasting Covenant give up yourself, through Christ Jesus, wholly to him.

[...]

You do likewise solemnly promise before God and his Holy Angels, and in the presence of this assembly that, by the grace of God, you will forsake the vanities of the world,

²¹⁰ « Verily I say unto you, Except ye be converted, and become as little children, ye shall not enter into the kingdom of heaven » (Mt, 18: 3).

²¹¹ Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginning of American Expression*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1983, p.1.

²¹² Ibid., p. 35. Il est question des enjeux rhétoriques et spirituels de la conversion dans les chap.4 et 6.

and approve yourself a true disciple of Christ, in all good carriage towards God and man²¹³.

L'économie sociale et politique de ces congrégations trouvait sa justification dans la théologie dite « de l'alliance » (« Covenant Theology »), également appelée théologie « fédérale » (« Federal Theology »), qui envisageait l'histoire biblique par le prisme des contrats successifs institués entre Dieu et les hommes, l'Ancien et le Nouveau Testaments se trouvant ainsi indissolublement liés pour former un tout cohérent²¹⁴. Peut-être faut-il rappeler que, bien qu'eux-mêmes divisés aussi bien du fait de leur éloignement temporel (l'époque à laquelle ils furent écrits et la durée de leur écriture) que de leur légitimité historique et exégétique, l'Ancien et le Nouveau Testaments ont pour point commun et élément fondateur manifeste (c'est là, probablement, leur lien le plus fort) l'idée d'une alliance de nécessité entre Dieu et les hommes. Cette alliance de nécessité, qui met constamment l'homme à l'épreuve de sa foi, se révèle être intrinsèquement liée à l'idée d'une interruption, d'une rupture : imposée par la nature foncièrement mauvaise et corrompue de l'homme (on entend résonner l'idée de rupture dans le corps même du mot « corrompre »), l'alliance ne cesse de se rompre et de se reformer afin de maintenir vivant le lien qui unit les hommes à leur créateur et de prévenir le chaos social. Elle commence avec Noé et l'épisode du Déluge qui lave la terre des impuretés humaines (Dieu ayant désavoué l'homme et ayant regretté de l'avoir créé) et se conclut par une alliance de chair et de sang entre Noé et Jéhovah (l'image de l'arche d'alliance apparaît alors explicitement²¹⁵). Elle se poursuit avec Abraham, avec lequel Dieu scelle une alliance de génération, puis avec sa descendance, ses fils Isaac et Jacob²¹⁶. Avec Moïse, Jéhovah scelle une alliance de parole (les Dix commandements ou Décalogue, piliers du moralisme puritain²¹⁷), et avec David, deuxième roi d'Israël, il scelle une alliance de durée dynastique, dont Jésus sera

²¹³ Voir l'annexe « The Articles of Faith and Government of the First Church in Amherst, Massachusetts », p.392.

²¹⁴ La théologie de l'alliance était née au XVIIe siècle des écrits du pasteur et théologien suisse Heinrich Bullinger, qui était le successeur d'Ulrich Zwingli, l'un des pères du protestantisme réformé avec Martin Luther, Martin Bucer et Jean Calvin, pour ne citer que les principaux initiateurs de la Réforme. Rappelons que la genèse de cette théologie fut, dès le XVIIe siècle, l'objet de controverses et qu'elle fut, de ce fait, soumise à de multiples remaniements historiques et herméneutiques. Perry Miller revient sur l'histoire de ces tensions dans *The New England Mind, From Colony to Province*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1953.

²¹⁵ « And God spake unto Noah, and to his sons with him, saying, / And I, behold, I establish my *covenant* with you, and with your seed after you [...] And God said, This is the token of the *covenant* which I make between me and you and every living creature that is with you, for perpetual generations :/ I do set my *bow* in the cloud, and it shall be for a token of a *covenant* between me and the earth » (Gen., 9:8-16, je souligne).

²¹⁶ « And God spake unto Moses and, and said unto him, I am the LORD : / And I appeared unto Abraham, unto Isaac, and unto Jacob, by the name of God Almighty, but by my name JEHOVAH was I not known to them. / And I have also established my *covenant* with them, to give them the land of Canaan, the land of their pilgrimage, wherein they were strangers » (Ex., 6:2-8, je souligne).

²¹⁷ Ex., 20 :1-17.

l'héritier messianique dans le Nouveau Testament²¹⁸. Par ces alliances successives, toujours soumises à des interruptions en raison de la faiblesse alléguée du peuple israélite (sa corruption, sa désobéissance, sa méfiance atavique, *dis-trust*), Dieu s'engage à protéger le peuple d'Israël, à lui octroyer un territoire et à le conduire en terre sainte²¹⁹.

Au sein des communautés puritaines soucieuses de revenir aux sources des textes sacrés et d'assurer la cohésion sociale dans un monde inconnu et nouveau, la notion d'alliance était donc cruciale d'un point de vue aussi bien théologique que social et politique. Denis Lacorne rappelle que les contrats politiques qui succédèrent aux « pactes primitifs de nature exclusivement religieuse » instituèrent des « régimes de souveraineté, dont le prototype [était] le *Mayflower compact*²²⁰ ». L'alliance devint ainsi un modèle de l'engagement mutuel et un ciment social pour les communautés nouvellement formées, et la théologie de l'alliance se propagea largement dans l'Angleterre et la Nouvelle-Angleterre puritaines du XVIIe siècle. Sorte de vision trinitaire du pacte fondamental institué entre Dieu et les hommes, elle repose sur trois alliances fondamentales qui commencent avec Adam et le premier Livre de l'Ancien Testament (la Genèse) et s'achève avec la venue sur terre du fils de Dieu : une alliance dite « des œuvres » (« Covenant of Works », appelée aussi « alliance de création et de vie ») ; une alliance « de grâce » (« Covenant of Grace ») ; une alliance « de rédemption » (« Covenant of Redemption »). La première alliance, l'alliance des œuvres, entraîne dans son sillage les deux autres : elle désigne le contrat d'avant la chute (*pre-lapsarian*), celui qui fut scellé entre Dieu et le premier homme, Adam, dans le jardin d'Éden, et qui, rompu par la désobéissance de sa femme Ève, précipite l'humanité à venir dans le péché et la culpabilité. De là, l'idée d'alliances susceptibles de racheter l'humanité et de re-sceller la confiance entre Dieu et les hommes : l'alliance de grâce, qui sous-tend l'idée d'un processus d'élection connu et relevant de Dieu seul (*sola gratia*), ainsi que l'alliance de rédemption, préétablie entre Dieu et son fils rédempteur (qui prend sur lui et lave les péchés des hommes) et qui rend possibles le pardon et le salut accordés par Dieu. Perry Miller revient sur les clauses de cette théologie complexe :

The covenant theology was a special way of reading scripture, so that the assembled Bible could be seen as a consistent whole. After Adam failed the Covenant of Works,

²¹⁸ Le psaume 89 scande l'alliance conclue entre Dieu et David : « I have made a *covenant* with my chosen, I have sworn unto David my servant, / Thy seed with I establish for ever, and build up thy throne to all generations. Selah » (Ps., 89 : 3-4, je souligne).

²¹⁹ « And he said, Behold, I make a *covenant* : before all thy people I will do marvels, such as have not been done in all the earth, nor in any nation: and all the people among which thou *art* shall see the work of the LORD : for it is a terrible thing that I will do with thee. » (Ex., 34 :10, je souligne).

²²⁰ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op.cit., p.56. Le « Mayflower Compact » (signé le 11 novembre 1620 par les pèlerins embarqués à bord du Mayflower) fut l'un des premiers contrats d'alliance sociale et religieuse conclus par les colons du Nouveau Monde.

God voluntarily condescended to treat with man as an equal and to draw up a covenant or contract with his Creature, in which He laid down the terms of salvation by which, putting off His arbitrary freedom, He would henceforth abide. This Covenant of Grace did not alter the fact that those only are saved upon whom God sheds His grace, enabling them to believe in Christ; but it made clear why and how certain men are selected, and prescribed the conditions under which they might reach a fair assurance of their own standing²²¹.

Les premiers sermons puritains, connus pour leur rhétorique de la terreur et leur théâtralité exacerbée (avec leurs accents menaçants, leurs discours enflammés sur la damnation éternelle et le Jugement dernier), insistaient tout particulièrement sur l'impureté originelle de l'homme et sa culpabilité inextinguible, ainsi que sur les malédictions et autres tourments terribles voués à s'abattre sur lui s'il venait à rompre l'alliance qui l'unissait à Dieu à travers le contrat, fondé sur le respect de règles morales et sociales strictes, qui le liait à sa communauté²²². La conception religieuse et sociale de la pensée puritaine du XVIIe siècle apparaît de façon éclatante dans le discours-sermon adressé par John Winthrop à sa communauté de fidèles à bord de l'Arabella. À travers une série de termes associés à la cassure, à l'échec et à la chute (« break », « breach », « fall »), on entend clairement résonner la menace d'un jugement pesant sur tous ceux et celles qui s'égareraient et oseraient rompre – oseraient *fracturer* – l'alliance établie. En voici un extrait significatif :

Thus stands the cause between God and us : we are entered into covenant with Him for this work; we have taken out a commission, the Lord hath given us leave to draw our own articles. We have professed to enterprise these actions upon these and these ends; we have hereupon besought Him of favor and blessing. Now if the Lord shall please to hear us and bring us in peace to the place we desire, then hath He ratified this covenant and sealed our Commission, [and] will expect a strict performance of the articles contained in it. But if we shall neglect the observation of these articles which are the ends we have propounded, and dissembling with our God, shall fall to embrace this present world and prosecute our carnal intentions, seeking great things for ourselves and our posterity, the Lord will surely break out in wrath against us, be revenged of such a perjured people, and make us know the price of the breach of such a covenant²²³.

Quelque deux cents ans plus tard, en 1854, une lettre écrite par Dickinson à ses amis les Holland révèle l'empreinte durable que cette rhétorique de la culpabilité avait laissée dans les esprits. Dickinson y décrit un sermon qui l'a profondément impressionnée, en des termes qui laissent

²²¹ Perry Miller (éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, op.cit., p.144.

²²² Résumons ici les principaux piliers de la foi calviniste : la croyance en une nature humaine corrompue par le péché dès l'origine ; la croyance en une élection divine inconditionnelle ; la réconciliation donnée par Dieu en Jésus-Christ réservée exclusivement au cercle des élus ; la grâce irrésistible et la persévérance des élus jusqu'au salut final. Conjuguées à une rhétorique de la culpabilité et de la terreur (dont il faut toutefois souligner qu'elle était moins marquée au XIXe siècle qu'aux siècles précédents), ces doctrines ne manquèrent pas d'effrayer, pour ne pas dire terroriser, les esprits.

²²³ Perry Miller (éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, op.cit., p.82-83.

poindre autant de malaise et d'inquiétude que de détachement et de méfiance ironique, le pasteur ayant agité le spectre d'un jugement terrible à venir :

The minister to-day, not our own minister, preached about death and judgment, and what would become of those, meaning Austin and me, who behaved improperly – and somehow the sermon scared me, and father and Vinnie looked very solemn as if the whole was true, and I would not for worlds have them know that it troubled me, but I longed to come to you, and tell you about it, and learn how to be better. He preached such an awful sermon though, that I didn't much think I should ever see you again until the Judgment Day, and then you would not speak to me, according to his story. The subject of perdition seemed to please him, somehow. It seems very solemn to me (L175).

Dans son essai « Pour en finir avec le jugement », déjà mentionné, Deleuze revient précisément sur ce terrorisme du jugement dans la religion chrétienne. En reprenant, pour les croiser et les faire dialoguer, les pensées de Nietzsche, Artaud, Kafka et T.E Lawrence, il met en question les fondements et la validité d'une doctrine du jugement dont le caractère sans cesse différé (et donc infini) a fait de l'homme, coupable par essence, l'éternel débiteur de Dieu : « Ce que Nietzsche a su dégager, c'est la condition du jugement : la conscience d'avoir une dette envers la divinité, l'aventure de la dette en tant qu'elle devient *infinie*, donc impayable²²⁴. » C'est cette dette impayable que Dickinson, dans la deuxième strophe du poème « Is Heaven a Physician ? » (J1270/ F1260), dénonce, en refusant explicitement d'y souscrire et d'en être la complice. Elle choisit ainsi de présenter Dieu sous un angle procédurier, en le passant au filtre du lexique juridique :

Is Heaven an Exchequer?
They speak of what we owe –
But that negotiation
I'm not a Party to –

Le terme « Exchequer », qui désigne une cour de justice originellement chargée de réguler et d'archiver les comptes du roi en Angleterre, pourrait ici renvoyer au « Chancellor of the Exchequer », officier de justice tout particulièrement préposé aux affaires de la couronne. Le sujet poétique estime ainsi n'avoir aucun compte à rendre à la justice divine (Dieu étant ici désigné par le terme « Heaven ») et refuse de jouer le jeu d'une dette qui part du postulat que l'homme est redevable à Dieu parce qu'il est intrinsèquement mauvais et corrompu. L'emploi du pronom personnel « They » est à cet égard révélateur : c'est ici l'institution religieuse dans son ensemble qui est désignée et donc, par synecdoque, ceux et celles qui cautionnent les

²²⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op.cit., p.158.

doctrines et les dogmes fondateurs du calvinisme, au premier plan desquels la culpabilité originelle de l'homme, point de départ, nous l'avons vu, de la théologie de l'alliance. Le poème « Of God we ask one favor, » (J1601/ F1675), écrit, selon les éditions de Johnson, de Franklin et de Miller, plus de dix ans plus tard (et un an avant la mort de Dickinson), est, à cet égard, particulièrement poignant, en ce qu'il fait entendre une voix lasse, presque résignée, face à un jugement dont elle n'a pas saisi le bien fondé. En voici les quatre premiers vers :

Of God we ask one favor,
That we may be forgiven –
For what, he is presumed to know –
The Crime, from us, is hidden –

Deleuze poursuit plus loin : « Pour les quatre [Nietzsche, Artaud, Kafka et T.E Lawrence], la logique du jugement se confond avec la psychologie du prêtre, comme inventeur de la plus sombre organisation : je veux juger, il faut que je juge²²⁵. » Ces propos éclairent rétrospectivement les poèmes de Dickinson, qui en semblent la préfiguration. Car si Dickinson – plusieurs de ses lettres le laissent entendre et ses biographes le confirment – éprouvait du respect et de l'admiration pour certains pasteurs en qui elle estimait pouvoir placer sa confiance et ses interrogations²²⁶, elle ne laissa pas, dans ses poèmes, de remettre en question l'institution religieuse et les valeurs qu'elle véhiculait. « I do not respect “doctrines” », écrivait-elle dans une lettre à son amie Mrs Haven, réagissant à un sermon donné par un pasteur à Amherst College sur le thème de la prédestination (L200)²²⁷. Les derniers vers du poème « Remorse – is Memory – awake » (J744/ F781) dénoncent, avec une violence d'autant plus percutante qu'elle est directe et sans concession, la survivance d'une tradition de la culpabilité dont la religion est la garante institutionnelle, et que Dickinson assimilait métaphoriquement à une plaie, une maladie :

Remorse is cureless – the Disease
Not even God – can heal –

²²⁵ Ibid., p.159.

²²⁶ Dans la lettre 154 adressée à sa belle-sœur Susan Gilbert, Dickinson parle de pasteurs dont elle apprécie le prêche. Dans la lettre 123 adressée à son frère Austin, elle écrivait du Révérend Dwight : « We are all charmed with him [...] I never heard a minister I loved half so well ». Dans sa biographie du poète, Millicent Todd Bingham revient sur les pasteurs auxquels le poète vouait une admiration et une affection sincères, et qui eurent sur elle une influence réconfortante, comme ce fut le cas d'Aaron Colton, Edward Dwight et Charles Wadsworth (Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home : Letters of Edward Dickinson and His Family, with Documentation and Comment*, op.cit., p.288-292, 368-369). Voir également l'article de Jane D. Eberwein « Ministerial Interviews and Fathers in Faith » in *The Emily Dickinson Journal*, vol.9, n°2, 2000, p.6-15.

²²⁷ Voici l'extrait plus large dont est tirée la remarque de Dickinson : « Mr S. preached in our church last Sabbath upon “predestination,” but I do not respect “doctrines” and did not listen to him, so I can neither praise, nor blame ».

Ce bref récapitulatif des enjeux théologiques et religieux attachés aux notions de confiance et d'alliance dans la Bible et dans la religion protestante permet de mieux comprendre certaines des problématiques métaphysiques et spirituelles qui sont au cœur des écrits de Dickinson. Placées, nous l'avons vu, sous le signe de l'alliance et de la rupture, l'histoire biblique et l'histoire du protestantisme n'ont eu de cesse de remettre en question ces notions, et reposent, de ce fait, sur des tensions et des mouvements intérieurs ponctués d'élans contrariés. Ces tensions et ces élans contrariés, Dickinson les portait en elle, et c'est en s'attaquant aux notions fondamentales de confiance et d'alliance qu'elle entérina sa rupture avec l'autorité religieuse traditionnelle : d'une part, elle refusa de se convertir alors même que la conversion était considérée, nous l'avons vu, comme un acte de foi essentiel au sein de la communauté religieuse à laquelle elle appartenait ; d'autre part, elle choisit de se confronter, à travers ses poèmes et ses lettres, au corps même de textes et de dogmes fondateurs du pacte de confiance et d'alliance avec Dieu – la Bible –, en procédant à des déplacements critiques subversifs, la réécriture et le renversement (des perspectives, des rapports de pouvoir établis) devenant des armes de dénonciation stratégiques aussi efficaces que subtiles.

1. Non-conversion et critique de la Bible

Nous l'avons vu, la crise spirituelle que traversèrent les États-Unis, amorcée dès la fin du XVIIIe siècle et particulièrement exacerbée pendant les années de guerre civile, eut pour effet paradoxal d'effriter et de renforcer simultanément le lien religieux en soulevant un certain nombre d'interrogations relatives à la bienveillance et à la justice divines. Parallèlement au déclin de la religion, les États-Unis connurent ainsi d'importantes vagues de résurgence religieuse, inspirées du modèle du « Grand Réveil » (« Great Awakening ») de Jonathan Edwards²²⁸. Leur objectif principal était de consolider le lien communautaire et religieux en

²²⁸ « Le Grand Réveil » correspond aux vagues successives de résurgence religieuse qui commencèrent au début des années 1730 dans plusieurs colonies américaines britanniques sous l'impulsion du théologien puritain Jonathan Edwards et de l'évangélique anglais George Whitefield, qui s'alignaient sur le modèle de la vieille Europe (l'Angleterre, notamment), elle aussi en proie à un regain de ferveur et de piété religieuse. Les secondes vagues de résurgence religieuse (« Second Great Awakening ») surgirent au tout début du XIXe siècle (on situe leur coup d'envoi à Yale, en 1801, sous l'impulsion de Timothy Dwight, petit-fils d'Edwards) et se déroulèrent sur plusieurs décennies. Il en est plus longuement question dans la dernière partie.

réactivant le pacte d'alliance scellé entre les hommes et Dieu à travers le rituel de la conversion, dont nous avons vu qu'il consistait à témoigner publiquement de sa foi. Richard Sewall et Cynthia Wolff reviennent longuement sur les vagues de résurgence et de conversion successives qui survinrent dans la communauté congrégationaliste d'Amherst (il y eut pas moins de huit vagues entre 1840 et 1862) et plusieurs lettres et poèmes témoignent de ce que Dickinson aspira, dans ses années de jeunesse tout au moins, à rallier les rangs des convertis qui ne cessaient de grossir. Quelque chose, pourtant, l'en empêcha, et elle finit par se rétracter et par renoncer à l'occasion « en or » que tous ses camarades saisissaient (« the golden opportunity » écrivait-elle dans la lettre 10, adressée à son amie d'enfance Abiah Root), pour être reléguée dans le groupe des « sans espoir » (« no hoppers »), ainsi que le baptisa la fondatrice du séminaire de Mount Holyoke, que Dickinson fréquenta un temps²²⁹. Ce renoncement à la conversion n'alla pas sans susciter en elle des sentiments contradictoires. Ses écrits oscillent entre l'expression d'un détachement ironique et le sentiment d'une fatalité terrible l'ayant empêchée de faire l'expérience d'une transformation intérieure décisive (la conversion devait entériner une volonté profonde de remettre son âme sur la *juste* voie) qui l'aurait consacrée en tant que chrétienne. Richard Sewall souligne à cet égard l'angoisse, qu'on aurait tort de minimiser, que les conversions à la chaîne soulevèrent chez Dickinson :

The revival spirit, calling for deep individual soul-searching, confession of sin, and repentance, was very much alive in Dickinson's time and caused her anguish [...] She could never testify, as so many of her pious friends did, to that direct visitation of the Spirit which was essential to membership in the church²³⁰.

Poèmes et lettres donnent ainsi à entendre la crainte que Dickinson éprouvait à l'idée que son positionnement marginal pût la condamner à ne jamais être digne d'élection, et révèlent, par la même occasion, l'empreinte profonde et durable que les structures et doctrines archétypales du calvinisme avaient laissée sur elle. Pilier, nous l'avons vu, du lien social et religieux, la conversion était considérée comme une étape incontournable qui, dès les premiers temps du puritanisme en Nouvelle-Angleterre, pesait lourdement sur les esprits. Rappelons que le fameux sermon « Sinners in the Hands of an Angry God », prononcé par Jonathan Edwards à Northampton puis à Enfield au début des années 1740 (à peine un siècle avant la naissance de Dickinson), à l'occasion d'une importante vague de résurgence religieuse dans le Massachusetts

²²⁹ Jane D. Eberwein, "Is Immortality True ?" : Salvaging Faith in an Age of Upheavals » in *A Historical Guide to Emily Dickinson*, op.cit., p.76.

²³⁰ Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.24.

et le Connecticut, était, avant tout, un sermon destiné à attirer l'attention sur les dangers de la non-conversion (« Sermon on the Danger of the Unconverted »). Il promettait la damnation et les pires tourments de l'enfer éternel à tous les séditeux qui persévéreraient dans le péché, en refusant de se convertir et de se donner à Dieu par l'entremise de leur union avec le Christ (« every one of you that are out of Christ » menaçait Edwards²³¹). Après avoir exposé la déchéance et la destruction à laquelle s'exposent les impies (assimilés aux Israélites de l'Ancien Testament) et rappelé que Dieu seul détient le pouvoir d'élire et de racheter les hommes, Edwards en vient naturellement à comparer les non-convertis aux plus vils des êtres qui rampent sur la terre, et les avertit des terribles représailles qu'ils essuieront de la part de Dieu s'ils ne saisissent pas l'opportunité qui leur est offerte, au moment présent, de se convertir. En voici quelques extraits qui permettent de rendre compte du poids moral et spirituel écrasant que l'acte de conversion revêtait, même si les prêches du XIXe siècle tendaient à adoucir leur discours et à en effacer les accents rhétoriques par trop accusatoires et menaçants : « *He that believeth not is condemned already ...* », déclarait solennellement Edwards, en référence à l'Évangile de Jean²³², «... So that every unconverted Man properly belongs to Hell... » ; « Unconverted Men walk over the Pit of Hell on a rotten Covering, and there are innumerable Places in this Covering so weak that they won't bear their Weight ... »²³³. La fin du sermon est entièrement destinée à culpabiliser les esprits en leur rappelant que Dieu choisit ses élus parmi les convertis et qu'il sera particulièrement impitoyable avec ceux qui ont résisté à la conversion :

And you *Children* that are unconverted, don't you know that you are going down to Hell to bear the dreadful Wrath of that God that is now angry with you every Day and every Night? Will you be content to be the Children of the Devil, when so many other Children in the Land are converted and are become the holy and happy Children of the King of Kings?

[...]

Men's hearts harden and their Guilt increases apace at such a Day as this, if they neglect their Souls. And never was there so great Danger of such persons being given up to hardness of Heart and blindness of Mind. God seems now to be hastily gathering his Elect in all Parts of the Land; and probably the bigger Part of adult Persons that ever shall be saved will be brought in now in a little Time, and that it will be as it was on that great out-pouring of the SPIRIT upon the *Jews* in the Apostle's Days, the Election will obtain and the rest will be blinded²³⁴.

²³¹ Jonathan Edwards, « Sinners in the Hands of an Angry God. A Sermon Preached at Enfields, July 18th, 1741 » in *Electronic texts in American Studies*, éd. Reiner Smolinski, Libraries at University of Nebraska-Lincoln, p.12. Consulté le 8 janvier 2013. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=etas>.

²³² Jn., 3 :18.

²³³ Jonathan Edwards, « Sinners in the Hands of an Angry God. A Sermon Preached at Enfields, July 18th, 1741 », op.cit., p.6, 9.

²³⁴ Ibid., p.24-25.

L'influence qu'un sermon comme celui-ci put exercer sur les esprits transparait dans les lettres que Dickinson adressa à son amie d'enfance Abiah Root entre 1848 et 1850 (elle n'avait pas encore vingt ans²³⁵). Sortes de confessions de foi contrariées, empreintes de remords et de contrition, celles-ci portent indéniablement la trace de cette rhétorique menaçante et punitive. Dans les lettres 10, 11 et 36 par exemple, Dickinson évoque l'état de péché et de damnation dans lequel elle a le sentiment de s'être précipitée (en se détournant de la religion et en différant sans cesse sa conversion), en des termes qui lui furent vraisemblablement inspirés de sermons puritains « terribles », tels que celui d'Edwards : « I feel that every day I live I sin more and more in closing my heart to the offers of mercy which are presented to me freely », « How ungrateful I am to live along day by day upon Christs bounty and still be in a state of enmity to him & his cause » (L10) ; « I feel that I am sailing upon the brink of an awful precipice, from which I cannot escape & over which I fear my tiny boat will soon glide if I do not receive help from above » (L11). Deux ans plus tard, elle avouait « persévérer » dans la mauvaise voie : « I am one of the lingering *bad ones* », écrivait-elle à son amie (L36).

Un grand nombre de poèmes relayent, eux aussi, l'inquiétude profonde que Dickinson éprouvait à l'idée de s'être égarée en s'éloignant du chemin orthodoxe, et d'avoir irrémédiablement manqué la possibilité de trouver une voie vers la grâce et le salut, à force d'hésitations et de réticences qu'elle attribuait, dans une lettre à Abiah Root, à son incapacité à renoncer au monde terrestre, ainsi que l'imposait la conversion (« It is hard for me to give up the world », L23). On l'a souligné dans l'introduction, selon Christine Savinel, la non-conversion est l'un des éléments fondateurs de la spiritualité et de la vision poétique de Dickinson, celle-ci ayant « passé le reste de sa vie à revenir sur cette expérience, à déconstruire et reconstruire ses structures, à la mettre en scène dans des décors variés²³⁶ ». À titre indicatif, les termes connotés ou spécifiquement associés à ces corollaires de la conversion que sont l'élection, la justification par la foi (et non par les œuvres, comme dans la tradition catholique) et la grâce, trois notions fondamentales dans la religion calviniste et qui reviennent constamment dans les Écritures et les sermons de l'époque, représentent au moins deux cents occurrences dans le corpus. Je pense notamment au mot « Grace » et à des verbes comme « select », « elect », « choose », « fit », « justify », sous leurs formes adjectivales, participiales,

²³⁵ J'ai mentionné la lettre 175, adressée à Mrs. Haven, dans laquelle Dickinson confie, sur un ton ironique mais faussement détaché, avoir été effrayée par un sermon évoquant le Jugement dernier et les affres de la perdition.

²³⁶ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, Paris, Presses universitaires de France et CNED, 2009, p.22.

ou même négatives (« unelected » et « unfitted » par exemple)²³⁷. Dans le poème « Oh Shadow on the Grass » (J1187/ F1237), dont l'édition de Franklin indique que Dickinson composa deux versions à une année d'intervalle (en 1871 et en 1872), les sujets de la conversion (manquée) et de l'élection (refusée) sont évoqués sur un mode oblique qui croise le littéral et le métaphorique et qui invite à lire le poème comme une sorte de dialogue intérieur entre Dickinson et sa propre conscience :

Oh Shadow on the Grass!
Art thou a Step or not?
Go make thee fair my Candidate –
My nominated Heart!

Oh Shadow on the Grass!
While I delayed to dress
Some other thou did'st consecrate –
Oh Unelected Face!

C'est la première version proposée par l'édition de Franklin que j'ai retenue (c'est également celle accréditée par Miller), dans la mesure où, contrairement à la seconde version (celle proposée par l'édition de Johnson) qui présente le poème en un bloc, le poème est ici composé de deux quatrains séparés qui commencent chacun par le vers « Oh Shadow on the Grass », lancinant comme un refrain. D'un point de vue aussi bien rhétorique que discursif, la division du poème en deux parties fait sens. Dans la première, le sujet poétique s'adresse à une ombre mystérieuse projetée sur l'herbe et lui demande si elle est une étape (« a Step ») vers un ailleurs, un « ultérieur », en quelque sorte, dont on comprend dès le troisième vers qu'il est étroitement lié aux problématiques de la conversion et de l'élection. En effet, le sujet poétique enjoint son propre cœur de se « faire beau » en vue de se porter candidat à l'élection divine (« Go make thee fair my Candidate – »). Mais la deuxième partie du poème vient frustrer l'élan premier qui porte le sujet poétique à se convertir. Elle donne en effet à entendre que les préparatifs ne sont pas conduits à leur terme et que la candidature à l'élection est différée du fait des hésitations du sujet poétique qui tarde à prendre une décision : « While I delayed to *dress* » (je souligne), dit celui-ci dans la version examinée ; « While I delay to *guess* » (je souligne également), dit-il dans l'autre version. Si le verbe « guess » renvoie à une opération intellectuelle abstraite relevant de l'intuition alors que le verbe « dress » (comme le verbe « fit ») offre du processus de candidature une représentation plus concrète en recourant à l'imagerie du vêtement pour

²³⁷ Voir Patrick Rosenbaum (ed.), *A Concordance to The Poems of Emily Dickinson*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1964.

exprimer l'idée d'une dignité et d'une adéquation à l'élection (*to be fit for*), tous deux indiquent que le sujet poétique ne s'est toujours pas résolu à franchir l'étape de la conversion et que son élection se trouve, par conséquent, compromise. L'ombre mystérieuse pourrait, en ce sens, être métaphorique du doute qui inquiète le sujet poétique et qui le maintient dans un balancement irrésolu. Dès l'ouverture du poème, celui-ci se demanderait donc si sa réticence à accomplir sa conversion et à saisir la chance de son élection n'est qu'une étape susceptible, par la suite, de l'éclairer et d'ouvrir sur autre chose (« Art thou a Step or not ? »), ou si elle est le signe, au contraire, d'un obscurcissement de l'esprit, d'une erreur de jugement, à l'image de la caverne de Platon où les êtres sont condamnés à demeurer enchaînés dans l'ombre, loin du soleil et de la vérité. La fin du poème laisse la question en suspens. Il se contente d'évoquer le défilé des candidats en lice pour l'élection et la consécration (« consecrate » dit le poème), et qui se sont convertis tandis que le sujet poétique, hésitant et accusant le coup d'une fatalité intérieure qui l'empêche de se porter lui-même candidat, pousse un cri du cœur qui le consacre – c'est là l'ironie – en tant que *non-élu* : « Oh Unelected face ! ».

Et pourtant, lettres et poèmes témoignent simultanément de ce que Dickinson assumait sa décision de ne pas se convertir, pour des raisons qui confirment son rejet de certaines doctrines et pratiques religieuses établies, en même temps qu'elles révèlent une authentique intégrité spirituelle. Non seulement Dickinson désapprouvait un processus d'élection qu'elle jugeait injustement arbitraire et inflexible, mais elle regardait le rituel de la conversion publique comme une sorte de parade exhibitionniste dont plusieurs lettres laissent entendre qu'elle ne le considérait aucunement comme la marque d'une foi véritable. Le poème « The Soul selects her own Society – » (J303/ F409), souvent interprété d'un point de vue biographique comme l'expression d'une volonté, de la part du poète, de préserver sa solitude en triant méticuleusement son entourage proche, offre également une réécriture glaçante de la façon dont l'élection était conçue dans la religion calviniste. Dans la dernière strophe, le vers « I've known her – from an ample nation – » dépasse le cadre individuel pour embrasser une communauté d'appartenance plus large :

The Soul selects her own Society –
 Then – shuts the Door –
 To her divine Majority –
 Present no more –

Unmoved – she notes the Chariots – pausing –
 At her low Gate –
 Unmoved – an Emperor be kneeling
 Upon her Mat –

I've known her – from an ample nation –
Choose One –
Then – close the Valves of her attention –
Like Stone –

L'ensemble des éléments du poème (lexique, syntaxe, figures de style, prosodie) sont mis à contribution pour rendre compte du caractère inflexible et proprement terrible du processus d'élection, que ce soit à travers l'emploi de verbes monosyllabiques ou courts qui évoquent une sélection qui exclut (« shuts », « Present no more », « close »), le choix de termes et d'images qui renvoient à une barrière ou une grille (« Door », « Gate », « Valves »²³⁸), la récurrence de sons secs et cassants (« selects », « shuts », « Chariots », « Gate », « Mat »), ou encore la présence lancinante de tirets (un à deux par vers) qui créent un rythme bref, saccadé. Le poème paraît ainsi jonché d'obstacles anguleux qui deviennent métaphoriques non seulement de la dureté du processus d'élection mais du chemin de croix qu'il représente pour les hommes. L'âme qui élit est présentée comme une entité supérieure intransigeante et imperturbable qui ne cède ni au statut social de ses prétendants, ni aux marques de révérence et aux prières qu'on lui adresse (« – an Emperor be kneeling »), étant seule décisionnaire de la grâce à accorder, ou non, à ses élus. Cette intransigeance imperturbable se trouve accentuée par la répétition anaphorique du participe passé « Unmoved » dans la seconde strophe, et par le chapelet de sonorités lancinantes en « o » qui pèsent sur le poème et le hantent. À l'image de cette âme dont les « valves » trient et sélectionnent, le poème se referme implacablement sur lui-même à chaque refus administré impassiblement, sans compassion ni émotion (Unmoved – she notes the Chariots – pausing – »), jusqu'au retrait final de la dernière strophe : à travers une série d'assonances qui font glisser de voyelles ouvertes à des voyelles fermées, le poème se retrouve comme pétrifié par son propre discours. « I've known her – from an ample nation – / Choose One – / Then – close the Valves of her attention – / Like Stone – », déclare, à la première personne du singulier, une voix souveraine et omnisciente qui fait irruption sur la scène poétique pour témoigner de l'issue intraitable d'un tel processus, comme si elle avait eu accès à ses coulisses secrètes. Les deux derniers vers viennent ainsi consacrer le caractère à la fois impénétrable et impitoyable de l'élection : une fois celle-ci terminée, l'âme se retire et les portes qu'elle avait ouvertes pour laisser passer les quelques élus retenus se referment définitivement,

²³⁸ On tendrait spontanément à associer ici les « valves » de l'âme (dernière strophe) à l'organe du cœur, même si l'étymologie première du mot indique que la valve, emprunt savant au latin classique *valvae* (*valva*, au singulier, renvoyant à l'idée de « rareté »), désignait originellement une « porte ou volet, composé de battants articulés qui peuvent se replier ». C'est là, du reste, la première acception qu'en offre le Webster (« a folding door »). Ces deux lectures se révèlent être complémentaires ici.

opposant un glaçant refus aux appelés éconduits, « exclus », qui n'ont aucune possibilité de faire appel. Si l'interprétation biographique privilégiée par la critique se justifie, dans la mesure où « The Soul » désigne vraisemblablement l'âme du poète ou, plus largement, l'âme humaine, qui « trie sur le volet », pour filer la métaphore, ceux et celles qu'elle admet dans son cercle d'affinités électives, il semblerait que Dickinson ait également voulu souligner le regard accusateur qu'elle portait sur une doctrine qui annihile la volonté humaine en faisant de Dieu l'arbitraire décideur du destin et du salut des hommes, une doctrine qu'elle reprendrait alors à son compte par provocation et par défi, par volonté, en d'autres termes, de signifier qu'elle n'était pas dénuée, à son niveau, d'un pouvoir de décision. En ce sens, c'est le refus glaçant que Dickinson opposait à une exclusion glaçante et jugée injuste qu'il nous est donné d'entendre dans le poème.

Plusieurs autres poèmes et lettres témoignent, en outre, de ce que Dickinson ne comprenait pas l'obligation d'en passer par une conversion publique pour authentifier sa foi et se rendre digne de l'élection divine. Dans ses lettres de jeunesse à Abiah Root, elle réagissait aux conversions à la chaîne qui sévissaient dans son entourage proche en des termes qui suggèrent qu'elle les regardait avec méfiance et suspicion, doutant de la sincérité d'une démarche trop en vogue pour être tout à fait authentique et spontanée : « Christ is calling everyone here, all my companions have answered, even my darling Vinnie believes she loves, and trusts him, and I am standing alone in rebellion, and growing very careless », écrivait-elle dans la lettre 35, en affirmant sa résistance obstinée à s'engager dans la voie consacrée par la tradition religieuse. Dans la lettre suivante, elle confiait explicitement son incompréhension à l'égard d'une démarche dont elle peinait à concevoir la signification et le bien fondé : « I ask what this message *means* that they ask for so very eagerly, *you* know of this depth, and fulness, will you *try* to tell me about it ? » (L36, c'est elle qui souligne). Notons que dans son essai « Worship » (1860), Ralph Waldo Emerson, contemporain du poète, évoquait, lui aussi, la facilité avec laquelle les gens se convertissaient alors, suivant une sorte d'effet de mode qui leur permettait à la fois de soulager leur conscience et de se sentir partie intégrante d'une communauté de fidèles liés entre eux par un pacte de convenance rassurant, qu'on eût été bien naïf de considérer comme un gage de fidélité et de spiritualité véritable : « What proof of infidelity [...] like the facility of conversion ? », lance-t-il sur un ton réprobateur empli d'ironie²³⁹. Soulignons, par ailleurs, que l'édition de Franklin fait état d'une association de poèmes particulièrement édifiante à cet égard. La feuille manuscrite sur laquelle figurait le

²³⁹ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.1059-1060.

poème « Oh Shadow on the Grass », analysé ci-dessus, aurait été envoyée en 1872 à Mabel Loomis Todd accompagnée d'une autre feuille manuscrite sur laquelle figurait, dans la même écriture, le poème « The Show is not the Show » (J1206/ F1270)²⁴⁰. On peut imaginer que cette association n'était pas fortuite et que, par une sorte d'effet de contiguïté contagieux, le second poème aborde, lui aussi (bien que de façon plus oblique encore), la question de la conversion, en des termes qui entendaient pointer son caractère exhibitionniste et son conformisme artificiel. On peut, par ailleurs, supposer que Dickinson ne choisit pas par hasard le destinataire de la lettre, Mabel Loomis Todd ayant eu, on le sait, un statut particulier au sein de la famille Dickinson en tant que maîtresse scandaleuse d'Austin.

The Show is not the Show
But they that go –
Menagerie to me
My Neighbor be –
Fair Play –
Both went to see –

Les termes « Show » et « Menagerie », qui relèvent du lexique du spectacle et de l'exposition publique, prennent, dans le contexte du poème, une connotation péjorative, et il est à cet égard révélateur que Dickinson ait adressé le poème à une femme qui avait partie liée avec le métier du spectacle (Mabel Loomis Todd était chanteuse de formation), et dont l'anticonformisme assumé et affiché (sa relation avec Austin était un secret de polichinelle) en choqua plus d'un à Amherst, si l'on en croit les biographes du poète. Les deux problématiques, domestique et religieuse, semblent s'entrelacer ici avec une ironie subtilement biaisée. Dans l'hypothèse d'une évocation oblique de la conversion, les termes « Show » et « Menagerie » exprimeraient, en effet, toute la condescendance que Dickinson éprouvait à l'égard de ceux qui étalent impudiquement leur foi, et le syntagme « they that go » désigneraient ceux qui vont se convertir une fois qu'ils se sont « faits beaux » (pour reprendre l'image dans le poème « Oh Shadow on the Grass »), et qui se trouvent ici assimilés à des sortes d'animaux de foire ou de zoo (« Menagerie to me »). Se démarquant d'eux, Dickinson choisit, elle, de ne pas tricher – de jouer, si l'on peut dire, « beau-jeu » ou franc-jeu (« Fair Play »). Le premier vers du poème indiquerait alors que le fait de montrer ou d'exhiber sa foi ne « prouve » rien (« The Show is not the Show ») et ne peut, par conséquent, être regardé comme un gage d'intégrité. Pour ce qui

²⁴⁰ « Jay Leyda (Amherst) reported that it [“Oh Shadow on the Grass”] was with others sent to Todd, including yet another from this early period. This other manuscript (“The show is not the show”) is on the same paper and in the same handwriting as “Oh shadow on the grass.” Both were written out and signed about 1872 » (Ralph William Franklin (éd.), *The Poems of Emily Dickinson, Variorum Edition*, op. cit., p.1068).

relève du choix du destinataire du poème, on sait peu de choses de la relation entre Dickinson et Mabel Loomis Todd en dehors de l'admiration immense que Todd vouait à sa belle sœur fantasmée, mais il faut souligner que les quelques lettres amicales qu'elles échangèrent ne sont pas dénuées d'ambiguïté de la part de Dickinson. Sans entrer dans les détails d'une relation complexe, qui ferait entrer en jeu bien d'autres personnages clés de l'entourage proche du poète (Austin, Lavinia et David Todd, le mari de Mabel Loomis), et sans non plus réduire Dickinson à une vieille fille frustrée et moralisatrice, remarquons, en effet, que la plupart des lettres envoyées à Mabel Loomis Todd sont empreintes de termes et de références liés à la dissimulation et à l'adultère (« snare », « treason », « Othello », pour citer les plus patents...). Et même si Dickinson et sa sœur Lavinia apportèrent un soutien réconfortant à leur frère pendant les treize années de sa liaison avec Mabel Loomis Todd (les treize dernières années de sa vie, également), où il dut subir la foudre froide et méprisante de son épouse Susan Gilbert, ainsi que les railleries méprisantes d'une communauté au sein de laquelle il jouait un rôle public majeur, les allusions connotées qui émaillent les lettres de Dickinson pourraient être perçues comme autant de commentaires critiques, eux-mêmes ironiquement dissimulés, dont il faudrait approfondir la signification.

« Believing what we don't believe / Does not exhilarate », déclarait Dickinson dans le poème « That it will never come again » (J1741/ F1761). À l'heure, donc, où tous se pressaient pour se convertir, elle refusa de « se convertir pour se convertir » et eût considéré comme une imposture de se livrer à une déclaration publique de sa foi, alors même qu'elle n'avait pas fait l'expérience d'une transformation intérieure décisive dans les termes fixés par sa congrégation religieuse. Elle signifiait ainsi par cet acte « manqué » qu'elle renonçait à conclure un pacte de confiance avec sa communauté religieuse et, par là même, avec Dieu. Il faut cependant souligner que ce mouvement contrarié vers sa foi ne peut être assimilé à une désaffection spirituelle. En se désolidarisant de l'institution religieuse, Dickinson ne signifiait pas qu'elle rompait avec la foi, ni même qu'elle renonçait à l'idée du divin, et il s'agit donc de bien distinguer, ici, entre ce qui relève de la foi et ce qui relève de la religion. Dans son essai *Foi et savoir*, Jacques Derrida remarque à cet égard : « La foi n'a pas toujours été et ne sera pas toujours identifiable à la religion, ni, encore autre chose, à la théologie²⁴¹. » En effet, c'est une certaine idée de la foi et une certaine idée du divin, véhiculées par la tradition religieuse et par la tradition biblique, que Dickinson refusait de cautionner. C'est pourquoi il convient d'examiner, à présent, la prise de position critique qu'elle adopta vis-à-vis du Livre de la Bible,

²⁴¹ Jacques Derrida, *Foi et Savoir, suivi de : Le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.18). Cette distinction essentielle est approfondie dans la dernière partie.

garant d'une conception de la foi et du divin (à travers l'histoire des pactes d'alliance successifs entre Dieu et les hommes) qu'elle jugeait non seulement injustement sévère mais, à maints égards, obsolète.

Pour mieux saisir l'audace de Dickinson, il faut rappeler l'importance fondamentale accordée à la Bible dans la culture protestante et puritaine : texte structuré selon la disposition d'une alliance, la Bible, on l'a vu, était considérée comme la seule référence et la seule « norme » possibles de la vie chrétienne (*sola scriptura*), ayant priorité sur la tradition et les pratiques ecclésiales. Jane D. Eberwein souligne à cet égard : « Protestant piety relies on Bible-reading, and the nineteenth century was a time of unprecedented printing and distribution of scriptural texts in editions that often featured illustrations, maps, glossaries, and other apparatus to assist the reader²⁴². » Rappelons, par ailleurs, que la famille Dickinson possédait non moins de dix-neuf versions de la Bible du roi Jacques²⁴³. Le poème « The Bible is an antique Volume » (J1545/ F1577) rend précisément compte de la distinction fondamentale que Dickinson opérait entre l'idée qu'elle se faisait de la foi et la foi telle qu'elle se trouvait enseignée et transmise par la Bible et par l'institution religieuse :

The Bible is an antique Volume –
Written by faded Men
At the suggestion of Holy Spectres –
Subjects – Bethlehem –
Eden – the ancient Homestead –
Satan – the Brigadier –
Judas – the Great Defaulter –
David – the Troubadour –
Sin – a distinguished Precipice
Others must resist –
Boys that “believe” are very lonesome –
Other Boys are “lost” –
Had but the Tale a warbling Teller –
All the Boys would come –
Orpheus’ Sermon captivated –
It did not condemn –

Ce qui est particulièrement remarquable dans ce poème, c'est la posture critique proprement « physique », à la fois spatiale et corporelle, que le sujet poétique adopte à l'égard du Livre saint. L'édition des poèmes de Franklin indique que le poème existe dans trois versions qui

²⁴² Jane D. Eberwein « “Is Immortality True?”: Salvaging Faith in an Age of Upheavals » in *A Historical Guide to Emily Dickinson*, op.cit., p.82-83.

²⁴³ Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, op.cit., p.212.

présentent d'importantes variantes lexicales. L'une d'entre elles, accréditée par l'édition de Miller, propose l'exergue introductive suivante : « Diagnosis of the Bible by a Boy ». Le ton est empreint d'un humour espiègle, mais il n'en demeure pas moins que le mot « Diagnosis » n'est pas choisi par hasard, si l'on considère les allusions médicales qui ponctuent l'ensemble des poèmes et des lettres. Il suggère, en effet, que Dickinson portait un regard distancié et critique (au sens médical et au sens de jugement) sur le Livre saint : si le terme « diagnostique » (du grec *diagnôstikôs* « capable de discerner », « de reconnaître ») s'applique à la logique et à la science, il peut également, en effet, désigner l'identification d'une maladie d'après ses symptômes. La Bible est ainsi envisagée comme un « corps » dont les sujets (« Subjects »), énumérés les uns à la suite des autres, sont comme les symptômes d'une affection latente, la présence systématique des tirets à chacun des vers renforçant l'impression d'une liste scandée point par point. Cette conception physique de la Bible rappelle la façon dont Dickinson envisageait ses propres poèmes, les deux « corps » de textes se trouvant, de ce fait, liés par une correspondance secrète qui oscille entre affinités et oppositions²⁴⁴. Car le regard que le poète porte sur le Livre de la Bible s'accompagne d'une mise en accusation aussi subtile que cinglante. Les premiers vers évoquent d'emblée la dimension désuète et éculée (« antique ») d'un Livre que Dickinson considère à distance, comme un objet éloigné d'elle aussi bien temporellement que spatialement : suggérant que ceux qui l'ont écrit appartiennent à un temps si reculé qu'ils se sont flétris (« faded »), elle va jusqu'à apparenter la Bible à un conte, la reléguant par là dans une temporalité autre, mythique, difficilement accessible (« Tale »)²⁴⁵. La présence de guillemets (« “believe” », « “lost” ») renforce cette mise à distance temporelle, lui ajoutant une dimension spatiale : Dickinson semble citer des mots qu'elle a entendus prononcer maintes fois et qu'elle connaît par cœur mais sans parvenir à les intégrer, sans parvenir à les faire siens, les posant, si l'on peut dire, devant elle, afin de les examiner. La mise entre guillemets du verbe « believe » est, à cet égard, significative, puisqu'elle suggère l'existence d'une norme de la croyance – norme que Dickinson tient à distance pour l'observer, la commenter. L'idée de perdition (« “lost” »), qui va main dans la main avec la notion de péché

²⁴⁴ Ce que dit Dickinson du « mighty Book » dans la lettre 965, dont le destinataire est inconnu, est, en ce sens, révélateur. Elle souligne, en choisissant des termes porteurs de notions contraires, le sentiment de méfiance ambivalent qu'elle nourrissait à son égard : « – It stills, incites, infatuates – blesses and blames in one ».

²⁴⁵ Là encore, il est possible de percevoir l'influence d'approches exégétiques d'inspiration scientifique – le « Higher Criticism » notamment – qui envisageaient le livre de la Bible sous l'angle du mythe, attaquant les fondements historiques de l'Ancien et du Nouveau Testaments. Voir à ce sujet Jane D. Eberwein « Outgrowing Genesis? Dickinson, Darwin and the Higher Criticism » in *Emily Dickinson and Philosophy*, op.cit., p.60. Dans la lettre 794, adressée à son amie Mrs Holland, Dickinson évoque la Bible en des termes semblables, la comparant au mythe du Père Noël : « The Fiction of “Santa Claus” always reminds me of the reply to my early question “Who made the Bible” – “Holy Men moved by the Holy Ghost” ».

(« Sin »), était, quant à elle, au cœur de la théologie protestante et de la foi calviniste. Elle constituait, nous l'avons vu, l'un des soubassements de la croyance en une élection divine inconditionnelle qui distinguait (« distinguished »²⁴⁶), c'est-à-dire qui séparait et, ultimement, écartait, certains êtres par voie de discrimination, en vue de choisir les candidats les plus dignes d'être élus et sauvés (les *Saints*, les *Justes*). On perçoit cette discrimination dans la présence du pronom « Others » et de l'adjectif indéfini « Other », qui sous-tend une opposition entre deux catégories d'êtres : ceux qui se rangent du côté de la norme et ceux – les « autres », donc – qui répugnent à le faire (« Others must resist – ») et qui, de ce fait, sont déclarés « perdus » (« Other boys are “lost” »), comme Dickinson elle-même le fut. Les allusions, dans ce poème, à plusieurs piliers de la foi calviniste qui trouvaient leur justification dans les récits bibliques – la croyance en une nature humaine corrompue par le péché, ainsi que son rachat possible grâce à l'élection et au pardon accordés par Dieu à travers son fils rédempteur – sonnent comme la réminiscence des sermons puritains terribles (*fire and brimstone preachings*), dont nous avons vu qu'ils avaient profondément et durablement imprégné les mentalités. J'ai évoqué le fameux « Sinners in the Hands of an Angry God », de Jonathan Edwards, dans lequel celui-ci prédisait que le jugement de Dieu serait terrible et que les tourments éternels de l'Enfer ne manqueraient pas de s'abattre sur ceux qui s'écartaient du droit chemin de la croyance en refusant de se convertir. Ce jugement de Dieu, qui condamne l'homme à « croire » (« believe ») selon une norme imposée s'il ne veut pas être voué à la damnation, Dickinson le rejette et choisit, là encore, de renoncer à se porter candidate à l'élection divine, réaffirmant ainsi son appartenance à la catégorie des « sans espoir ». Dans les deux autres versions du poème, l'édition de Franklin indique justement que Dickinson avait opté pour les vers « But we must desist » et « But I must desist – » (qui est la version retenue dans l'édition de Miller) à la place du vers « Others must resist – ». Cette option apparaît aussi judicieuse que subversive puisqu'elle laisse entendre, d'une part, que renoncer (« se désister ») est synonyme de résistance (et non de faiblesse ou de lâcheté), et puisqu'elle contre, d'autre part, le jugement divin, en niant l'exclusion dont il est porteur. Par un premier retournement subversif, les exclus se trouvent ainsi « inclus » dans un cercle de résistance élargi, au sein duquel Dickinson (« I »), mais aussi tous ceux désireux de se joindre à sa voix dissidente (« we »), ont une place. Au jugement divin, elle oppose alors – c'est là le deuxième retournement – le message d'amour que porte en elle la poésie : « Orpheus'

²⁴⁶ Il semblerait que Dickinson joue sur la valeur du participe passé « distinguished » : employé ici ironiquement en tant qu'adjectif pour suggérer que le péché est la promesse d'un précipice éminent ou « distingué », il pourrait également s'entendre en un sens actif (il aurait alors valeur de participe présent), comme ce qui départage, ce qui distingue (« distinguishing »).

Sermon captivated –/ It did not condemn – », déclare-t-elle dans les deux derniers vers. Elle joue avec une dextérité ironique sur l'acception du verbe « captivated », qu'il faut comprendre ici au sens d'une « fascination », d'un ravissement qui charme, et non d'un emprisonnement ou d'un assujettissement (physique, moral), contrairement à la variante envisagée pour le syntagme « are very lonesome » dans le vers « Boys that “believe” are very lonesome – », et qui se trouve accréditée par les éditions de Franklin et de Miller : « are *bastinadoed* » (je souligne). Néologisme dérivé du mot « bastinado », le participe passé « *bastinadoed* » renvoie en effet à un châtiment corporel qui était alors en vigueur dans les états esclavagistes américains : la flagellation du pied (*footwhipping*). Que la croyance soit assimilée à une pratique punitive mortifiante, qui atteint le corps autant que l'âme, révèle assez le regard accusateur que le poète portait sur des normes religieuses jugées coercitives et asservissantes. Le contraste ainsi établi entre le texte – le corps – biblique et le texte – le corps – poétique souligne, une fois encore, l'alternative, c'est-à-dire l'espace de réconfort et de consolation parallèle, que la poésie représentait pour Dickinson face à un conformisme mortifère, ce que l'allusion à la flagellation du pied rend plus patent encore, puisque le « pied » pourrait renvoyer obliquement à la poésie, et donc à l'oppression et l'opprobre dont elle était l'objet chez les Puritains. Plus encore, le poème met au jour un renversement subtil, que l'on retrouve dans d'autres poèmes et lettres : Dickinson n'hésita pas, en effet, à se retourner contre le Livre de la Bible pour critiquer le jugement divin dont il se veut le garant, faisant ainsi basculer le rapport d'hégémonie et de culpabilité entre l'accusant (Dieu) et l'accusé (l'homme).

2. De la justice divine à la justice « poétique »

Plusieurs critiques se sont penchés sur les poèmes qui dénoncent les enseignements de la Bible, et tout particulièrement la justice divine, qui souleva, on l'a vu, des questionnements douloureux dans le contexte de la guerre civile. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir que les notions soeurs de confiance, d'alliance et de foi, dont la pertinence critique pour l'interprétation des poèmes a été relevée, se trouvent ébranlées et remises en question à travers une relecture subversive de la justice et du jugement de Dieu, qui entraîne à son tour une critique plus large de l'institution religieuse. Je pense à ces poèmes qui prennent pour toile de fond des épisodes bibliques en évoquant, de façon plus ou moins explicite, les pactes de confiance et d'alliance scellés entre Dieu et les hommes, afin de mettre en cause la pertinence et la validité de leurs fondements. Ces pactes, Dickinson s'interrogeait sur leur légitimité, les jugeant controversables

et à maints égards injustes, notamment parce qu'ils font de l'homme un être éternellement coupable, assujetti à la grâce et au pardon d'un Dieu dont elle peinait à reconnaître la bienveillance et l'humanité. Dans certains poèmes, elle va jusqu'à accuser le Dieu de la Bible – et, avec lui, l'institution religieuse et ses dogmes – d'être lui-même l'artisan de la rupture du lien de confiance avec les hommes, défiant ainsi l'enseignement biblique qui veut que les entailles répétées dans les contrats d'alliance soient le fait de la désobéissance humaine. Pascal Quignard s'est penché sur les origines de la notion de jugement ainsi que sur la place prépondérante qu'elle occupe dans la Bible et dans les écrits philosophiques, qui n'ont eu de cesse de la soumettre au questionnement. Les liens qu'il met en évidence entre les notions de jugement et de critique éclairent les déplacements exégétiques à l'oeuvre dans les poèmes de Dickinson : « Dans la langue grecque qu'emploient saint Luc, saint Jean, saint Paul, critique du jugement signifie critique de la critique. Crise de la crise », remarque-t-il²⁴⁷. Or dans plusieurs poèmes et lettres, Dickinson s'autorise, en effet, à « corriger », au sens propre et au sens figuré, les jugements divins dont elle remet en question le bien fondé, les reprenant et les récrivant pour proposer une autre vision du bien et de la justice. À travers la mise en scène des principales figures bibliques associées aux pactes d'alliance (Adam, Noé, Abraham, Jacob, Isaac, Moïse, David, pour les citer dans leur ordre d'apparition dans la Bible²⁴⁸), c'est non seulement la question brûlante de la validité du jugement et de la justice de Dieu qui se trouve ainsi posée, mais également la possibilité même d'établir une alliance, un lien – de confiance, de foi – qui se trouve mise en cause. Dickinson s'érigait ainsi contre les fondements d'une théologie initialement bâtie sur l'idée d'un respect mutuel entre Dieu et les hommes, comme Perry Miller l'a expliqué :

Above all, in the Covenant of Grace, and the covenants of nations and churches that arise out of it, God pledged himself not to run tyrannically athwart human conceptions of justice. The creator was represented as agreeing to abide by ideas comprehensible to man. The principal result, at least in the original version, was not to diminish the majesty of creation, but to present the Bible, believed by faith, as wholly and beautifully rational²⁴⁹.

Cette promesse faite par Dieu, dans le contrat de grâce, de ne pas imposer aux hommes une justice qu'ils ne seraient pas en mesure de comprendre, plusieurs poèmes et lettres en dénoncent le non-respect. « Wonder if God is just – presume he is, however, and 'twas only a

²⁴⁷ Pascal Quignard, *Critique du jugement*, Paris, Galilée, 2015, p.49.

²⁴⁸ Même si l'attention est principalement portée sur les poèmes, soulignons que plusieurs lettres comportent également des références directes à l'arche d'alliance : « the ark of safety » (L20), « The Ark of the Lord » (L238), « The Ark of Covenant » (L950).

²⁴⁹ Perry Miller (éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, op.cit., p.144.

blunder of Matthew's », écrivait Dickinson dans une lettre de jeunesse datée de 1853 et adressée à ses amis les Holland (L133). Le sens de ces mots prête de prime abord à confusion, et l'on se demande de quel malentendu Mathieu pourrait bien être l'auteur, concernant la justice de Dieu. Il faut probablement lire cette phrase comme une remise en question ou un démenti de ce que Mathieu avance dans son Évangile²⁵⁰. À titre d'exemple, il stipule clairement que toute prière sincère, adressée à Dieu dans le secret, sera entendue (« pray to thy Father which is in secret ; and thy Father which seeth in secret shall reward thee openly²⁵¹ »). Or, plusieurs passages de la Bible en apportent le démenti. Ainsi, dans Le Livre de Job, Job accuse Dieu de rester muet devant les supplications des hommes et devant ses appels (« he cannot answer him one of a thousand²⁵² »), une accusation relayée par plusieurs poèmes et lettres dans lesquels Dickinson se plaint de l'indifférence de Dieu devant ses requêtes. Le poème J376/ F581 s'ouvre ainsi sur une exclamation-interrogation qui exprime à la fois la lassitude et la déception éprouvées (« Of Course – I prayed – / And did God Care? »), tandis que le poème « There comes an hour when begging stops, » (J1751/ F1768) évoque le moment où la volonté même de prier vient à s'éteindre, épuisée par l'absence persistante de toute réponse :

There comes an hour when begging stops,
 When the long interceding lips
 Perceive their prayer is vain.
 "Thou shalt not" is a kinder sword
 Than from a disappointing God
 "Disciple, call again."

Le vers final tombe ici comme un couperet, rappelant le caractère intransigeant de la divinité dans la sélection de ses élus, ainsi que l'angoisse paradoxale que celle-ci génère. Les paroles « "Disciple, call again." », dont la voix poétique se fait le relais par une sorte de prosopopée, et qui appellent à une relance de la requête, apparaissent, en effet, comme une insupportable condamnation à l'espoir – une condamnation plus terrible encore, nous dit la voix poétique, que l'interdit biblique « Thou shalt not ». C'est qu'en n'émettant pas de refus catégorique et en maintenant le sujet suppliant dans un état de suspens, non seulement Dieu manque à sa parole mais il ne fait, par ailleurs, que différer un nouveau rejet et réactiver la douleur lancinante de

²⁵⁰ Rappelons que l'Évangile de Mathieu est l'Évangile le plus cité par Dickinson dans ses poèmes et ses lettres (Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading: 1836-1886*, op.cit., p.30, 40).

²⁵¹ Mt., 6 :6.

²⁵² Job., 9 :3. Mentionnons également ce psaume dans lequel Dieu promet de venir en aide à celui qui souffre et qui l'appelle : « And call upon me in the day of trouble : I will deliver thee, and thou shalt glorify me » (Ps., 50 : 15).

l'attente. Dans une lettre plus tardive, adressée à Maria Whitney et datée de 1883, Dickinson écrivait, par ailleurs : « Dear Friend, / You are like God. We pray to Him, and He answers "No". Then we pray to Him to rescind the "no", and He don't answer at all ». À la lumière de ces remarques, il est vraisemblable que Dickinson insinue dans la lettre 133 que Mathieu s'est trompé en accréditant des promesses que Dieu, au bout du compte, ne tient pas, soulignant le décalage entre la parole divine consignée et son application, sa manifestation concrète dans des événements rapportés aussi bien dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau.

Dans plusieurs poèmes, Dickinson va alors jusqu'à comparer la justice divine à un régime autocratique générateur d'abus, qui met à l'épreuve les hommes en exigeant d'eux des actions qu'elle juge injustes et injustifiées. Dans le poème « Abraham to kill him » (J1317/ F1332), c'est la mise à l'épreuve d'Abraham et le sacrifice consenti par lui au seuil de son alliance avec Dieu qui se trouvent mis en cause, Dickinson considérant la demande de Dieu en des termes relevant du despotisme, et même de la bestialité²⁵³ :

Abraham to kill him
Was distinctly told –
Isaac was an Urchin –
Abraham was old –

Not a hesitation –
Abraham complied –
Flattered by Obeisance
Tyranny demurred –

Isaac – to his children
Lived to tell the tale –
Moral – with a Mastiff
Manners may prevail.

Dieu est ici présenté comme une présence spectrale, *in absentia* (la tournure passive « Abraham [...] Was distinctly told – », qui ouvre le poème, permet de ne pas le mentionner directement), identifiable par son caractère impérieux, jaloux et exclusif, sensible à l'obéissance et à la flatterie (« Flattered by Obeisance/ Tyranny demurred – »), toutes les caractéristiques d'un tyran²⁵⁴. Et même si Dieu empêche *in fine* l'holocauste d'avoir lieu (le fait qu'Abraham ait

²⁵³ Cet épisode est bien connu: pour éprouver la foi d'Abraham, Dieu lui demande de sacrifier son fils unique : « And he said, Take now thy son, thine only son Isaac, whom thou lovest, and get thee into the land of Moriah ; and offer him there for a burnt offering upon one of the mountains which I will tell thee of » (Gen., 22 :2).

²⁵⁴ Remarquons, à cet égard, que dans d'autres poèmes comme « Because that you are going » (J1260/ F1314) et « God is indeed a jealous God – » (J1719/ F1752), Dickinson souligne le caractère jaloux et possessif de la divinité, relayant les paroles prononcées par Yahvé devant Moïse et le peuple d'Israël : « for I the LORD thy God *am* a

consenti sans ciller à son commandement le persuade de sa foi inconditionnelle), Dickinson l'accuse implicitement d'avoir soumis Abraham à une telle décision, celle de choisir entre son amour pour son fils et son amour pour lui, et s'étonne de la facilité avec laquelle Abraham s'est plié à l'ordre divin : « Not a hesitation –/ Abraham complied – », dit-elle dans les premiers vers de la seconde strophe, tandis que le mot « Manners », au dernier vers, souligne la docilité polie d'Abraham. Dans une lettre à Abbie Farley, Dickinson accentuait la dimension terrible du pacte conclu entre Dieu et Abraham en rappelant les paroles prononcées par Isaac sur le chemin du sacrifice. Ces paroles, qui ne rencontrent aucun écho, rendent compte de la solitude et de l'angoisse de l'enfant confronté à la fermeté inébranlable d'une ferveur religieuse proche du fanatisme : « Isaac pleads again, “but where is the Lamb for the Sacrifice ?” The Clock's sweet voice makes no reply » (L1006). Les derniers vers du poème sont particulièrement percutants : assimilant l'épisode biblique à une fable ou un conte (« Isaac – to his children / Lived to tell the tale – »), Dickinson propose une morale insolente, qui offre de Dieu une peinture peu flatteuse (« Moral – with a Mastiff / Manners may prevail. »), le mot « Mastiff » désignant un chien de garde dont elle insinue qu'il faut apprendre à le dresser et l'amadouer pour s'octroyer ses faveurs.

Le poème « Tell as a Marksman – were forgotten » (J1152/ F1148) est, à tous ces égards, particulièrement intéressant. Prenant appui sur la légende séculaire de Guillaume Tell (héros de l'indépendance suisse du début du XIVE siècle devenu symbole de la lutte contre le despotisme), Dickinson met en question le bien fondé de la justice divine sur le mode du détournement. Elle tisse ainsi des liens analogiques souterrains et subtils entre plusieurs épisodes bibliques et la légende médiévale de Tell afin de mieux dénoncer, par piques et par flèches indirectes mais non moins bien ciblées, le poids d'une justice dont elle condamnait le caractère arbitraire et tyrannique. « Tell all the Truth but tell it slant – », énonce le premier vers du poème J1129/ F1263, et en effet, le caractère oblique que revêt ici l'accusation libère une charge d'autant plus violente qu'elle est ambiguë. La dimension fabuleuse de la légende rapportée est du reste accentuée par un jeu sur le mot « Tell » (qui fait surgir l'expression *tell tale*) et des adresses au lecteur qui contribuent à rendre vivante la lecture du poème, dans la veine de la tradition orale des trobars du Moyen-Âge :

Tell as a Marksman – were forgotten
Tell – this Day endures
Ruddy as that coeval Apple

jealous God » (Ex., 20 :5) ; « For thou shalt worship no other god: for the LORD, whose name is Jealous, is a jealous God » (Ex., 34 :14).

The Tradition bears –

Fresh as Mankind that humble story
Though a statelier Tale
Grown in the Repetition hoary
Scarcely would prevail –

Tell had a son – The ones that knew it
Need not linger here –
Those who did not to Human Nature
Will subscribe a Tear –

Tell would not bare his Head
In presence
Of the Ducal Hat –
Threatened for that with Death – by Gessler –
Tyranny bethought

Make of his only Boy a Target
That surpasses Death –
Stolid to Love's supreme entreaty
Not forsook of Faith –

Mercy of the Almighty begging –
Tell his Arrow sent –
God it is said replies in Person
When the cry is meant –

En évoquant la mise à l'épreuve de Guillaume Tell par le bailli impérial Hermann Gessler (Tell ayant fait preuve d'une impardonnable irrévérence en manquant de saluer l'effigie de Gessler, il se retrouve condamné à choisir entre mourir ou prendre le risque de tirer un carreau d'arbalète en visant une pomme posée sur la tête de son fils), le poème évoque indirectement deux épisodes associés au pacte d'alliance entre Dieu et les hommes dans l'Ancien Testament : celui du péché originel et celui du sacrifice d'Abraham. Dickinson joue ainsi sur la double référentialité de la pomme, qui renvoie aussi bien à celle posée sur la tête du fils de Tell qu'à celle qu'Ève cueille sur l'arbre de la connaissance dans le Livre de la Genèse, et dont la tradition cautionne et accrédite la force symbolique (« That Tradition bears – »). Outre le jugement formulé sur la persistance d'un mythe dont l'impact a pourtant fini par s'émousser à travers les âges (« a statelier Tale/ Grown in the Repetition hoary »), c'est un sentiment d'absurdité que Dickinson s'emploie à susciter : que Tell ait été condamné à mort parce qu'il n'avait pas ôté son chapeau devant une statue (on retrouve ici l'exigence d'obéir et de flatter, présente dans le poème « Abraham to kill him ») apparaît aussi absurde que la condamnation, persistante et vivace (« ruddy », « coeval ») prononcée par Dieu à l'encontre d'Adam et de l'humanité. « Threatened for *that* with Death », s'indigne Dickinson (je souligne), appuyant l'absurdité de la sentence par

son choix du pronom déictique « that ». Que l'épreuve à laquelle se voit soumettre Guillaume Tell engage non seulement sa propre vie mais également la vie de son fils unique fait par ailleurs surgir un autre épisode biblique : celui du sacrifice d'Abraham, dont nous avons vu que Dickinson le jugeait injuste et inhumain. L'intérêt de ces parallèles réside dans le caractère subversif que revêt alors le poème à travers l'histoire de Tell, Dickinson (dont Tell apparaît le double indirect) la réinvestissant obliquement pour dénoncer la tyrannie d'une tradition et d'une justice qui confinent à l'absurde. Une analogie tacite est ainsi établie entre le bailli Gessler (personnification de la tyrannie, comme l'indique le dernier vers de la quatrième strophe) et le Dieu de la Bible, tandis que les pensées et les actions de Tell se révèlent être foncièrement hétérodoxes, comme celles de Dickinson. En effet, si Tell ne fléchit pas dans sa foi (« Not forsook of Faith – », souligne le dernier vers de la cinquième strophe), ce n'est pas, comme Abraham, par son amour inconditionnel pour Dieu, mais par son amour inconditionnel pour son fils, l'arche d'alliance (*bow*) trouvant son incarnation immanente dans l'arbalète (*crossbow*). Remarquons que l'Ancien Testament offre un grand nombre d'occurrences du mot « bow », qui renvoie principalement à l'arche d'alliance, comme c'est le cas dans plusieurs passages de la Genèse. Mais on le trouve également employé pour signifier un mouvement d'inclinaison ou de révérence (*to bow*) ou encore, ponctuellement, associé à un arc à flèches, comme dans ce psaume où Dieu est présenté sous la forme d'un tireur à l'arbalète qui détruit les hommes menteurs et mauvais par nature : « Let them melt away as waters *which* run continually : *when* he bendeth *his bow* to shoot his arrows, let them be as cut in pieces²⁵⁵. » Dans le contexte du poème, l'emploi de ce mot pourrait ainsi indiquer un déplacement subversif de la notion d'alliance, par son glissement de la sphère divine à une sphère plus humaine. De surcroît, la flèche que Tell tire (et qui génère un moment d'angoisse et de suspens dont le tiret final rend compte par un effet d'aposiopèse) vient se superposer à une autre flèche : celle de Dickinson, qui rapporte et raconte l'histoire de Tell pour dénoncer à travers lui ce qu'elle perçoit comme étant source d'injustice et d'oppression. La flèche apparaît alors comme le symbole d'un triomphe sur une tyrannie aussi bien politique que religieuse : en fendant en deux la pomme posée sur la tête de son fils, Tell sauve son enfant et détruit symboliquement la tyrannie, tandis que Dickinson détruit symboliquement l'un des mythes fondateurs de la Bible, qui fait de l'homme un être éternellement coupable et redevable à Dieu. Ajoutons à cela la possibilité d'un autre lien sous-jacent entre les légendes de Tell et d'Abraham, qui a précisément trait à la notion d'alliance : l'époque où la légende de Tell est située (le XIVe siècle) ayant vu la naissance de

²⁵⁵ Ps., 58 : 7.

la Suisse confédérée, organisée par des systèmes d'« alliances » territoriales, Tell apparaît non seulement comme le sauveur et le héros de l'indépendance suisse mais aussi comme le père fondateur mythique d'une identité collective, au même titre qu'Abraham peut être considéré comme le père de la nation israélienne, étant le premier patriarche avec lequel Dieu conclut une alliance de génération.

D'autres poèmes expriment également la résistance que Dickinson opposait au caractère arbitraire et intransigeant du Dieu de l'Ancien Testament, et à la tradition religieuse qui le cautionnait. Dans « I make his Crescent fill or lack – » (J909/ F837) par exemple, les termes « Despot » et « Tyranny » sont choisis pour désigner un pouvoir divin vis-à-vis duquel le pouvoir du poète se pose audacieusement en rival. Si les référents sont, comme souvent, diffus (à la première lecture, on pense à une déclaration de rivalité lancée par le poète à la nature et au soleil, comme dans le poème « I send Two Sunsets – », J308/ F557), les allusions à un croissant, à un disque, et à une colonne de nuée (« Crescent », « Disc », « A Mist's slow Colonnade – ») peuvent être perçues comme autant d'évocations de Dieu et de ses manifestations : par leurs formes arquées, le croissant et le disque renverraient à l'arche d'alliance, tandis que la colonne de nuée témoignerait de la présence divine, comme c'est le cas dans de nombreux passages de l'Ancien Testament. L'ironie veut que les manifestations protéiformes de ce pouvoir divin « tyrannique » se confondent ici avec celles d'un pouvoir poétique dont Dickinson, on l'a vu, revendique le caractère impérieux et, à sa façon, despotique. Dans le poème « The things we thought that we should do » (J1293/ F1279), c'est la tradition religieuse qui devient synonyme de tyrannie. L'édition de Franklin indique que le mot « Tyranny » est la variante retenue pour le mot « Discipline » (du latin *disciplina* « l'enseignement », « la doctrine », « la méthode », mais également « un instrument servant à la flagellation »), terme qui, dans le contexte du poème, renvoie métonymiquement à l'institution – à ses croyances, ses dogmes, ses rites.

En présentant Dieu et la tradition religieuse sous l'angle du despotisme, ce que Dickinson met donc avant tout en cause dans ses poèmes et ses lettres, c'est le bien fondé de la justice et du jugement divins. Et c'est lorsqu'elle choisit d'évoquer ou de mettre en scène des personnages bibliques qui ont un rapport privilégié avec Dieu, tels Job, le bien-aimé, ou Moïse, personnage clé dans l'histoire de l'alliance, qu'elle se montre particulièrement convaincante dans sa critique. Opérant un renversement subversif qui déplace et redistribue les rapports de pouvoir, elle s'autorise, en effet, à se mesurer à la sentence divine et à la récrire de sorte que ce n'est plus l'homme mais Dieu qui se trouve mis à l'épreuve, passé au crible d'une justice « poétique ».

Avec Le Christ, Moïse est sans doute le personnage biblique que Dickinson défend avec le plus d'ardeur et de véhémence. Dans plusieurs poèmes, elle marque ainsi clairement sa désapprobation à l'égard du traitement que Dieu lui réserva à la fin de sa vie : en effet, alors même qu'il avait conduit le peuple d'Israël hors d'Égypte, jusqu'en terre sainte²⁵⁶, et qu'il était lié à Dieu par un pacte de confiance et d'alliance mutuel, Moïse se vit privé du bonheur de jouir des fruits de son obéissance et de sa fidélité indéfectibles. Le Deutéronome (l'une des sources de références à l'Ancien Testament les plus citées par Dickinson après le Livre des psaumes, la Genèse et l'Exode²⁵⁷) raconte ainsi comment Dieu avertit Moïse, lorsque celui-ci se trouve au seuil de sa mort, qu'il ne pourra qu'apercevoir de loin la terre de Canaan (celle promise aux Israélites lors de l'alliance avec ses ancêtres) et qu'il ne franchira donc pas le Jourdain pour y entrer (c'est Josué qui prendra la relève du vieux prophète). C'est cette récompense frustrée que Dickinson évoque plus ou moins explicitement dans les poèmes « It always felt to me – a wrong » (J597/ F521), « If the foolish, call them “flowers” – » (J168/ F179), ou encore « They put Us far apart – » (J474/ F708), en exprimant son incompréhension et son indignation à l'égard d'une décision jugée ingrate, cruelle, et foncièrement injuste envers celui qui dévoua sa vie à son peuple et à son Dieu. Dans le poème « It always felt to me – a wrong » (J597/ F521), Dickinson n'hésite pas, alors, à se mesurer à la sentence divine pour récrire l'épisode biblique non seulement tel qu'il aurait *pu* mais tel qu'il aurait *dû* se dérouler, selon une logique autre – ni divine, ni même humaine, mais proprement « poétique » (au sens étymologique fort d'une (re-)création, du grec *poiein*) :

It always felt to me – a wrong
 To that Old Moses – done –
 To let him see – the Canaan –
 Without the entering –

And tho' in soberer moments—
 No Moses there can be
 I'm satisfied – the Romance
 In point of injury –

Surpasses sharper stated –
 Of Stephen – or of Paul –
 For these– were only put to death –
 While God's adroiter will

On Moses – seemed to fasten
 With tantalizing Play
 As Boy – should deal with lesser Boy –

²⁵⁶ Ex., 3 :1-15.

²⁵⁷ Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, op.cit., p.30, 192.

To prove ability.

The fault – was doubtless Israel’s –
Myself – had banned the Tribes –
And ushered Grand Old Moses
In Pentateuchal Robes

Upon the Broad Possession
'Twas little – But titled Him – to see –
Old Man on Nebo! Late as this –
My justice bleeds – for Thee!

Choisissant une tonalité où la compassion côtoie l’indignation, Dickinson se plaint ouvertement de ce que Moïse se soit vu refuser l’entrée au pays de Canaan, tout en étant autorisé, en une maigre et cruelle contrepartie, à le contempler à distance, depuis le Mont Nebo : « Upon the broad Possession/ 'Twas little – but titled Him – to see – / Old Man on Nebo ! ». Que Moïse ait été condamné à ne pouvoir jouir que de loin de la finalité même de sa mission constituée, nous dit Dickinson, une blessure et un préjudice plus terribles encore que le martyre et la mort elle-même (« In point of injury – / Surpasses sharper stated – / Of Stephen – or of Paul – / For these – were only put to death – »²⁵⁸), et équivaut, en ce sens, à un nouvel exil²⁵⁹. Accusant Dieu de faire preuve d’une malice ingénieuse (ce qu’insinue l’adjectif « adroiter ») et d’une puérilité sadique indigne de sa puissance incontestée (« As Boy – should deal with lesser Boy – / To prove ability²⁶⁰ ») en se jouant de Moïse comme les dieux de la mythologie se jouaient des hommes²⁶¹, le poète établit un parallèle implicite entre le traitement infligé au patriarche et le supplice de Tantale qui, dans la mythologie grecque, fut condamné par les dieux à une

²⁵⁸ Premier martyr chrétien, tué en raison de sa foi, Étienne (son histoire et son martyre) apparaît dans les chapitres 6 et 7 des Actes des Apôtres (Nouveau Testament). La référence à Paul pose davantage de problèmes, même si l’essentiel est de saisir la dimension de martyr qui lui est attribuée dans le contexte du poème. Comme le rappelle Jack Capps : « [the poem] credits Paul with a martyr’s death comparable to Stephen’s, although Paul’s death is not reported anywhere in the Bible. This error is probably due to her [Dickinson’s] exposure to apocryphal church tradition rather than to a lack of familiarity with the Bible » (Jack L. Capps, *Emily Dickinson’s Reading : 1836-1886*, op.cit., p.55).

²⁵⁹ Du latin *ex(s)ilium*, l’exil renvoyait d’abord à un état de malheur et un tourment, avant de signifier un bannissement, au sens d’une expulsion physique hors des limites territoriales d’une communauté, d’une société (avec défense d’y retourner). Ce bannissement était pire que la mort puisqu’il condamnait à une vie d’errance et à une irrémédiable rupture avec sa patrie, et donc avec soi-même. Dickinson ne prononce pas le mot mais il est présent en filigrane dans l’évocation de la mort non consommée de Moïse, laissée, pour ainsi dire, en suspens, comme l’accrédite du reste la possible homologation avec le personnage de Tantale, examinée ci-après.

²⁶⁰ Les éditions de Franklin et de Miller indiquent la variante « To show supremacy » pour le vers « To prove ability. »

²⁶¹ On pense ici aux paroles du comte de Gloucester à l’Acte IV, scène 1, de *King Lear*, que Dickinson connaissait particulièrement bien : « As flies to wanton boys are we to th’gods ; / They kill us for their sport », déclare Gloucester (William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2002, p.194). Pour les correspondances plus ou moins explicites que les écrits de Dickinson présentent avec les pièces du dramaturge et poète, voir la thèse d’Adeline Chevrier-Bosseau *Emily Dickinson du côté de Shakespeare : modalités théâtrales du lyrisme*, Thèse pour le doctorat en études anglophones, Université de Paris 3, 2011.

souffrance éternelle dans l'Hadès : « While God's adroiter will/ On Moses – seemed to fasten/ With *tantalizing* Play » (je souligne). Le parallèle entre le personnage biblique et le personnage mythologique n'est pas fortuit : Tantale, roi de Lydie et fils de Zeus, était le mortel béni des dieux, autorisé à manger à leur table et à goûter au nectar et à l'ambrosie réservés aux immortels. Les dieux allèrent jusqu'à condescendre à l'honorer de leur présence chez lui, à l'occasion d'un grand banquet. Pour une raison qu'aucun poète ou mythologue ne peut expliquer avec certitude – peut-être un excès de confiance et d'arrogance, d'*hybris*, qui le conduisit à défier la prescience des divinités –, il tua son fils unique Pélops et le servit aux dieux. Ceux-ci ayant découvert qu'ils avaient été abusés par leur hôte, ils le condamnèrent sans rémission à un châtement de frustration éternelle exemplaire afin d'écraser toute velléité humaine de les insulter et de les mettre au défi. Edith Hamilton résume le châtement en ces termes :

Ils [les dieux] le condamnèrent à rester éternellement dans le Hadès, au milieu d'un cours d'eau limpide, mais chaque fois que, dans sa soif dévorante, il se baisse pour y boire, l'eau disparaît dans le sol pour reparaître dès qu'il se redresse. Au-dessus du ruisseau se penchent des branches d'arbres chargées de fruits, poires, grenades, pommes rosées et figues douces. Chaque fois qu'il étend la main pour les saisir, le vent les élève bien haut, hors de sa portée. C'est là qu'il demeure à jamais parmi l'abondance, la gorge brûlante et desséchée par la soif, et sa faim jamais assouvie²⁶².

En procédant par allusions, Dickinson semble ainsi sous-entendre que Moïse fut, lui aussi, condamné à une éternelle frustration, ayant été privé du bonheur de goûter à la terre promise alors même qu'il se trouvait sur son seuil. « To let him see – the Canaan – / Without the entering – », énoncent les deux derniers vers de la première strophe, se faisant l'écho du poème « If the foolish call them “flowers” – » (J168/ F179), dans lequel Dickinson poussait l'empathie jusqu'à se projeter dans le temps de la mythologie biblique pour accompagner la souffrance de Moïse : « Could we stand with that Old “Moses” – / “Canaan” denied – / Scan like him, the stately landscape/ On the other side – ». En même temps, quelque chose dans le parallèle établi entre les deux personnages et leur histoire fait défaut, ne sonne pas *juste*, si l'on peut dire, et cette incohérence rompt le lien entre eux : en effet, Moïse n'a commis aucun forfait insensé, aucun mal, et ce que Dieu lui reproche foncièrement, ce n'est pas d'avoir été fourbe ou insolent, c'est de ne pas avoir été à la hauteur de sa mission et d'avoir, en ce sens, failli. En d'autres termes, c'est sa faiblesse, c'est-à-dire son impuissance à faire respecter la loi divine auprès d'un peuple prompt à la désobéissance et à l'idolâtrie qui lui vaut, à tort, comme le soutient le poète à la

²⁶² Edith Hamilton, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, trad. Abeth de Beughem, Allier (Belgique), Marabout, 1996, p.292-293.

cinquième strophe, d'être puni en criminel, châtié comme s'il avait péché par *hybris*, comme s'il avait bravé, en ne parvenant pas à la faire respecter, la toute-puissance divine. L'on sent poindre cet écart fondamental dans le choix même du mot « play », qui non seulement souligne la cruauté sadique du sort infligé à Moïse mais qui joue, par ailleurs, d'un subtil renversement en attribuant à Dieu la responsabilité d'un acte insensé : c'est en effet sur le mot « play », dont Dieu est l'agent implicite, que porte le participe présent adjectivé « tantalizing ».

La particularité critique de ce poème tient alors avant tout à la confrontation qui se fait jour, à mesure qu'il se déroule, entre deux conceptions de la justice : celle qui émane de la volonté de Dieu (« God's adroiter *will* », je souligne), et celle que revendique et défend Dickinson. Le champ lexical du tort et de la faute (« wrong », « fault », « injury »²⁶³) est ainsi étroitement associé au jugement et à la justice de Dieu pour être opposé à une autre justice, dont Dickinson revendique la légitimité et la légalité en faisant explicitement irruption dans le poème, dès la cinquième strophe, pour dénoncer ce qu'elle perçoit comme relevant d'une criante injustice : « Myself – had banned the Tribes – ». Le poème fait allusion au passage du Deutéronome dans lequel Dieu reproche à Moïse sa faiblesse en l'associant à un peuple rebelle et idolâtre dont il doit prendre sur lui les fautes, comme Jésus endossera celles de l'humanité dans le Nouveau Testament²⁶⁴. Que Moïse soit rendu coupable des exactions du peuple d'Israël alors même qu'il est parmi eux pour les guider et leur porter les paroles de Dieu conduit Dickinson à se substituer, sur le mode de l'irréel du passé, à la justice divine, en vue de renverser la sentence et de la récrire pour condamner non Moïse, mais les tribus d'Israël, à l'exil. Il faut ainsi entendre l'auxiliaire « had » au temps de l'irréel du passé : « Myself – *would have* banned the Tribes – / And [*would have*] ushered Grand Old Moses/ In Pentateuchal Robes/ Upon the broad Possession ». Les éditions de Franklin et de Miller présentent à cet égard une variante intéressante pour le dernier vers cité, qui semble précisément accréditer la légitimité de Moïse à entrer en terre de Canaan : « Upon *the Lawful Manor* » (je souligne). Dickinson semble en effet suggérer que le royaume que doit investir le peuple d'Israël est celui qu'il devrait avant tout revenir à Moïse d'inaugurer. James Guthrie évoque à cet égard la violation du droit dont Dieu se rend coupable à l'égard de Moïse, en analysant la rhétorique juridique du poème à la lumière de la juridiction en vigueur dans les tribunaux de l'État du Massachusetts :

²⁶³ Soulignons que le mot « injury » renvoie à la fois à une blessure physique et morale : du nom latin *injuria*, lui-même dérivé de l'adjectif archaïque *injurius* (injuste, inique) et composé du préfixe privatif *in* et du mot *juris* (le droit), il désigne aussi bien un tort et un dommage qu'une injustice et une violation du droit.

²⁶⁴ « Because ye trespassed against me among the children of Israel at the waters of Meribah-Kadesh, in the wilderness of Zin ; because ye sanctified me not in the midst of the children of Israel./ Yet ye shall see the land before *thee*; but thou shalt not go thither unto the land which I give the children of Israel. » (Deut., 32 :51-52).

Like an attorney offering to represent a client whose interests she considers to have been frustrated within the ordinary processes of law, Dickinson's narrator here constructs a legal argument, virtually a brief, about dispossession and trespass, with Moses as plaintiff and God as defendant. God, in prohibiting a rightful owner, Moses, who has "title" to Canaan, from entering his own "Lawful Manor", has broken the law, in an act that is implicitly ironic because it involves the eponymous provider of Mosaic law. The underlying issue of trespass includes not just unlawful entry but also the prohibiting of a rightful owner access to his lands²⁶⁵.

Sans quitter le poème, il faut ici nous tourner brièvement vers « They put Us far apart – » (J474/F708), qui fait surgir en toile de fond l'histoire de Moïse pour évoquer un amour injustement frustré et mettre en cause, de façon détournée là encore, le bien fondé de la justice divine :

They put Us far apart –
As separate as Sea
And Her unsown Peninsula –
We signified "These see" –

They took away our Eyes –
They thwarted Us with Guns –
"I see Thee" each responded straight
Through Telegraphic Signs –

With Dungeons – They devised –
But through their thickest skill –
And their opaquest Adamant –
Our Souls saw – just as well –

They summoned Us to die –
With sweet alacrity
We stood upon our stapled feet –
Condemned – but just – to see –

Permission to recant –
Permission to forget –
We turned our backs upon the Sun
For perjury of that –

Not Either – noticed Death –
Of Paradise – aware –
Each other's Face – was all the Disc
Each other's setting – saw –

Le poème est empreint d'une atmosphère gothique, presque médiévale, avec ses donjons aux murs épais (« opaquest Adamant »), son évocation subtile de la torture (« They took away our Eyes » peut suggérer une énucléation tant symbolique que physique), ses personnages fantomatiques qui rôdent, sans identité assignable (le pronom « They », au référent diffus,

²⁶⁵ James R. Guthrie, *A Kiss from Thermopylae : Emily Dickinson and Law*, op.cit., p.50-51.

alimente le sentiment oppressant et angoissant dont le poème est imprégné), qui imposent aux deux hérétiques qui s'aiment une séparation qui a valeur de supplice et de condamnation à mort : « They thwarted Us with Guns— » ; « They summoned Us to die – ». On se croirait au temps de l'Inquisition s'il n'y avait cette allusion à une des inventions technologiques majeures du XIXe siècle, le télégraphe (« With Telegraphic Signs – »). Ce qui m'intéresse tout particulièrement ici, c'est le temps biblique et mythique qui vient s'entremêler avec les autres temporalités évoquées en filigrane dans le poème. « Her unsown Peninsula – » ; « We stood upon our stapled feet – / Condemned – but just – to see – » : ces vers sonnent comme une réminiscence de l'histoire de Moïse, lorsque celui-ci se trouve au seuil de la terre promise sans avoir le droit d'y entrer pour l'investir et la faire fructifier. Si on rapproche ce poème de cet autre poème « It always felt to me – a wrong », alors l'inquisiteur qui empêche les deux êtres de s'unir pourrait n'être autre que Dieu, ou ceux qui agissent en son nom et au nom de sa soi-disant justice au sein de l'institution. C'est bien Dieu, en effet, qui empêche Moïse de « s'unir » à la terre sainte (le mot « sow », dont est issu le participe passé négatif « unsown », évoque la fertilité), et c'est bien contre lui que Dickinson s'érige en faisant du poème et de ses composantes des armes de dénonciation stratégiques. La syntaxe des vers « We stood upon our stapled feet – » et « Condemned – but just – to see – » est à cet égard révélatrice. Le verbe « Condemned » est suivi d'un tiret qui semble lui faire barrage, le frustrant littéralement en rompant le message sentencieux dont il est porteur. La fin du vers tend à accréditer cette lecture, en jouant à la fois sur l'effet de rupture du tiret, et sur l'ambiguïté du syntagme « but just ». Le mot « just » peut ainsi se lire comme un adverbe (le vers « Condemned – but just – to see – » pourrait alors se traduire par « Condamnés – à voir – seulement – » ou « Condamnés à – ne pouvoir – qu'apercevoir – ») mais aussi, et c'est dans cette ambiguïté de lecture que le vers acquiert sa force de subversion, comme un adjectif. Le vers revêtirait alors une autre signification, qu'il n'est pas aisé de rendre par la traduction, mais qui se rapprocherait de quelque chose comme « Condamnés – mais justes [au sens de « justifiés »] – à voir », où le mot « juste » traduirait une légitimité qui viendrait littéralement contredire la justice divine et son jugement, sa condamnation. Christine Savinel a précisément relevé la polysémie du mot « just » dans les poèmes, soulignant son emploi aussi bien « restrictif » que « déictique » en tant qu'adverbe, ainsi que son emploi en tant qu'adjectif ou substantif, « au sens religieux du Juste ou des Justes », noms qui renvoient aussi bien « au Messie dans les livres saints » qu'aux hommes sauvés, justifiés par la grâce²⁶⁶. On pourrait alors paraphraser comme suit : « *Bien que*

²⁶⁶ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op.cit., p.145.

condamnés, nous étions dans notre droit de voir ». L'image de l'agrafe ou de l'attache dans le premier vers cité (« stapled ») est également percutante. Présente dans plusieurs autres poèmes du corpus, elle évoque un enchaînement, une sujétion, une volonté d'immobilisation qui brise l'élan et le désir, et qui se révèle, en ce sens, mortifère. En agrafant, si l'on peut dire, les pieds des deux amoureux et, selon l'homologie établie en filigrane dans le poème, ceux de Moïse au mont Nebo, Dieu (et l'institution religieuse censée le représenter) tue littéralement en eux le mouvement, leur ôtant, par là même, la vie²⁶⁷. Par sa profondeur réflexive, l'image de l'agrafe lie, de surcroît, le religieux et le poétique et porte en lui une puissante charge de subversion. Dans le poème « The Soul has Bandaged moments – » (J512/ F360), déjà mentionné, la dimension méta-poétique de l'image apparaît explicitement dans les vers de la cinquième strophe : « With shackles on the plumed feet, / And staples, in the Song ». À travers le choix de termes qui créent un effet de « coïncidence des contraires » proche de l'oxymore (« shackles » et « plumed », « staples » et « Song »), Dickinson affirme la capacité qu'a la poésie de se soustraire ou, si l'on préfère, de « s'abstraire » de toute sujétion, et ce même si une lutte difficile doit avoir lieu sur la scène du poème. L'agrafe devient ainsi emblématique d'une lutte, d'une volonté de s'arracher à ses chaînes et de s'affranchir du joug de la domination : celui du Dieu de la tradition chrétienne et biblique, mais également celui de la métrique canonique, Dickinson jouant simultanément sur les acceptions physique et poétique du mot « feet ». Moïse devient alors celui par lequel ce n'est plus tant Dieu qui parle (celui-ci ayant confié à Moïse ses paroles et ses Commandements) que la voix du poète qui s'insurge, pour contrarier et contredire à travers lui à la fois le Verbe et le jugement divins. En choisissant de hacher les vers et de les rompre, on pourrait aller jusqu'à dire que Dickinson reproduit le bégaiement de Moïse en en renversant la valeur, transformant son handicap originel en un acte porteur de subversion, comme le suggère l'ambiguïté herméneutique du vers « Condemned – but just – to see – ²⁶⁸ ».

En ce sens, les deux derniers vers du poème « It always felt to me – a wrong » apparaissent comme le point d'orgue de l'affrontement entre la justice divine et la justice à laquelle Dickinson aspire : « Late as this – / My justice bleeds – for Thee ! ». Par ces vers

²⁶⁷ Notons que le mot « staple » est étymologiquement associé à la fixation (« firmness », « fixedness »), comme l'indique le dictionnaire étymologique de Skeat (W. W. Skeat, *Etymology Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p.598) Le dictionnaire étymologique d'Oxford indique, quant à lui, une nuance intéressante au regard du poème, en associant le mot « staple » non seulement à un pilier (« pillar ») mais à un quartier d'exécution (« execution block »). (G.W. Salisbury Friedrichsen, *The Oxford Dictionary of English Etymology*, éd. Charles Talbot Onions et Robert William Burchfield, Oxford, Clarendon Press, 1966, p.863).

²⁶⁸ L'Exode rapporte que Moïse souffrait d'un problème d'élocution (qui vaudra à son frère Aaron de devenir l'interprète des paroles que Dieu place en lui) : « And Moses said unto the LORD, O my Lord, I am not eloquent, neither heretofore, nor since thou hast spoken unto thy servant : but I am slow of speech, and of a slow tongue. » (Ex., 4 :10). La syntaxe paratactique des poèmes pourrait, en ce sens, être perçue comme une sorte d'harmonie imitative ou d'« harmonisme » à visée subversive.

investis d'une émotion et d'une colère que vient appuyer un point final d'exclamation, Dickinson laisse entendre que, malgré les siècles écoulés depuis le temps mythologique où les événements se sont déroulés (événements dont elle reconnaît pourtant, à la seconde strophe, le caractère irréel et légendaire avec un sentiment de soulagement, si fugitif soit-il), elle ressent *aujourd'hui encore* (le déictique « this » dans le vers « Late as this – » désigne le moment présent de l'énonciation) l'épine mordante du tort infligé par Dieu à Moïse. Métaphoriquement assimilée à la chair christique, la justice qu'elle défend et qui « saigne » témoigne d'une justice en crise, rompue, blessée, dont l'humanité entière accuse la douleur lancinante qui perdure. Reste à savoir quelle « justice », au juste, Dickinson vient à opposer à la justice divine. James Guthrie propose, nous l'avons vu, de lire la rhétorique juridique présente dans les poèmes à l'aune de la juridiction en vigueur dans les tribunaux de l'État du Massachusetts. Si cette approche éclaire avec pertinence de nombreux poèmes qui manient des termes et des concepts relevant de la juridiction humaine, la justice que défendent les poèmes ne saurait être confondue avec la justice humaine. Dans *Politique de la littérature*, Jacques Rancière avance que la scène poétique est le lieu d'un retrait privilégié – non désengagé pour autant – à partir duquel le poète peut, en toute solitude et en toute liberté, s'atteler à penser et recréer une « nouvelle économie symbolique de la communauté²⁶⁹. » Poursuivant cette idée, on pourrait avancer que le poète pense, recrée et récrit une nouvelle *justice* symbolique de la communauté, qui ne relève pas plus de la sphère humaine que de la sphère divine, et qui appartient en propre au domaine poétique, comme celle invoquée au dernier vers du poème. C'est là ce qui est sous-entendu dans le poème « Alone and in a Circumstance » (J1167/ F1174), dans lequel Dickinson s'interroge sur la façon dont elle pourrait obtenir réparation pour une offense immatérielle (dont on devine qu'elle a été commise par Dieu), ayant conscience de ce que la justice humaine ne peut se mesurer à la justice divine, qui relève d'une juridiction hors de portée de la raison et de la loi des hommes. En voici les douze derniers vers :

If any strike me on the street
I can return the Blow –
If any take my property
According to the Law
The Statute is my Learned Friend
But what redress can be
For an offense nor here nor there
So not in Equity –
That Larceny of time and mind
The marrow of the Day
By spider, or forbid it Lord
That I should specify.

²⁶⁹ Jacques Rancière *Politique de la littérature*, op. cit., p.95.

Dans la première partie de l'extrait, Dickinson évoque la possibilité de recourir à la justice humaine en cas de litige dans le domaine des affaires terrestres. Elle mentionne le cas d'une attaque physique et d'un délit de propriété, et renvoie à la loi établie par les hommes pour sceller le contentieux (« Law », « Statute », « Equity »²⁷⁰). Elle souligne ensuite, par contraste, qu'il est une sphère irréductible à la justice humaine (« nor here nor there »), dont l'on comprend, dans les derniers vers, que le tort qu'elle inflige à l'être est d'un ordre moral immatériel (« The larceny of time and mind », « The marrow of the Day »), et, de ce fait, inassignable devant un tribunal humain. Cette sphère irréductible qui relève, on l'aura compris, de la juridiction divine (Dickinson joue ici de l'ambiguïté du mot Lord, qui s'applique aussi bien au « Lord Chancellor » qu'au divin) et qui demeure impénétrable à l'homme, Dickinson s'autorise, pourtant, à la mettre à l'épreuve sur la scène poétique – seule capable, selon elle, de proposer une justice qui lui permette d'obtenir réparation.

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot dit de l'œuvre poétique qu'elle est « le combat des divinités souterraines, les furieuses, les « filles déshonorées de la Nuit », contre les dieux brillants qui, au nom des hommes, se font gardiens de la justice²⁷¹. » Il poursuit :

Dans l'œuvre l'homme parle, mais l'œuvre donne voix, en l'homme, à ce qui ne parle pas, à l'innommable, à l'inhumain, à ce qui est sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas, ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est pas homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même²⁷².

Les poèmes de Dickinson semblent à la fois en porte-à-faux et en adéquation avec la conception de l'œuvre, et, plus largement de l'art, que Blanchot propose ici. En effet, le poème « It always felt to me – a wrong » est une confrontation directe avec le jugement de Dieu, et il s'emploie

²⁷⁰ La notion d'équité dans la loi anglaise n'est pas aisée à résumer et James Guthrie y revient longuement dans le second chapitre de son ouvrage. Sans entrer dans les détails d'une définition dense, retenons qu'elle se distinguait de la « common law » (seule loi en vigueur dans les États de la Nouvelle-Angleterre, du moins jusqu'en 1877), pour plusieurs raisons brièvement exposées ici : d'abord, à la différence de la « common law » qui reposait sur un jury constitué de « freeholders » (propriétaires fonciers), la juridiction des « courts of equity » relevait d'un juge suprême et autonome, membre du conseil du roi et homme d'Église la plupart du temps, appelé « Lord Chancellor ». Celui-ci opérant au cas par cas, souvent sans tenir compte des précédents, on devine aisément les dérives autocratiques qui pouvaient découler d'une décision émanant d'une autorité unique et arbitraire, ainsi que la réticence qu'eurent les premiers colons américains, réfractaires à la monarchie anglaise, à importer un tel modèle judiciaire. L'équité était, par ailleurs, en charge de problèmes d'ordre moral, qui pouvaient relever de la sphère politique mais qui concernaient le plus souvent la sphère privée, le droit civil – des affaires de mariage, de divorce, de testaments, de brevets ou encore de propriétés, comme c'est le cas dans le poème. Il est donc possible que Dickinson ait choisi le terme d'« équité » pour accentuer la dimension morale du grief évoqué mais aussi pour des raisons de rime et parce qu'elle jugeait le mot plus euphonique que « law » ou « justice », dans le contexte du poème.

²⁷¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.307-308.

²⁷² Ibid., p.309.

précisément à « justifier » le personnage de Moïse. C'est ainsi qu'en s'interrogeant sur le bien fondé de la justice divine et en récrivant sa sentence, Dickinson offre une alternative au jugement et à la justice de Dieu. Pour autant, et c'est ici qu'elle rejoint la réflexion de Blanchot, cette alternative n'a pas valeur de vérité absolue : à travers le pronom possessif « My », dans le dernier vers « My justice bleeds – for Thee ! », Dickinson revendique le caractère subjectif de sa proposition et, loin d'imposer dogmatiquement sa conception de la justice, propose un autre angle de vue, qui invite au questionnement et qui ouvre les possibles de la réflexion. Les éditions de Franklin et de Miller mentionnent à cet égard une variante édifiante, indiquant pour alternative au pronom possessif « My » le déterminant indéfini « One » (« *One* justice bleeds – for Thee ! », je souligne). Ce glissement du pronom possessif « My », qui fait entendre une voix personnelle, intime, à un déterminant relevant du mode indéterminé et impersonnel, se révèle être particulièrement intéressant au regard de l'hypothèse fondamentale sur laquelle reposerait, selon Serge Margel, la notion de justice dans le Livre de Job. Mis à l'épreuve par Dieu en étant privé de tous les êtres qu'il aime et de tous ses biens, Job affronte Dieu en mettant en cause les fondements et la validité d'une justice dans laquelle il ne se reconnaît pas. Cette justice, à la fois inconditionnelle, infaillible et insondable, lui semble, à maints égards, contraire à l'idée même qu'il se fait de la justice, en ceci qu'elle n'a pas à se justifier ou plutôt, en ce qu'elle se justifie précisément par l'injustice qu'elle génère. Margel écrit :

Peut-on idéalement postuler l'existence d'une justice sans norme, sans prescription ni article de loi, sans savoir, une justice que rien ne peut nommer, juger, estimer, calculer, ni prédire ou prévoir – une justice à laquelle, en laquelle, nul sujet ne peut croire ? En somme, peut-on poser l'idée d'une justice qui serait *juste* sans ne jamais rien justifier ? Une justice qui ne justifie plus [...] mais qui dès lors compose avec l'injustice, la considère, la reconnaît ou s'y retrouve, comme sa « condition » la plus propre, voire l'occupe ou l'habite comme son secret, son spectre ou son fantôme²⁷³.

À ces questionnements brûlants, Margel apporte une réponse sous forme d'hypothèse : il soutient que le Livre de Job sous-tend l'existence d'une « autre » justice, une justice qui « ouvre dans la Bible l'horizon d'un autre livre, mais crypté ou caché », livre qui échapperait à la logique de l'homme et à son interprétation (nécessairement limitée, faillible), mais dans laquelle et par laquelle les actions de Dieu vis-à-vis des hommes trouveraient leur sens, leur justification : « C'est le livre du secret de Dieu, le livre du scandale, où Dieu devra *répondre du pire* », le livre qui « préserve ou contient le secret de la justice – le secret de ce qui lie en

²⁷³ Serge Margel, *Les Livres de Job : sur les fondements théologico-politiques de la souveraineté*, Paris, Hermann, 2012, p.10-11.

Dieu justice et souveraineté²⁷⁴. » Notons à cet égard que pour le poème « The Bible is an antique Volume – » (J1545/ F1577), qui contient, on l’a vu, une profusion de variantes, l’édition de Franklin indique une alternative significative pour l’adjectif « antique » : il s’agit de l’adjectif « untold » (retenu dans la version de l’édition de Miller) qui ferait du premier ou second vers du poème (selon les éditions) : « The Bible is an untold Volume – ». Or cet adjectif pourrait suggérer que le Livre de la Bible est « mal raconté », en relation avec la suite du poème qui évoque la nécessité d’un conteur plus mélodieux ou chaleureux (là encore il y a pléthore de variantes), mais également au sens où il est « secret » et « non révélé » ou « non dévoilé », en relation avec les réflexions de Margel sur le Livre de Job. En proposant pour alternative au pronom « My » le déterminant « One », c’est ainsi une *autre* justice que le poème désigne implicitement et dont il se propose d’être le dépositaire : une justice déplacée – « supposée », si l’on peut dire, en relation avec la personne « supposée » des poèmes –, secrète et inaccessible, mais susceptible de répondre de sentences que Dickinson jugeait profondément injustes. Il serait intéressant, en ce sens, de considérer le « livre » des poèmes comme le lieu même où s’actualiserait l’hypothèse de Margel. Dans sa colère contre Dieu, Job se demande s’il pourra un jour faire entendre sa plaidoirie : « *If I speak of strength, lo, he is strong : and if of judgement, who shall set me a time to plead?*²⁷⁵. » Que le personnage de Job ne soit mentionné dans aucun poème ni aucune lettre mais que la voix de sa révolte se fasse entendre comme par palimpseste dans les plis et les modulations de la voix poétique tendrait à ouvrir l’horizon d’un autre Livre, caché, crypté, logeant dans le corps même des poèmes, et abritant une justice proprement « poétique ».

Les quelques poèmes que nous venons d’examiner, et qui évoquent plus ou moins directement quelques-unes des alliances fondamentales conclues entre Dieu et les hommes dans l’Ancien Testament, ont pour point commun de remettre en question le bien fondé et la légitimité du jugement et de la justice du Dieu de la Bible, en comparant l’autorité divine à un régime autocratique générateur d’abus et d’injustices. À travers la voix contestataire des poèmes, ce ne sont plus les hommes qui se trouvent mis à l’épreuve du jugement de Dieu, mais Dieu lui-même qui se trouve mis à l’épreuve d’une justice dont Dickinson revendique la légalité et la légitimité sur la scène poétique. Le déplacement critique opéré par le poète révèle une faille dans le contrat qui unit l’homme à Dieu et s’avère d’autant plus subversif qu’il laisse entendre que celui-ci a des torts envers les hommes et qu’il est éventuellement responsable de

²⁷⁴ Ibid., p.11.

²⁷⁵ Job., 9 :19.

la fracture qui les a éloignés de lui, contrairement à ce qu'enseignent les traditions religieuse et biblique. Ce déplacement met ainsi au jour une profonde crise de la confiance et de la foi, dont le corps et la voix des poèmes accusent la douloureuse expérience en dénonçant la déception d'une promesse rompue et d'une confiance trahie qui laissent la porte ouverte au doute.

3. La confiance fracturée, l'émergence du doute

How ruthless are the gentle –
How cruel are the kind –
God broke his contract to his Lamb
To qualify the Wind –
(J1439/ F1465)

Dans ce court poème de quatre vers, Dickinson se montre particulièrement ambiguë dans la façon dont elle qualifie le contrat d'alliance que Dieu a passé avec les hommes dans le Nouveau Testament à travers son Fils rédempteur, le Christ étant ici désigné métaphoriquement par la figure de l'agneau²⁷⁶. Elle joue d'entrée de jeu d'un renversement de perspective, en soulignant le caractère foncièrement ambivalent et imprévisible des êtres (les plus doux peuvent être impitoyables, et les plus aimables, cruels), et l'on pourrait croire, à l'instar de James Guthrie, qu'elle admet alors que Dieu ait rompu son contrat avec les hommes dans un mouvement de représailles lui permettant de justifier l'existence de la bonté et du bien en les punissant pour leur caractère imprévisible, leur désobéissance et leur cruauté²⁷⁷. Mais il est également possible de lire le poème sous un angle plus subversif, qui viendrait contredire la première approche en renversant les termes de l'accusation et en introduisant le doute quant au bien fondé de la rupture du contrat opérée par Dieu. Dickinson pourrait en effet aussi bien suggérer que c'est Dieu qui alterne de façon imprévisible entre bonté et cruauté pour manifester et justifier (« qualify ») sa toute-puissance, ici représentée par le vent²⁷⁸. Ce serait alors le caractère

²⁷⁶ Dans son édition des poèmes, Cristanne Miller rappelle les clauses qui président à l'alliance de rédemption (« Covenant of Redemption ») passée entre Dieu et les hommes : « Jesus is described as “the Lamb of God, which taketh away the sin of the world” (John 1 :29). Christians understand God to have made a “new covenant” through Jesus, as, for example, in Ephesians 2 :12-13: “at that time ye were without Christ... and strangers from the covenants of promise, having no hope, and without God in the world: But now in Jesus Christ ye who sometimes were far off are made nigh by the blood of Christ” (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.784).

²⁷⁷ James R. Guthrie, *A Kiss from Thermopylae : Emily Dickinson and Law*, op.cit., p.76-77.

²⁷⁸ Dans de nombreux passages de l'Ancien Testament, Dieu manifeste Sa présence et Sa parole chargée de colère par un grand vent qui s'abat sur le monde. C'est le cas dans le Livre de Job (« How long wilt thou speak these things? and how long shall the words of thy mouth be like a strong wind? », Job., 8 :2), ou encore dans le Livre

profondément insaisissable et irrationnel des décisions divines qui serait mis en avant (renforçant l'idée selon laquelle les agissements et la justice de Dieu sont résolument hors de portée de la compréhension de l'homme), ainsi que leurs conséquences sur les hommes. Si l'on suit cette hypothèse, surgit, en filigrane, un problème théologique et téléologique qui a, de tout temps, troublé les théologiens et les exégètes : en choisissant de mettre l'accent sur la rupture du contrat, Dickinson donne à entendre la douleur déchirante que le Christ éprouva au seuil de sa mort, à la pensée d'avoir pu être abandonné de Dieu. Les « raisons » (si toutefois ce terme puisse faire sens au regard des motivations impénétrables de Dieu) de cet abandon du Fils (le Christ et par extension métaphorique et métonymique, tout homme) par le Père demeurent aujourd'hui encore un mystère. Rappelons que les Évangiles de Mathieu et de Marc rapportent que le Christ exprima sa douloureuse incompréhension à l'égard de la décision divine par les exclamations « Eli, Eli, lama sabachthani » et « Eloi, Eloi, lama sabachthani », traduites, dans la Bible du roi Jacques, par « My God, my God, why hast thou forsaken me ?²⁷⁹ ». Les deux autres Évangiles ne mentionnent pas le désespoir du Christ sur la Croix : l'Évangile de Luc se contente d'évoquer la tristesse confiante que Jésus éprouve au moment d'expirer, alors qu'il remet son esprit entre les mains de Son Père (« Father, into thy hands I commend my spirit²⁸⁰ »). Il ne s'agit pas, ici, d'entrer dans des querelles exégétiques quant à l'authenticité et la fiabilité de l'une ou l'autre version, mais de constater que dans plusieurs poèmes ce sont les versions de Mathieu et de Marc que Dickinson choisit de retenir. Dans le poème « I should have been too glad, I see – » (J313/ F283) par exemple, elle évoque les prières brûlantes qu'elle a cessé d'adresser à Dieu, en reprenant à son compte l'interjection du Christ (« Sabachthani » dans l'édition de Johnson, « Sabachthini » dans les éditions de Franklin et de Miller) pour exprimer son sentiment d'avoir été abandonnée.

Dans plusieurs autres poèmes, Dieu est accusé d'avoir rompu un contrat ou trahi une promesse. S'appuyant sur une série de retournements critiques aussi audacieux qu'irrévérencieux, Dickinson suggère alors que ce ne sont pas les hommes qui ont failli mais que c'est Dieu qui n'a pas été à la hauteur de leur confiance et de leur foi et qui a manqué à ses engagements dans les contrats successifs passés avec eux. Dieu se trouve ainsi accusé non

des psaumes (« He sendeth out his word, and melteth them: he causeth his wind to blow, *and* the waters flow », Ps., 147 :18). Dans d'autres poèmes de Dickinson, le vent vient figurer l'esprit ou la main de Dieu, Son pouvoir terrible, comme c'est le cas dans les poèmes « They dropped like Flakes – » (J409/ F545) et « The Wind took up the Northern Things » (J1134/ F1152).

²⁷⁹ Mt., 27 :46 ; Mr., 15 :34. Rappelons que les Évangiles (de Mathieu, de Jean et de Luc) étaient, avec le Livre de l'Apocalypse et les psaumes, les passages bibliques les plus consultés par Dickinson. (Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, op.cit., p.30-55).

²⁸⁰ Lk., 24 :46.

seulement d'être un despote générateur d'abus et d'injustices mais un être pétri de duplicité, qu'elle va jusqu'à juger coupable de parjure et de trahison. Dans le poème « "Heavenly Father" – take to thee » (J1461/ F1500), elle se montre particulièrement insolente en choisissant, pour dénoncer les agissements d'un Dieu qui ne tient pas ses promesses, de s'adresser à lui directement (comme Job le fait dans sa révolte), à travers une forme d'incantation qui subvertit le Pater Noster (*Our Father* ou *Lord's Prayer*) traditionnel :

"Heavenly Father" – take to thee
 The supreme iniquity
 Fashioned by thy candid Hand
 In a moment contraband –
 Though to trust us – seem to us
 More respectful – "We are Dust" –
 We apologize to thee
 For thine own Duplicity –

Dickinson oppose ici un champ lexical marqué du sceau de l'injustice (« iniquity », « contraband », « Duplicity ») à un champ lexical porteur de notions associées à la confiance et à la foi (« trust », « respectful »), pour souligner les manquements de Dieu à l'égard des hommes. Le poème pourrait se décomposer en trois temps ou trois mouvements, scandant, avec une aisance presque « naturelle » (la métrique du poème est régulière, avec quatre premiers vers accentués 4/3/ 4/3, empruntant au genre de la ballade, puis quatre vers accentués 4/4 et 3/3), les griefs retenus contre Dieu. Dans un premier temps, correspondant aux quatre premiers vers, Dickinson prie, à proprement parler, le « père céleste » de bien vouloir assumer (« take to thee ») l'injustice dont il est l'auteur et l'agent, l'ayant imaginée et façonnée (« Fashioned ») dans un moment trouble, placé sous le signe de la contrebande (« contraband »), c'est-à-dire du mensonge et de la fraude. La supposée candeur de Dieu (« candid », adjectif qui implique des qualités de bienveillance, de droiture et de loyauté) le cède ainsi à l'illégalité, en un dédoublement oblique (on glisse de « candid » à « contreband », l'espace d'un court vers) qui fait de lui une entité ambiguë et imprévisible, capable simultanément (on l'a vu dans le poème « How ruthless are the gentle – ») de la plus grande sincérité et de la plus grande perfidie. Le choix du mot « Duplicity », au dernier vers, vient précisément contredire sa supposée candeur, en suggérant un caractère fourbe, mensonger, dissimulateur²⁸¹, mettant fin au poème et à la

²⁸¹ Relevons que le mot « Duplicity », qui renvoie étymologiquement à « l'état de ce qui est double » et moralement ambiguë (*duplicitas* en latin), est défini par le Webster en des termes particulièrement intéressants, au regard du caractère imprévisible dont Dieu est, à plusieurs reprises, qualifié par Dickinson : « Doubleness of heart or speech; the act or practice of exhibiting a different or contrary conduct, or uttering different or contrary sentiments, at different times, in relation to the same thing ; or the act of dissembling one's real opinions for the purpose of concealing them and misleading persons in the conversation and intercourse of life ; double-dealing; dissimulation; deceit » ; « In law, duplicity is the pleading of two or more distinct matters or single pleas ».

discussion par une sonorité persiflante qui sonne comme un jugement ultime, sans appel. Le mot « contraband » est, quant à lui, particulièrement révélateur des déplacements subversifs à l'œuvre dans le poème, puisqu'il renverse la perspective traditionnelle des rapports de pouvoir entre Dieu et les hommes en plaçant Dieu, et non l'homme, dans une position de transgression et de désobéissance. Dieu devient ainsi le « hors-la-loi » d'une loi que l'on devine participer de la justice que défend Dickinson en se dressant contre la justice divine. Dans un deuxième temps ou deuxième mouvement, correspondant aux vers 5 et 6, ce sont les notions de confiance et d'alliance qui se trouvent remises en question, à travers l'emploi du verbe « trust ». Là encore, Dickinson renverse la perspective traditionnelle des rapports de pouvoir et d'autorité en choisissant une construction concessive sous-tendue par la conjonction « Though... » : Dieu, à tort, manque à ses engagements en n'accordant pas sa confiance et son crédit aux hommes, dans le cadre d'une alliance pourtant fondée sur l'échange et la mutualité, la réciprocité de ses termes (le pronom personnel « us » a ici valeur collective). En ce sens, c'est Dieu qui fait preuve d'irrespect envers les hommes, c'est lui qui n'est pas à la hauteur de ses promesses. Et si Dickinson précise « “We are Dust” », c'est peut-être pour rendre l'obligation de bienveillance de Dieu vis-à-vis de l'homme encore plus nécessaire (l'homme étant bien peu de choses face à Dieu), mais c'est peut-être aussi pour revendiquer, par une sorte de réflexivité ironique, sa hardiesse : sachant pertinemment qu'elle fait preuve d'une audace *suprême* en s'adressant à Dieu comme elle le fait, elle signifie par ces mots qu'en dépit de sa position insignifiante, elle ne craint pas d'affronter la suprématie divine. Remarquons, à cet égard, que Dickinson adopte fréquemment, dans ses poèmes, une posture de « miniaturisation » ou de « minoration », pour reprendre les termes de Deleuze qui voit dans le « *petit* [...] le lieu irréductible des forces », et ce à des fins stratégiques, pour jouer d'une inversion ironique des valeurs admises²⁸². Dickinson semble relayer ici les paroles qu'Abraham adresse à Dieu à la veille de la destruction de Sodome et Gomorrhe, lorsqu'il tente de le dissuader de les détruire : « And Abraham answered and said, Behold now, I have taken upon me to speak unto the Lord, which *am but* dust and ashes²⁸³. » Remarquons que les mots d'Abraham « I have taken upon me » font écho au premier vers du poème (« take to thee »), à ceci près que le poème opère un renversement critique du point de vue puisque Dickinson veut que ce soit Dieu, et non elle, qui assume ses paroles et ses

²⁸² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op.cit., p.167. Je pense notamment à l'emploi de l'adjectif « small » et de l'adverbe de restriction « just », qu'il faut presque toujours lire non tant comme les marques d'une faiblesse ou d'une impuissance, mais au contraire comme les marques d'une résistance et d'une affirmation de sa puissance face à une force dominante, écrasante.

²⁸³ Gen., 18 :27. Rappelons que Dieu s'adresse plus tôt à Adam en ces termes (« for dust thou art, and unto dust shalt thou return », Gen., 3 :19).

actes. Dans un troisième temps, le poème prend une tournure plus subversive encore puisqu'il s'achève sur deux vers qui amputent et renversent littéralement les termes du traditionnel Pater Noster (*Lord's Prayer*²⁸⁴), créant un effet de dissonance qui vient heurter la forme régulière et non accidentée du poème. « We apologize to thee/ For thine own Duplicity – » : Dickinson élimine en effet la requête que l'homme est censé adresser à Dieu pour se faire pardonner ses offenses et ses dettes envers lui (« And forgive us our debts »), pour ne retenir de la demande d'absolution que la deuxième partie – celle qui consiste, en une contrepartie contractuelle, à pardonner à ses offenseurs, à ses débiteurs (« as we forgive our debtors »). Or l'offenseur et débiteur auquel il faut pardonner ici n'est pas l'homme mais Dieu, qui manque à ses engagements et qui se montre double, fourbe.

En accusant Dieu de ne pas placer sa confiance et sa foi dans l'homme et de faillir, de ce fait, à ses engagements envers lui, Dickinson l'accuse littéralement de briser son serment, d'être, en d'autres termes, « parjure ». Or, accuser Dieu d'être parjure revient, là encore, à attaquer la justice divine et à renverser, de ce fait, les valeurs et les croyances que défendent les traditions religieuses et bibliques : l'étymologie latine *perjurus* désigne, en effet, un manquement à ses engagements ayant valeur de mensonge et d'imposture, le préfixe *per* exprimant l'idée d'une déviation du droit, de la justice (*jus, juris*). Dans le poème « Taking up the fair Ideal, » (J428/ F386) analysé plus tôt, j'ai souligné l'ambiguïté dont le vers « Doubtless – “Adam” – scowled at Eden – / For *his* perjury ! » était porteur. Le pronom « *his* », écrit en italiques comme pour être accentué ou dévié de sa trajectoire naturelle (il devrait en toute logique renvoyer à « Adam »), pourrait donc être la marque d'un retournement ironique qui ferait de l'Eden, et non d'Adam, le référent du pronom. Dickinson suggérerait ainsi, de manière détournée, que c'est Dieu qui, en chassant Adam du Paradis, a rompu le contrat d'alliance et s'est montré parjure. Dans le poème « They put Us far apart – » (J474/ F708), déjà analysé lui aussi, c'est la tradition religieuse et la conception du divin qu'elle cautionne qui se trouvent incriminées. Ayant été séparé de l'être qu'il aime, le sujet poétique demande, ou plutôt s'octroie, la permission de se rétracter et de désavouer les auteurs qu'il tient pour responsables de cette séparation, coupables de « parjure » : « Permission to recant –/ Permission to forget –/ We turned our backs upon the Sun/ For perjury of that – » (5^{ème} strophe). Cette séparation étant, nous l'avons vu, implicitement comparée à celle subie par Moïse, que Dieu « sépare » physiquement de la terre sainte pour le punir d'une infidélité qu'il n'a pourtant pas commise, ce sont les garants d'une loi rigide, sévère

²⁸⁴ Voir Mt., 6 : 9-13 et Lc., 11 : 2-4. Les Évangiles de Matthieu et de Luc sont les deux seuls Évangiles qui rapportent le Pater Noster dans la Bible.

et injuste, celle qui cautionne et défend le jugement et la justice d'un Dieu contre lequel le poète s'insurge, qui se trouvent ainsi obliquement accusés d'être les auteurs du parjure.

Mais si Dickinson faisait preuve d'une hardiesse particulièrement insolente en accusant Dieu de malhonnêteté, de duplicité et de parjure, elle se montrait plus téméraire et provocante, encore, plus irrévérencieuse aussi, en osant revendiquer son droit à décliner une promesse et à se rétracter par rapport à un contrat dont elle estimait que les clauses n'étaient pas respectées. Dans le poème « "Faithful to the end" amended » (J1357/ F1386), le sujet poétique proclame ainsi avec aplomb qu'il retire (« withdraws ») sa confiance et sa fidélité – sa foi – d'un contrat dont il juge les clauses trop mesquines pour être honorées par un cœur noble. Selon l'édition de Franklin, il existe cinq versions (plus ou moins longues) de ce poème. Sont reproduites ici, l'une à la suite de l'autre, deux des versions qui présentent des variantes édifiantes :

"Faithful to the end" amended
From the Heavenly clause –
Lucrative indeed the offer
But the Heart withdraws –

"I will give", the base Proviso –
Spare your "Crown of Life" –
Those it fits – too fair to wear it –
Try it on Yourself –
(Version A)

"Faithful to the end" amended
From the Heavenly clause –
Constancy with a Proviso
Constancy abhors –

"Crowns of Life" are servile Prizes
To the stately Heart,
Given for the Giving, solely,
No Emolument –
(Version C)²⁸⁵

Dans ces deux versions du poème, les termes mis entre guillemets sont les répliques presque exactes des derniers mots d'un passage du Livre de L'Apocalypse, dans lequel Jean (apôtre ou prophète, les exégètes sont divisés) promet la vie éternelle à celui qui aura surmonté ses souffrances et sera demeuré fidèle à Dieu jusqu'à la fin : « Fear none of those things which thou shalt suffer : behold, the devil shall cast some of you into prison, that ye may be tried; and ye shall have tribulation ten days : be thou *faithful unto death*, and *I will give thee a crown of life* »

²⁸⁵ Soulignons qu'à quelques majuscules près, c'est cette version qui figure dans les éditions de Johnson et de Miller.

(je souligne ici les termes repris dans le poème²⁸⁶). Cette promesse, présentée comme étant un contrat passé entre Dieu et les hommes (on trouve les termes juridiques « amended », « clause » et « Proviso » dans les deux versions), Dickinson en réprovoque les termes, estimant qu'ils relèvent d'un odieux marchandage. Superposant au lexique juridique celui de l'économie et de la finance (« Lucrative » et « offer » dans la première version, « Prizes » et « Emolument » dans la seconde), elle récuse les clauses d'un contrat « céleste » qu'elle juge cruel et mesquin dans ses exigences : pourquoi faudrait-il, s'offense-t-elle, accepter de subir d'intenses souffrances (le terme « tribulation » dans le passage biblique renvoie aux affres de la détresse à endurer pour être digne de l'élection divine) pour se voir décerner, dans un au-delà que l'on nous promet mais dont nous ne savons rien, une « couronne de vie » ? La promesse stipulée par le contrat paraît d'autant plus inacceptable qu'elle repose sur une clause contractuelle jugée mercantile et indigne, sorte de valeur d'échange avec compensation que les termes « Prizes » et « Emolument », dans la seconde version, accentuent tout particulièrement, et qui va à l'encontre de la conception du don que prône Dickinson. Spontané, gratuit, sans *obligation* de retour, celui-ci ne souffre pas de contrepartie : « Given for the giving, solely, / No Emolument », énoncent les derniers vers de la seconde version. Et en effet, en se retirant d'un contrat dont les termes sont jugés trop vils et trop serviles (« base Proviso » dit la première version, « servile Prizes » dit la seconde), Dickinson suggère, là encore, qu'en mettant la fidélité et la foi des hommes à l'épreuve, c'est Dieu qui ne leur accorde pas *sa* confiance et *sa* foi. Dans les derniers vers de la première version du poème, Dickinson se montre d'une insolence particulièrement virulente : elle s'adresse directement à Dieu pour lui suggérer de faire lui-même l'expérience des épreuves qu'il inflige aux hommes, épreuves auxquelles le passage biblique mentionné fait allusion en évoquant les tentations et les tourments que Satan leur fera subir afin qu'ils puissent être adéquatement jugés. Par un ultime et triomphal retournement, elle estime que ceux qui sont authentiquement dignes de jouir de la couronne de vie (« Those it fits ») n'ont pas besoin de se la voir décerner, n'ayant ni à prouver leur foi, ni à souffrir pour l'obtenir : « Spare your "Crown of Life" – / Those it fits – too fair to wear it – / Try it on Yourself – ».

Le poème « A Cloud withdrew from the Sky » (J895/ F1077) va plus loin encore, puisque Dickinson y pose ses propres conditions à la promesse d'une vie future. Dans la dernière strophe, elle déclare ainsi que tant qu'elle n'aura pas la certitude qu'une vie future existe, elle ne s'encombrera plus d'aucun égard vis-à-vis d'un Dieu dont elle a, de toute façon, perdu la trace :

²⁸⁶ Rev., 2 :10.

A Cloud withdrew from the Sky
Superior Glory be
But that Cloud and its Auxiliaries
Are forever lost to me

Had I but further scanned
Had I secured the Glow
In an Hermetic Memory
It had availed me now.

Never to pass the Angel
With a glance and a Bow
Till I am firm in Heaven
Is my intention now.

La première strophe convoque l'image d'une nuée, que l'on peut percevoir ici comme une manifestation de Dieu, une théophanie (du grec *theos*, « Dieu », et *phanein*, « apparaître » ou « se manifester »). Dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, les images de nuée ou de « colonne de nuée » (« pillar of a cloud », « cloudy pillar ») abondent, on l'a vu, pour signifier la présence de Dieu et de sa gloire, ainsi que la protection et la consolation que celui-ci est censé apporter aux hommes. Or Dickinson déclare ici que, pour elle (« to me »), la nuée s'est définitivement retirée (« withdrew ») du ciel – de *son* ciel –, qu'elle a disparu à jamais (« forever lost ») avec ses « auxiliaires » (« Auxiliaries »), terme dérivé du latin *auxilium* (aide, secours) qui se trouve précisément lié aux notions de consolation et de réconfort, dont nous avons vu qu'elles étaient elles-mêmes contenues dans les notions de confiance et d'alliance (*trust*). En convoquant l'image d'une nuée qui s'est retirée et qui a disparu, Dickinson évoque ainsi une perte : la perte d'une présence, la perte d'un lien de confiance. Dans la seconde strophe, elle exprime le regret éprouvé face à une telle perte, émettant la possibilité de n'avoir peut-être pas suffisamment cherché, de n'avoir pas poussé l'examen assez loin (« further scanned »²⁸⁷) pour obtenir et fixer, sceller (« secured ») au fond d'elle et sans déperdition, la chose, désignée par le mot « Glow », qui, au moment présent de l'énonciation, se révélerait d'un grand secours (« It had availed me now »). Que la chose dont elle a grandement besoin soit désignée par le mot « Glow » est révélateur : dénotant le rayonnement, la lumière, le mot « Glow » contient en lui l'étymologie du mot « Dieu » (issu des racines indoeuropéennes *dei* et *deiwos* « brillant », « lumineux », « céleste »²⁸⁸) et renforce l'idée d'une déperdition du divin,

²⁸⁷ On se souvient du poème « If the foolish call them “flowers” – » (J168/ F179), déjà mentionné, dans lequel Dickinson dit souhaiter être aux côtés de Moïse au moment où, l'accès à la terre de Canaan lui étant refusé, il se remplit de la vision de la terre interdite en l'examinant attentivement, comme pour s'en faire une réserve. C'est justement le terme « scan » que le poète choisit alors : « Could we stand with that Old “Moses” – / “Canaan” denied – / Scan like him, the stately landscape/ On the other side – » (je souligne).

²⁸⁸ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.180.

dont le poème serait le témoin aussi amer qu'irrévérencieux. Du fait du point final qui vient clore le dernier vers de la seconde strophe (une marque de ponctuation suffisamment rare dans les poèmes pour être relevée), on s'attendrait à ce que le poème s'arrête là, sur le constat d'un échec que Dickinson ne pourrait imputer qu'à elle-même. Mais il est relancé par une strophe finale qui vient contredire et chasser la déception de la perte en en renversant les conséquences. Remarquons, à cet égard, que les derniers vers de la deuxième strophe sont suivis d'un tiret dans les éditions de Franklin et de Miller : si le tiret marque alors plus clairement la relance de la pensée, il ne crée pas le même effet de volte-face intellectuelle que le point. Écartant d'un revers de la main les clauses contractuelles stipulées dans le précédent poème, Dickinson annonce alors, en adoptant un ton que l'on devine néanmoins faussement détaché, que tant qu'elle n'aura pas *éprouvé* la promesse d'une vie future en en faisant elle-même l'expérience (« Till I am firm in Heaven »), ses obligations envers Dieu ne seront plus son affaire. On mesure bien, ici, l'absurdité ironique d'une telle décision : l'éternité ne pouvant être garantie avec certitude ici-bas, à moins de choisir d'adhérer aux enseignements et aux dogmes véhiculés par la tradition religieuse, Dickinson se décharge de toute dette à l'égard d'un Dieu dont elle ne parvient pas à comprendre les motivations et vis-à-vis duquel elle refuse d'être redevable tant que sa promesse n'a pas fait, si l'on peut dire, ses *preuves*. Et c'est le mot « Bow » qui, par sa polyvalence (on a vu qu'il peut désigner aussi bien une révérence que l'arche d'alliance), vient appuyer le caractère irrévérencieux de sa ferme résolution (« my intention », au dernier vers) de ne plus prêter attention à un Dieu qui se manifeste davantage par son absence que par sa présence, l'image de l'ange apparaissant, sous une autre forme que la nuée, comme une manifestation de la présence de Dieu, en tant que médiateur et porteur d'une nouvelle. Par une sorte de mimétisme insolent, Dickinson consomme la rupture en tournant le dos à la révérence et à l'alliance et se retire, à son tour, d'une relation à laquelle elle dit ne pas ou ne plus vouloir croire, et dont elle accuse implicitement Dieu d'avoir été le fossoyeur.

À travers ses accusations sévères et ses jeux de retournement irrévérencieux, Dickinson n'a de cesse, dans ses poèmes et ses lettres, de mettre à mal la conception de l'homme et du divin que la tradition biblique et la dogmatique chrétienne cautionnent et relayent. N'hésitant pas à s'emparer, pour les récrire, de passages bibliques qui évoquent les contrats de confiance et d'alliance passés entre Dieu et les hommes dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, elle ose formuler l'hypothèse d'un Dieu non seulement vecteur d'injustices mais artisan de la rupture qui a éloigné de lui les hommes. Une mise en cause si radicale (bien qu'obliquement formulée dans de nombreux poèmes et lettres), peut, certes, se comprendre à l'échelle individuelle,

comme l'expression d'une révolte personnelle contre l'institution religieuse et les croyances qu'elle véhicule. Mais elle se comprend également dans un contexte de crise nationale plus large, comme l'expression singulière de questionnements collectifs brûlants qui concernaient aussi bien le bien-fondé de la justice divine et le sens de la guerre que le devenir des êtres après la mort, tous questionnements qui témoignaient d'une profonde crise de la confiance et de la foi, et qui touchaient l'ensemble des institutions américaines. Le corpus des poèmes apparaît alors symptomatique d'un état critique qui excède son propre corps, ses propres limites, et qui entre en résonance avec une crise spirituelle plus large, portée à son point de rupture au moment de la guerre de Sécession. Dans son essai « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown », Roland Hagenbüchle évoque la progressive perte du sentiment de transcendance qui affecta les Américains dès la fin du XVIIIe siècle, et la façon dont elle marqua l'écriture d'auteurs comme Hawthorne, Melville, Poe et Dickinson. Employant des termes proches des formulations dickinsoniennes, il fait état d'un véritable décentrement des repères ayant laissé l'homme, et le langage, divisés, orphelins : « once the soul is left without its transcendent partner—it is left “uncovenanted”, as it were. At that point [...] the self becomes a split self²⁸⁹. » Et en effet, ce que Dickinson dénonçait avant tout dans sa révolte, c'est l'insoutenable possibilité d'une perte : la perte d'une présence dont l'histoire de l'alliance (avec ses multiples interruptions, ses engagements rompus) atteste la condition fragile et précaire ; la perte d'un lien de confiance et de foi (que le terme « uncovenanted », dans l'extrait cité, vient souligner) ayant valeur de repère, de référence, et dont l'effritement sonne l'avènement du doute.

C'est le sujet du poème « When the Astronomer stops seeking » (J851/ F957), qui met ses protagonistes, et le sujet poétique lui-même, aux prises avec une perte dont on comprend qu'elle est intimement liée aux notions de confiance et de foi :

When the Astronomer stops seeking
 For his Pleiad's Face –
 When the lone British Lady
 Forsakes the Arctic Race

When to his Covenant Needle
 The Sailor doubting turns –
 It will be amply early
 To ask what treason means.

²⁸⁹ Roland Hagenbüchle, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown » in *Early American Literature*, op. cit., p.132.

Procédant par une série d’analogies et choisissant de s’exprimer dans un temps futur ayant valeur de prédiction, Dickinson envisage le moment fatidique du renoncement, le moment où un être est abandonné par sa foi, sa force, et où tout ce qui justifiait sa raison d’exister s’effondre. Que ce soit l’astronome qui cesse de guetter les étoiles dans les constellations de l’hémisphère nord, l’épouse qui abandonne les recherches pour retrouver son mari disparu dans l’infini des contrées polaires²⁹⁰, ou le marin qui ne se tourne plus qu’avec méfiance et suspicion vers l’instrument (la boussole) qui devrait pourtant lui servir de guide pour s’orienter et diriger sa route, tous trois se trouvent confrontés au vertige de l’abandon et de la perte. Le mot « Needle » nécessiterait à lui seul une étude approfondie : dans au moins deux autres poèmes (« Through the Strait pass of suffering – », J792/ F187, et « To mend each tattered Faith », J1442/ F1468), il est intimement lié à la notion de foi, et Dickinson joue de son ambivalence sémantique puisqu’il désigne aussi bien une aiguille qui permet de se repérer (celle de la boussole, qui indique le Nord) qu’une aiguille à coudre qui permet de réparer, de raccommoder. Remarquons, en outre, que le corps même du mot « needle » comprend le verbe « need » et qu’il accentue, dans le contexte des poèmes, l’idée d’une présence non seulement indispensable mais vitale, si l’on songe que la disparition de l’expédition menée par Sir John Franklin fut peut-être le résultat d’une orientation défectueuse²⁹¹. Le jour, donc, où l’être est confronté à une catastrophe qui fait voler en éclats ses repères, quelque chose, semble dire Dickinson, cesse de battre : un doute s’immisce (« doubting »), un lien se rompt (la présence du mot « Covenant » fait surgir le spectre de l’alliance), résultats tragiques d’un acte jugé hautement répréhensible dont Dickinson accuse, sans pourtant le nommer, Dieu, qu’elle tient coupable de trahison (« treason »). Par ce terme emprunté au vocabulaire de la loi et de la justice, Dickinson dénonce, là encore, la violation d’un pacte qui engage les notions de confiance et de foi, et elle adopte, dans les derniers vers, un ton où point une menace aux accents prophétiques pour suggérer que le doute qui résulte de cette trahison ne restera pas sans conséquences et que Dieu devra, un jour, répondre de ses actes devant les hommes.

²⁹⁰ Le poème fait vraisemblablement allusion à un événement historique dramatique, survenu en 1845 (quelque vingt ans avant la composition du poème) : une expédition menée par l’amiral et explorateur anglais Sir John Franklin dans la zone arctique canadienne fut déclarée perdue, et pendant plus de dix ans (de 1848 à 1858), son épouse Lady Jane Franklin finança des expéditions de sauvetage et de recherche qui se révélèrent vaines. De nombreux journaux ont relayé cet événement. Voir, par exemple, la critique littéraire de l’ouvrage de Charles Francis Hall « Arctic Researches and Life among the Esquimaux » (« Reviews and Literary Notices : Hall’s Arctic Researches » in *The Atlantic Monthly*, July 1865, Vol.16, Issue 93, p.125).

²⁹¹ Notons, à cet égard, que dans sa troisième lettre à Higginson, Dickinson choisit, parmi d’autres images toutes plus inventives et surprenantes les unes que les autres, celle de l’aiguille d’une boussole pour le représenter obliquement en vue de lui demander de devenir son guide, son « précepteur » : « The Sailor cannot see the North – but knows the Needle can – [...] will you be my Preceptor, Mr Higginson ? » (L265).

Cette première partie a permis de mettre en évidence l'importance que le mouvement revêt dans l'œuvre de Dickinson : principe fondateur d'une démarche intellectuelle et poétique qui entendait célébrer, par voies de circulation et d'associations à la fois intra et extralinguistiques, le flux ininterrompu de la vie, il se révèle également être un outil critique puissant qui vise à ébranler des notions et des doctrines consacrées en faisant du déplacement, de la réécriture et du retournement autant d'armes de dénonciation et de subversion stratégiques. Dans un premier temps, c'est la conception tout à fait singulière et originale – à la fois organique, physique et historique – que Dickinson avait de la poésie, ainsi que la fonction simultanément vitale et critique dont elle investit ses poèmes, qui ont été l'objet de mon attention. Envisagés comme des entités vivantes, de véritables « corps », nous avons vu que les poèmes interagissent entre eux tout en établissant avec d'autres textes, d'autres « corps », intrinsèques ou extrinsèques à l'œuvre du poète, des correspondances (métaphoriques, métonymiques) qui permettent d'éclairer leur fonctionnement et leur interprétation. C'est ce réseau d'interactions et de correspondances qui m'a conduite à avancer, dans un second temps, que la fracture « intérieure » dont il est question dans une lettre envoyée à Higginson dénotait une crise de la confiance et de la foi en étroite correspondance avec la crise religieuse et spirituelle que traversaient les États-Unis au XIXe siècle. L'analyse de poèmes qui engagent les notions de confiance et d'alliance (« trust », « covenant ») et qui rejouent, pour mieux les mettre en cause, des épisodes séminaux de l'alliance entre Dieu et les hommes dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, a ensuite permis de relever une série de déplacements subversifs qui donnent à entendre la position critique résolument engagée que Dickinson adopta à l'égard de l'institution religieuse et du Dieu de la Bible, dont elle dénonce le jugement et la justice.

La seconde partie a pour objet de montrer que cette prise de position critique à l'égard de la tradition religieuse et biblique était symptomatique d'un doute et d'une méfiance (*distrust*) plus larges, portant sur d'autres domaines de la connaissance monopolisés par des systèmes de pensée et de croyances jugés autoritaires et dogmatiques. Là encore, les poèmes de Dickinson entrent en résonance avec le contexte de leur écriture : les États-Unis se trouvaient alors confrontés non seulement à une désaffection du sentiment religieux et à une crise de la foi, mais aussi à une crise épistémologique liée, notamment, à l'avènement d'une ère industrielle et technologique qui devait refaçonner les mentalités et provoquer un décentrement des repères, amenant l'homme à repenser sa place dans le monde ainsi que les rapports qu'il entretenait avec son environnement naturel.

DEUXIÈME PARTIE

D'un doute généralisé : stratégies d'un scepticisme idiosyncratique

Voilà notre état véritable. C'est ce qui resserre nos connaissances en de certaines bornes que nous ne passons pas ; incapables de savoir tout, et d'ignorer tout absolument. Nous sommes sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants entre l'ignorance et la connaissance ; et si nous pensons aller plus avant, notre objet branle, et échappe à nos prises ; il se dérobe, et fuit d'une fuite éternelle : rien ne le peut arrêter. C'est notre condition naturelle, et toutefois la plus contraire à notre inclination. Nous brûlons du désir d'approfondir tout, et d'édifier une tour, qui s'élève jusqu'à l'infini. Mais tout notre édifice craque, et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes. Pascal (Pensées)

La première partie a permis de mettre en évidence la dimension essentielle que le mouvement revêt dans la poésie de Dickinson : en tant que principe vital et en tant qu'outil critique, il est à la fois au cœur de la conception idiosyncratique que Dickinson avait de ses poèmes, et au cœur de la vision engagée qu'elle portait sur son héritage (culturel, religieux) et sur son époque. On a vu, en ce sens, que plusieurs poèmes relisent les notions de confiance et d'alliance (*trust*) qui fondent la dogmatique chrétienne et biblique, et on a posé l'hypothèse que la critique qu'ils formulent à l'encontre de l'institution religieuse et de la Bible participait d'une méfiance (*distrust*) plus large vis-à-vis de systèmes de pensée et de croyances qui faisaient autorité au XIXe siècle. Nombreux, en effet, sont les poèmes et les lettres qui dénoncent non seulement les prétentions de la religion, mais également celles de la science et de la philosophie, à résoudre des problèmes d'ordre aussi bien « physique » que métaphysique et spirituel que Dickinson estimait hors de portée de la connaissance humaine.

Cette partie se propose donc d'examiner la façon dont Dickinson trouva à incarner sa méfiance dans une pensée et une poétique du doute qui faisait du mouvement un principe fondateur. Il s'agit d'analyser les modalités et le fonctionnement du doute dans les poèmes, ainsi que le rôle joué par le mouvement dans ses manifestations, afin de définir sa nature ainsi que sa ou ses finalités. Le doute de Dickinson est notamment mis en regard du doute socratique

et du doute des sceptiques anciens, qui avaient pour vocation première de combattre les dogmatismes. Dans la lignée des réflexions menées sur les correspondances entre texte et contexte et sur les trajectoires « parallèles » que dessinaient l'espace privé des poèmes et l'espace public américain²⁹², nous verrons alors que les écrits de Dickinson entrent, là encore, en résonance avec une époque elle-même marquée du sceau du doute, travaillée par une instabilité et une incertitude tant religieuses et spirituelles qu'épistémologiques.

Chap. 3 - Lectures croisées autour de la question de l'au-delà : la certitude passée au crible de l'ironie

Toutes choses produites par notre propre discours et suffisance, autant vraies que fausses, sont sujettes à incertitude et débat. L'homme ne peut être que ce qu'il est et ne peut penser que selon sa portée.
Montaigne (*Essais*)

Tout au long du XIX^e siècle, les États-Unis subirent une série de bouleversements qui entraînaient des remaniements matériels et conceptuels radicaux, tant sur les plans politique, économique et géographique, que sur les plans spirituel et épistémologique. La perte progressive du sentiment de transcendance et des valeurs de piété religieuse contenaient en germe une crise de la connaissance plus large qui se trouva renforcée aussi bien par la guerre civile et les nombreux questionnements métaphysiques et eschatologiques qu'elle souleva, que par l'émergence de nouvelles sciences, de nouvelles techniques et de nouvelles approches critiques et philosophiques qui ébranlaient les croyances et les repères canoniques traditionnels en introduisant de l'incertitude et du mouvement là où régnaient la certitude et l'immobilisme. Dans son ouvrage sur la guerre de Sécession, Drew Gilpin Faust lie étroitement les crises spirituelles et épistémologiques qui secouèrent le pays, et insiste tout particulièrement sur le rôle de la guerre dans le déplacement des valeurs et des repères. Elle remarque à ce sujet : « This was more than just a loss of faith ; it was an issue of both epistemology and sensibility, of how we know the world and how we envision our relationship to it²⁹³. » Tandis que la guerre

²⁹² Je reprends la formulation de Cynthia Wolff, déjà mentionnée dans l'introduction (Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op.cit., p.429).

²⁹³ Drew Gilpin Faust, *This Republic of Suffering : Death and the American Civil War*, op. cit., p.194.

appelait des réajustements – métaphysiques, eschatologiques – conséquents, témoignant d’une crise de confiance dans l’institution religieuse, les conceptions traditionnelles du temps et de l’espace se trouvaient bouleversées aussi bien par des innovations technologiques (le télégraphe, le chemin de fer...) qui modifiaient la perception des distances et de la vitesse au moment-même où les frontières américaines connaissaient une extension accélérée, que par les thèses évolutionnistes de Lamarck et de Darwin concernant l’âge de la terre et l’âge de l’humanité. Dans un monde en pleine transition, placé sous le signe de l’innovation et du progrès, les croyances séculaires véhiculées par l’institution religieuse se trouvaient peu à peu ébranlées, et si la science et la religion demeurèrent des alliées pendant la majeure partie du XIX^e siècle du fait de l’effort conjoint des hommes de science et des hommes d’Église à maintenir ensemble les édifices théologique et scientifique, une inquiétude commençait à poindre quant à la possibilité pour la science de s’affranchir ultimement de sa subordination à la théologie. Dans une série de notes cursives destinées à préparer les volumes qui devaient suivre le premier volet de son grand projet sur l’histoire intellectuelle des États-Unis, Perry Miller nota, à cet égard, que la science commençait à être envisagée non seulement comme une voie d’accès à la connaissance mais également comme une voie d’accès à la révélation : « Apprehension grows through middle of the period, that science is becoming self-sufficient, will dispense with religious concern or even actively oppose Christianity. Scientists hint science a firmer revelation than Bible²⁹⁴. » En accordant un crédit grandissant à la méthode scientifique – à l’approche empirique et à sa pratique de l’observation et de la classification systématique, tout particulièrement – le décentrement épistémologique et spirituel en cours eut pour conséquence de concentrer, ou, si l’on veut, de recentrer l’attention sur l’esprit humain, sur ses capacités cognitives et ses facultés d’adaptation à une réalité extérieure changeante, soumise à d’incessantes transformations. Perry Miller évoque en ce sens une véritable « crise » intellectuelle ayant porté l’esprit humain au premier plan des préoccupations philosophiques et scientifiques, celui-ci devenant objet d’étude et de fascination au même titre que les innovations technologiques dont il était le concepteur : « in 19th-century intellect a crisis takes shape, for a long time unnoticed, which emerges finally as a crucial question : what is the relation of mind (brain) to object ». Par notes télégraphiques, il poursuit :

The problem was [...] of adjusting the conception of mind to a reality which was racing dizzily through a process of transformation.

[...]

March of technology excites increasing admiration for man, his ability to master Nature.

²⁹⁴ Perry Miller, *The Life of the Mind in America : From the Revolution to the Civil War*, op.cit., p.316.

[...]

Mind, the creator of technology, becomes itself an object in space and time, an object to itself.

[...]

Mind in operation as a phenomenon comparable to railroad, telegraph²⁹⁵.

Les grands courants de pensée qui prévalaient alors, et auxquels Dickinson était exposée, témoignent de ce climat de « mind mania », pour reprendre la formulation de Jed Deppman : que ce fût la philosophie dite « mentale et morale » inspirée des Lumières écossaises, la philosophie allemande de Hegel et de Kant, ou encore le courant transcendantaliste émergent, influencé par le romantisme allemand et la doctrine « transcendante » de Kant, le point commun entre ces courants pourtant opposés dans leur approche de la connaissance et leur rapport à l'orthodoxie religieuse était l'exploration de l'esprit humain et la délimitation des domaines de la connaissance qui lui étaient accessibles²⁹⁶.

L'éclectisme intellectuel qui caractérise les écrits de Dickinson est à l'image de ce contexte mouvementé de remaniements conceptuels et d'instabilité épistémologique et herméneutique, et la question de la connaissance et de l'inconnaissable – de ce que l'esprit humain est, ou non, en mesure d'appréhender – est au cœur des poèmes et des lettres²⁹⁷. En ce sens, l'œuvre du poète soulève au moins deux problèmes fondamentaux liés à la quête de connaissance qui animait l'homme américain au moment où les révolutions industrielle et technologique prenaient leur essor. Le premier a trait au besoin irrépensible de certitude qui accompagnait cette quête de connaissance ; le second, au sentiment de puissance que l'homme tirait de ses opérations intellectuelles et de sa maîtrise technique, sentiment lui procurant suffisamment d'assurance pour prétendre maîtriser ce qui ne ressortissait pas à l'intelligence scientifique. Dickinson reconnaissait et applaudissait volontiers les avancées spectaculaires de la science (plusieurs lettres et poèmes expriment son enthousiasme à ce sujet²⁹⁸), mais elle se

²⁹⁵ Ibid., p.318-319.

²⁹⁶ Deppman offre un panorama de l'influence qu'exercèrent ces courants de pensée sur la poésie de Dickinson pendant les années d'apprentissage du poète à Amherst College et à Mount Holyoke. Il évoque, par ailleurs, un contexte plus large de « mind mania », qui aurait culminé dans les années 1840 et 1850 en Nouvelle-Angleterre et qui aurait été symptomatique de la volonté qu'avaient certains intellectuels et hommes politiques de travailler à définir les spécificités d'un esprit proprement américain (affranchi, donc, du joug anglais), en vue d'élaborer une identité nationale cohésive et cohérente (Jed Deppman, *Trying to Think with Emily Dickinson*, op.cit., p.87).

²⁹⁷ À titre indicatif, un relevé des occurrences du verbe « know » montre qu'il est de loin le verbe le plus utilisé par Dickinson (230 occurrences), et la déclinaison de ses formes, tels « knew », « knows » mais également leurs pendants négatifs « unknowing », « unknown », ainsi que le très curieux participe passé substantivé « Unknowns », dans le poème « Let my first Knowing be of thee », J1218/ F1254), constituent quelque cent-cinquante occurrences supplémentaires.

²⁹⁸ Je pense au poème « The Lightning playeth – all the while – » (J630/ F595), qui désigne explicitement les câbles d'un télégraphe, faisant des tirets des sortes de relais mimétiques du courant qui achemine les nouvelles d'un point à un autre (« Upon the Ropes – above our Head –/ Continual – with the News – »). Quant au poème « I like to see it lap the Miles – » (J585/ F383), dont le sujet (« it ») demeure indéterminé, Fred White propose d'y voir une allusion au phénomène de la locomotive. Le poème décrirait ainsi le trajet sinueux et la vitesse entêtante

méfiait de la science lorsque celle-ci abordait des questions qui outrepassaient son domaine de compétences en confondant le savoir technique avec un savoir relevant d'un autre ordre, impénétrable par la voie rationnelle. Selon Dickinson, s'il existe des certitudes stables et si certaines vérités sont immuables, celles-ci ne sont pas à la portée de la pensée humaine et leur éclosion, pour reprendre les mots d'Héraclite, reste cachée²⁹⁹. Dans plusieurs poèmes, elle distingue ainsi, sur un mode platonicien, entre vérité absolue (« The Truth – is stirless – », déclare-t-elle dans le premier vers du poème J780/ F882) et vérité relative (« And Truth so manifold ! », s'exclame -t-elle dans le dernier vers du poème « We learned the Whole of Love – », J568/ F531), l'homme ne pouvant prétendre qu'à des vérités relatives, instables, et par là-même incertaines. « How Human Nature dotes/ On what it can't detect. » (J1417/ F1440) : cette quête de connaissance proprement faustienne de l'homme, cette volonté de pénétrer et maîtriser ce qui, de la nature et du monde, échappe à l'entreprise de saisie logique et à l'examen scientifique, le poème « The Frost was never seen – » (J1202/ F1190) l'éclaire en un vers. « Unknown the worst we fear – » : l'inconnu, souligne Dickinson, effraye l'homme. Cette remarque résonne d'autant plus fortement au sein d'un pays-continent demeuré lui-même inconnu pendant des siècles, et dont il fallut dompter l'espace et la nature pour les soumettre à la mesure de l'homme. Et pourtant, déclare Dickinson dans le même poème, le monde refuse de plier devant les exigences humaines, il ne se laisse pas capturer et mettre sous verre, et la terre que nous foulons, tout comme l'air que nous respirons, sont chargés de secrets et de mystères invérifiables par l'homme :

Unproved is much we know –
 Unknown the worst we fear –
 Of Strangers is the Earth the Inn
 Of Secrets is the Air –
 (4^{ème} strophe).

C'est pour cette raison qu'elle ne cessa de dénoncer les prétentions arrogantes de l'homme – sa volonté de maîtrise, son besoin effréné de certitudes – et qu'elle s'employa à défendre et préserver la part irréductible d'énigme et d'inconnu qui loge au fond de toutes choses, qu'il s'agisse de sujets d'ordre atemporel et métaphysique (Dieu, l'au-delà et l'immortalité, la foi...),

d'une sorte de monstre technologique inédit, qui bondit par monts et par vaux en proférant une incantation sinistre, dont le poète évoque les « affreuses – hululantes strophes – » (« horrid – hooting stanza – »). Fred White « 'Sweet Skepticism of the Heart' : Science in the Poetry of Emily Dickinson » in *College Literature*, vol.19, n°1, 1992, p.121-122). Plusieurs lettres évoquent également l'intérêt enthousiaste que suscita la construction d'un chemin de fer passant par Amherst, construction à laquelle le père de Dickinson contribua activement. Dans la lettre 76, Dickinson écrivait à son frère Austin: « The railroad goes on swimmingly – everything is stir and commotion ».
²⁹⁹ Héraclite, *Fragments*, op. cit., p.253.

ou de sujets davantage ancrés dans la temporalité et l'expérience immédiate des sens (la nature, l'amour...). Dans ses poèmes et ses lettres, elle passe ainsi au crible d'un examen approfondi des idées et des discours en vogue au XIXe siècle, relevant aussi bien de la religion que de la science et de la philosophie, en vue d'éprouver tantôt leurs forces, tantôt leurs faiblesses et leurs limites – en vue, surtout, de les confronter et de les confondre dans leurs prétentions au savoir. Les interrogations qu'elle soulève et les remises en question qu'elle engage révèlent alors une agitation intérieure et une pensée foncièrement méfiante, habitée par un doute qui ne cessa d'inquiéter, en les soumettant au questionnement, des systèmes de pensée et de croyances fondés sur des certitudes et des dogmes.

Afin de rendre compte de la façon dont le doute prend proprement « corps » dans les poèmes, ainsi que de la façon dont il opère et travaille à partir du matériau – sémantique, grammatical, syntaxique – à sa disposition, je propose d'ouvrir la discussion avec une analyse du poème « *This World is not Conclusion.* » (J501/ F373), qui fera l'objet d'une lecture croisée avec d'autres poèmes, parmi lesquels « *Do People moulder equally,* » (J432/ F390), auquel il sera consacré une analyse approfondie. Écrits au moment la guerre de Sécession³⁰⁰, les poèmes « *This World is not Conclusion.* » et « *Do People moulder equally,* » abordent deux sujets particulièrement épineux et brûlants pendant le conflit civil : celui de l'au-delà et celui du destin des corps après la mort. Ces sujets sont objets d'investigations et de questionnements récurrents dans les poèmes et les lettres, et le problème de l'immortalité était d'autant plus obsédant qu'il demeura pour Dickinson une énigme jusqu'à la fin. Dans une lettre à Higginson, Dickinson fait remonter à son plus jeune âge son inquiétude et ses interrogations sur ces sujets, se remémorant un enterrement au cours duquel elle crut déceler chez le pasteur en charge de l'office une réserve concernant la possibilité d'une vie après la mort : « – When a few years old – I was taken to a Funeral which I now know was of peculiar distress, and the Clergyman asked “Is the Arm of the Lord shortened that it cannot save ?” / He italicized the “cannot.” I mistook the accent for a doubt of Immortality and not daring to ask, it besets me still » (L503). Dans une autre lettre à Higginson, elle présente l'immortalité comme un problème inextinguible et écrasant, proprement « diluvien » (« the Flood subject », L319), face auquel son esprit désemparé – dépourvu, dit-elle, de « nageoires » (« *Finless Mind* ») – doit se prémunir en trouvant refuge sur la rive. Tandis que dans une lettre à son cousin Perez Cowan elle avoue être tourmentée par la pensée de la mort et de l'au-delà au point, parfois, de ne plus parvenir à dormir : « It grieves

³⁰⁰ Les éditions de Johnson, de Franklin et de Miller datent les poèmes de l'année 1862.

me that you speak of Death with so much expectation [...] I suppose we are all thinking of Immortality, at times so stimulatedly that we cannot sleep. Secrets are interesting, but they are also solemn – and speculate with all our might, we cannot ascertain » (L332). Le désarroi (« Finless ») et les tourments (« we cannot sleep », « it besets me still ») qui accompagnaient son doute (« we cannot ascertain », « a doubt of Immortality ») entraînaient dans leur sillage un questionnement sans fin : dans une lettre datée de 1882 (quelque quinze ans après celles que l'on vient de voir, et trois ans avant sa mort), Dickinson posait au pasteur congrégationaliste Washington Gladden une question qui tire sa puissance de sa simplicité même : « Is immortality true ? » (L752a)³⁰¹.

Les poèmes « This World is not Conclusion. » (J501/ F373) et « Do People moulder equally, » (J432/ F390) sont particulièrement intéressants au regard de ces interrogations lancinantes, le doute qu'ils expriment se manifestant aussi bien par les questionnements qu'ils soulèvent que par leur rejet des évidences et des idées préétablies et imposées. Aux certitudes arrogantes de la religion et aux tentatives de résolution impuissantes de la philosophie, Dickinson oppose en effet une pensée et une poétique qui font de l'in-certitude une force : en s'employant à « prouver », tout en mettant la notion même de « preuve » à l'épreuve, que toute réponse péremptoire à des questions ne relevant pas d'une quelconque logique rationnelle ne peut que se révéler vaine, elle décroïssonne et ouvre les possibles de la pensée et de l'interprétation et fait du poème lui-même – son discours, sa forme – un terrain instable et mouvant, métaphorique du doute à l'œuvre. Elle développe, en ce sens, une stratégie de la déstabilisation au sein de laquelle le mouvement occupe une place centrale et revêt des formes multiples : son maniement subtil du questionnement et de l'ironie (verbale, structurelle), ainsi que sa pratique subversive du dialogisme, de la réécriture et de la polyphonie, deviennent ainsi des armes critiques redoutables visant à désacraliser les discours hégémoniques consacrés en vue de réévaluer leur pertinence. Les correspondances et les dialogues plus ou moins explicites entre les différents textes et avec le contexte s'en trouvent, là encore, à la fois mis en évidence et mis à contribution dans le travail de remise en question et de sape à l'œuvre.

³⁰¹ La lettre écrite par Dickinson à Washington Gladden a été perdue mais son contenu peut être inféré de la réponse de son destinataire.

1. « This World is not Conclusion. », ou la notion de « preuve » mise à l'épreuve

This World is not Conclusion.
A Species stands beyond –
Invisible, as Music –
But positive, as Sound –
It beckons, and it baffles –
Philosophy – don't know –
And through a Riddle, at the last –
Sagacity, must go –
To guess it, puzzles scholars –
To gain it, Men have borne
Contempt of Generations
And Crucifixion, shown –
Faith slips – and laughs, and rallies –
Blushes, if any see –
Plucks at a twig of Evidence –
And asks a Vane, the way –
Much Gesture, from the Pulpit –
Strong Hallelujahs roll –
Narcotics cannot still the Tooth
That nibbles at the soul –
(J501/ F373)

Partant d'un questionnement métaphysique et eschatologique sur la possibilité d'un monde autre (« beyond ») que celui que nous connaissons, le poème pose les jalons d'un questionnement philosophique plus large sur ce qu'il nous est, ou non, possible de connaître ou, du moins, de concevoir. Dickinson s'emploie ainsi à évaluer les prétentions humaines à apporter des réponses là où tout ne peut demeurer qu'énigme. « Baffles », « puzzles », « slips », « laughs », « rallies », « blushes » : autant de verbes qui soulignent le caractère déroutant des questionnements fondamentaux qui tourmentent l'homme et le narguent dans sa quête de réponses, ainsi que la vanité (le mot « Vane », dans le vers « And asks a Vane, the way – », laisse émerger, en filigrane, sa proximité phonique et graphique avec le mot « vain ») que constitue non tant la volonté de connaître que la volonté de connaître *avec* certitude. Mais ce qui fait la force et l'originalité de ce poème, c'est le discours double – paradoxal, à plusieurs égards – qui sous-tend sa visée critique déconstructrice : affirmant en même temps qu'il désaffirme, se contredisant parfois sciemment, le poème est travaillé, tirillé, par une tension des contraires qui a pour effet de déstabiliser la pensée et de générer une ambiguïté herméneutique qui rend l'interprétation elle-même instable et incertaine.

Les quatre premiers vers sont, en ce sens, révélateurs : ils posent une vérité catégorique qui ne laisse pas de place à l'argumentation et à la contradiction, alors même que la suite du

poème s'attèle à déconstruire point par point toute possibilité d'affirmation et de conclusion. Chose suffisamment rare dans les poèmes pour être soulignée, le premier vers (« This World is not Conclusion. ») est suivi d'un point, sous-entendant que le poème pourrait se terminer là, l'introduction ayant valeur de conclusion et ne prêtant pas davantage à la discussion. C'est là du moins ce que la ponctuation nous donne à entendre. Il en va différemment de la sémantique, et c'est dans ce décalage, ce hiatus, que loge un début d'ironie : car la déclaration n'est pas « This World is Conclusion. », ce qu'alors la ponctuation viendrait redoubler de façon redondante et quasi tautologique, mais « This World is *not* Conclusion. » (je souligne), une déclaration qui vient contredire la ponctuation qui clôture puisqu'elle ouvre les possibles de la pensée et de l'interprétation (nous nous attendrions d'ailleurs, comme c'est le cas dans de nombreux poèmes, à ce qu'un tiret vienne prolonger ou suspendre la réflexion). Le choix de cette ponctuation paradoxale, à contre-emploi et à contretemps (puisque'elle ouvre le temps du poème plutôt qu'elle ne le clôt), introduit donc d'emblée une tonalité et une tension ironiques, que la suite du poème vient renforcer en introduisant une marque de ponctuation – le tiret – porteuse, à l'inverse, de mouvement et d'ouverture, et qui, en récusant toute fixité dans la forme ou la pensée, permet la relance de la réflexion. Dans son article « L'attente chez Dickinson », Christine Savinel revient sur les ouvertures péremptoires qu'offrent de nombreux poèmes, et qui se trouvent progressivement contredites et sapées par le déroulement syntaxique et discursif, pour terminer sur un suspens, une « béance finale » : « Les ouvertures des poèmes de Dickinson ont souvent des accents de conclusion », mais « la conclusion n'en est jamais une, l'affirmation se fissure, la définition vacille ou se révèle impuissante³⁰² ». Cristanne Miller a, quant à elle, attiré l'attention sur la valeur ironique du point à la fin de certains poèmes, qui serait précisément utilisé pour débouter et moquer les certitudes : « Dickinson is apt to use the period ironically, to mock the expectation of final certainty », remarque-t-elle³⁰³. Le point étant placé ici en début (et non en fin) de poème, la visée ironique n'en est que plus explicite, puisque la suite du poème s'emploie précisément à le nier en menant plus loin la réflexion. En effet, les trois vers « A Species stands beyond – / Invisible, as Music – / But positive, as Sound – » ont beau prolonger momentanément l'affirmation initiale en employant un présent de vérité générale et un adjectif (« positive ») qui accentue son caractère dogmatique³⁰⁴, les vers qui

³⁰² Christine Savinel, « L'attente chez Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, éd. Agnès Derail-Imbert, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p.31.

³⁰³ Cristanne Miller, *Emily Dickinson : A Poet's Grammar*, op.cit., p.53.

³⁰⁴ Parmi les définitions qu'il donne de l'adjectif « positive », le Webster relève son caractère à la fois affirmatif, fondé sur l'idée de preuve (« Absolute ; real ; existing in fact ; », « positive proof »), et son caractère dogmatique (« Dogmatic ; over-confident in opinion or assertion »), renforçant ainsi l'assertion du premier vers, selon laquelle il existerait un monde autre que celui auquel nous avons accès.

suivent n'ont de cesse de déstabiliser cette affirmation. Se crée ainsi une division au sein du poème avec, d'une part, une déclaration péremptoire (les quatre premiers vers), et, d'autre part, une succession de vers brefs et mordants (les seize vers suivants) qui se terminent presque tous sur un tiret et qui ébranlent la déclaration première, comme pour signifier l'impossible résolution de la thèse avancée en ouverture du poème. Le cinquième vers (« It beckons, and it baffles – »), qui lance le mouvement de déconstruction et dans lequel le pronom « It » peut être perçu comme la reprise de l'affirmation contenue dans les quatre premiers vers, pourrait se paraphraser comme suit : *Ces discours, que nous connaissons bien, sur la possibilité d'une vie après la mort, sont pareils au chant des sirènes : il est tentant de répondre à leur appel, aux signes qu'ils nous font, et de croire ce qu'ils nous disent. Mais ils ne peuvent susciter que la confusion et la déroute, ultimement.* À la déclaration de certitude des premiers vers succède ainsi une déclaration d'incertitude qui la déstabilise, et qui passe en revue plusieurs systèmes de pensée et de croyances (philosophiques, scientifiques, religieux) ayant, chacun à sa façon, tenté d'apporter des réponses et des solutions, là où, c'est là ce que Dickinson s'emploie à suggérer point par point, ni la rationalité objective, ni la conviction subjective n'ont de prise – là où, en d'autres termes, on ne peut rien « prouver » et où on ne peut demeurer que dans le doute et l'irrésolution.

« Philosophy – don't know – ». Ce vers court semble congédier d'un revers de tiret les possibilités offertes par le raisonnement philosophique, en soulignant explicitement son impuissance face au postulat posé dans les premiers vers : la philosophie, nous dit Dickinson, demeure ignorante face aux questions de l'au-delà et de l'immortalité. La forme oralisée « don't », mise pour « doesn't », semble vouloir renforcer cette ignorance en jouant avec dérision d'une sorte d'analphabétisme de la discipline philosophique (comme si celle-ci ne parvenait qu'à balbutier ou épeler imparfaitement le problème envisagé), qui introduit une tonalité de dédain. La construction elliptique du vers pourrait, en outre, donner l'impression que Dickinson se livre à un jeu de prosopopée théâtralisée, les tirets ayant alors valeur de guillemets. On pourrait, en effet, lire le vers d'au moins deux façons : « Philosophy [*said*] : [*I*] don't know », ou encore : « Philosophy [?] : [*I*] don't know [*what it is*] ou [*how it could be relevant here*] », qui soulignerait cette fois non seulement l'ignorance de la discipline philosophique mais la relation ambivalente que Dickinson entretenait avec elle.

Jed Deppman a longuement approfondi l'influence que la philosophie dite « mentale et morale » exerça sur la pensée de Dickinson et, bien que le poème ne restreigne pas la philosophie visée dans le poème à une approche en particulier, il est utile de rappeler quelques-

uns des traits caractéristiques de cette philosophie très en vogue en Nouvelle-Angleterre, au moins dans la première moitié du XIXe siècle. Largement inspirée par le Common Sense écossais du XVIIIe siècle, elle était *la* philosophie de référence qui avait colonisé les esprits et les manuels scolaires en Nouvelle-Angleterre dès 1820 (de nombreuses critiques s'élevèrent d'ailleurs à l'époque contre son enseignement, évoquant un endoctrinement idéologique nourri de dogmes désuets, mâtinés d'arguments pseudo-scientifiques), et il était aussi difficile d'échapper à son influence qu'à celle de la Bible³⁰⁵. Sans doute cela tenait-il au moins à deux de ses caractéristiques les plus patentes : en mettant l'accent sur le caractère éthique ou « moral » de sa démarche intellectuelle, elle servait de support rationnel à la religion chrétienne, et en fondant son approche cognitive sur une pratique de l'introspection assortie d'exercices « mentaux » visant à éprouver et mesurer les capacités du cerveau, elle s'accordait aussi bien avec le rigorisme disciplinaire puritain qu'avec les préoccupations intellectuelles et philosophiques de l'époque, centrées, je l'évoquai plus tôt, sur les facultés de l'esprit humain. La gymnastique intellectuelle que cette philosophie préconisait contribua vraisemblablement au développement cognitif de Dickinson, ou plutôt, elle contribua à renforcer la propension naturelle du poète à l'exploration mentale et à l'introspection, même si – Deppman le démontre avec pertinence en analysant plusieurs poèmes centrés autour du dysfonctionnement du cerveau – elle était susceptible de soulever des réticences chez une jeune-femme prompte à reconnaître le caractère foncièrement rebelle et indiscipliné de son esprit. Les poèmes « The Brain, within its Groove » (J556/ F563), déjà mentionné, et « I felt a Cleaving in my Mind – » (J937/ F867B), sont particulièrement emblématiques de l'influence que la philosophie mentale et morale exerça sur la pensée de Dickinson, non seulement en ce qu'ils se font le relais d'exercices de dissection mentale typiques de cette philosophie mais en ce qu'ils en exposent les limites. En effet, c'est moins la régulation que la dérégulation et le débordement des facultés de l'esprit qu'ils travaillent à représenter, quand la philosophie mentale et morale soutenait qu'il était possible pour l'homme de maîtriser les processus intellectuels et émotionnels régissant le fonctionnement du cerveau en mettant l'accent sur une discipline introspective régulière. L'idée

³⁰⁵ Dans une lettre à son amie d'enfance Abiah Root, Dickinson, alors âgée de quinze ans, écrivait : « Viny and I both go to school this term. [...] I have four studies. They are *Mental Philosophy*, Geology, Latin, and Botany. How large they sound, don't they ? » (L6, je souligne). Le nombre d'exercices exigés dans cette discipline était (de loin) le plus élevé par rapport aux autres matières enseignées, ainsi que le révèle une table des matières recensant les principales activités intellectuelles imposées à Amherst College pendant la dernière année de lycée (Jed Deppman, *Trying to Think with Emily Dickinson*, op.cit., p.80). Précisons, par ailleurs, que les manuels scolaires de référence en la matière étaient ceux qui proposaient une synthèse (qui restait complexe, surtout pour des étudiants néophytes) de la pensée des philosophes du Common Sense écossais, le plus étudié étant *Elements of Mental Philosophy*, de Thomas C. Upham (Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, op.cit., p.207).

d'un esprit bien régulé étant un des présupposés nécessaires à toute approche intellectuelle et épistémologique « saine », la philosophie mentale et morale expliquait, par exemple, que la démence était le résultat d'une défection des facultés de l'esprit, celui-ci se révélant incapable d'associer rationnellement ses pensées et ses idées. On imagine assez bien l'inquiétude et la résistance que ce type de raisonnement put susciter chez Dickinson, elle qui évoquait, dans une lettre à Higginson déjà mentionnée, les difficultés qu'elle avait à se discipliner elle-même et à canaliser son énergie et ses forces créatrices (« I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and when I try to organize – my little Force explodes – and leaves me bare and charred – », L271), et ce en dépit de l'humour et de l'autodérision qu'elle manifestait, par ailleurs, dans d'autres lettres³⁰⁶. Mais Dickinson avait suffisamment de discernement pour ne prendre que ce qui était susceptible de stimuler son esprit et, ces réserves mises à part, elle sut tirer profit de l'enseignement de cette philosophie. En l'entraînant à un travail de sonde psychique et à des investigations d'ordre métaphysique auxquels elle était naturellement encline, la philosophie mentale et morale répondait, dans une large mesure, à sa curiosité intellectuelle et à sa soif de confrontation avec des terrains inconnus, difficilement accessibles par la voie rationnelle. De surcroît, en reconnaissant les limites d'une démarche purement cognitive dans des domaines relevant davantage de la croyance et de la spéculation subjective que de l'objectivité scientifique, elle était en accord avec la pensée fondamentalement circonspecte de Dickinson.

En ce sens, ce n'est pas un hasard si Isaac Watts, père de l'hymnodie anglaise mais également auteur de plusieurs essais de philosophie mentale à visée pédagogique, eut une influence sur le poète. Le lien de parenté entre les hymnes de Watts et les poèmes de Dickinson (leur métrique, leur rythme, leurs thèmes communs) a été relevé par plusieurs critiques³⁰⁷, mais l'ouvrage de Watts intitulé *The Improvement of the Mind* (1821), qui figurait dans la bibliothèque familiale, a été nettement moins analysé en relation avec la pensée et la poésie de Dickinson³⁰⁸. Dans un chapitre intitulé « Of Enlarging the Capacity of the Mind » (chap. XVI), Watts y préconise une série d'exercices intellectuels visant à entraîner l'esprit à gagner en amplitude, en « élasticité », un mot que l'on retrouve sous sa forme adjectivale dans le poème

³⁰⁶ Dans une lettre adressée à son amie Mrs Holland, elle écrivait : « Vinnie and I “regulated,” and Vinnie and I “got settled,” [...] and should my own machinery get slightly out of gear, *please*, kind ladies and gentlemen, some one stop the wheel ». Et elle signait : « From your mad/ Emilie » (L182).

³⁰⁷ Voir, par exemple, l'ouvrage récent de Cristanne Miller, *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, déjà mentionné, ou encore l'article de Shira Wolosky « Rhetoric or Not : Hymnal Tropes in Emily Dickinson and Isaac Watts » in *The New England Quarterly* vol. 61, n°2, June 1988, p. 214-232.

³⁰⁸ Isaac Watts, *The Improvement of the Mind*, London, W. Wilson, 1821. Consulté le 26 mars 2014. URL: <https://archive.org/stream/improvementofmin00wattuoft#page/n0/mode/2up> .

de Dickinson « Strong Draughts of Their Refreshing Minds » (J711/ F770)³⁰⁹. Il recommande, pour cela, la lecture de poèmes (ce en quoi il se distinguait de la majeure partie de ses confrères scientifiques et philosophes de l'époque) et insiste tout particulièrement sur un apprentissage graduel, par « degrés », un mot également présent dans plusieurs poèmes et lettres de Dickinson, et qui sert de pierre angulaire à une approche cognitive progressive et prudente³¹⁰. Mais ce qui retient tout particulièrement l'attention, c'est la mise en garde qu'il profère, dès les premiers chapitres de son ouvrage, à l'encontre de toute pensée et de toute opinion péremptoire et figée (son approche par degrés impliquant l'idée d'une progression et, par là même, une avancée et un mouvement), de tout esprit dogmatique, arrogant ou censeur, incitant sans relâche à la prudence, la modestie, l'humilité. Il prend ainsi l'exemple de personnalités intellectuellement rigides – non disposées à accueillir et à expérimenter des idées neuves, et s'accrochant à leurs préjugés et à leurs menues connaissances souvent au mépris de la raison et de la vérité – pour faire valoir la nécessité de « s'exercer » à l'inconnu afin, paradoxalement, de se familiariser avec lui et d'accepter l'état d'incertitude auquel l'homme se trouve irrémédiablement voué. Plusieurs extraits de son ouvrage sont particulièrement pertinents, en ce qu'ils résonnent intimement avec l'approche prudente et résolument anti-dogmatique sur laquelle Dickinson fondait sa démarche intellectuelle et cognitive. Dans le premier chapitre « General Rules for the Improvement of Knowledge », il écrivait :

You should [...] contrive and practice some proper methods to acquaint yourself with your own ignorance, and to impress your mind with a deep and painful sense of the low and imperfect degrees of your present knowledge, that you may be incited with labour and activity to pursue after greater measures.

[...]

Maintain a constant watch at all times against a dogmatical spirit. Fix not your assent to any proposition in a firm and unalterable manner.

[...]

A dogmatist in religion is not a great way off from being a bigot, and is in high danger of growing up to be a bloody persecutor³¹¹.

³⁰⁹ Ce poème, qui apparaît comme un hommage de Dickinson aux esprits puissants qui l'influencèrent (la « désaltèrent », ainsi qu'elle le formula), pourrait en effet être perçu comme un clin d'œil révérencieux à l'enseignement de Watts : « Strong Draughts of Their Refreshing Minds/ To drink – enables Mine [...] / To go elastic – ».

³¹⁰ Dans la lettre 907 à ses cousines les Norcross, Dickinson proposait de procéder, dans leurs échanges, « par degrés », afin de préserver ses forces intellectuelles et physiques (« I have all to say, but little strength to say it; so we must talk by degrees »), tandis que dans le poème « Tell all the truth but tell it slant – » (J1129/ F1263), elle préconisait une approche graduelle de la vérité, afin d'éviter que celui qui la cherche ne se trouve aveuglé par l'intensité brûlante de ses révélations (« The Truth must dazzle gradually/ Or every man be blind – »).

³¹¹ Isaac Watts, *The Improvement of the Mind*, op. cit., p. 4, 12, 14.

Notons que l'adjectif « positive », présent dans le quatrième vers du poème que nous examinons, revient à plusieurs reprises sous la plume de Watts avec des connotations négatives, en vue de dénoncer et condamner la tyrannie des certitudes. Conscient que l'homme n'a qu'un accès limité à la connaissance, Watts pose ainsi son ignorance face aux mystères du monde, la considérant comme une donnée intrinsèque à la condition humaine, et il va jusqu'à soutenir la possibilité qu'il existe d'autres mondes habitables dans l'univers – une hypothèse qui, assez paradoxalement et ironiquement, semble stimuler son sentiment religieux alors même qu'elle bouleverse la cosmologie chrétienne.

Cette hypothèse est d'autant plus intéressante que le « monde » (« World ») pointé par le déictique « This » dans le premier vers du poème (« This World is not Conclusion. », donc) et la chose désignée sous le nom de « Species » dans le deuxième vers (« A Species stands beyond – ») pourraient renvoyer à tout autre chose qu'à un au-delà futur : ils pourraient, d'une part, présupposer l'existence d'autres mondes habitables dans l'univers, ainsi que le soutenait Watts, mais également poser l'hypothèse de mondes parallèles en soulevant la possibilité d'autres sphères d'appréhension, sensorielle ou intellectuelle. Par un subtil effet de renvoi et d'écho, la seconde strophe du poème « A Light exists in Spring » (J812/ F962) vient conforter cette dernière hypothèse. Le vers qui l'introduit (« A Color stands abroad ») présente non seulement une proximité phonique et métrique avec le vers « A Species stands beyond – » dans le poème examiné, mais suggère précisément l'idée selon laquelle il existe d'autres territoires sensoriels et d'autres modes d'appréhension du monde et de la nature qui demeurent résolument impénétrables à la logique scientifique :

A Color stands abroad
On Solitary Fields
That Science cannot overtake
But Human Nature feels.

Le poème rapporte le sentiment de perte éprouvé devant un spectacle que l'on devine être la tombée du jour, en procédant par touches métonymiques (« A Light », « A Color ») et par indétermination pronominale (« It »), comme pour rendre compte du caractère partiel et insaisissable de la sensation que procurent la lumière déclinante et ses projections de couleurs sur le paysage. Le choix d'une approche phénoménologique, qui s'appuie sur les impressions recueillies par l'esprit et les sens du sujet observateur, est explicitement opposé à une approche scientifique jugée inapte à restituer la beauté des phénomènes, et ce précisément parce qu'elle cherche à les appréhender sans considérer la part d'interaction intuitive et de construction subjective qui fonde la relation entre le sujet observant et le sujet observé, et qui ouvre les

horizons perceptifs. Le terme « Science » dans le vers « That Science cannot overtake » peut, à cet égard, être entendu dans un sens large, en relation avec la faculté de connaître de l'homme en général, mais également en relation avec la philosophie empiriste, très prégnante en Nouvelle-Angleterre dans la première partie du XIXe siècle. Il semble difficile d'énoncer une définition qui puisse rendre compte de cette philosophie comme d'un tout unifié, en raison des nuances profondes et des divergences de vue fondamentales qui existaient entre les penseurs placés sous cette bannière (le terme même d'« empirisme » a été attribué rétrospectivement aux philosophes anciens et modernes par les historiens des XIXe et XXe siècles), notamment dans la façon dont ceux-ci envisageaient l'existence de Dieu et la relation du sujet pensant au monde extérieur. Il faut donc s'en tenir à l'idée (qui semble être celle que plusieurs poèmes de Dickinson adoptent) selon laquelle nos idées viendraient de notre expérience immédiate des choses, nos impressions sensibles ayant valeur de confirmation d'évidence ou de preuve matérielle. La possible allusion à cette philosophie dans le poème viserait donc à opposer, à la certitude tangible d'une réalité immédiatement perceptible par les sens, l'incertitude et l'indétermination d'une réalité autre, invisible, si l'on peut dire, à l'œil nu, et relevant d'une forme d'appréhension plus intuitive. Plus encore, si l'on considère l'une des nombreuses définitions que le Webster offre du mot « Species », l'une, d'usage rare, désigne le travail de l'imagination (« Representation to the mind. Wit ... the faculty of imagination in the writer, which searches over all the memory for the species or ideas of those things which it designs to represent ») et tendrait à souligner le caractère subtilement réflexif du poème en pointant vers une réalité autre que celle que proposent l'expérience immédiate des sens et les constructions intellectuelles préétablies : celle qui relève de la création et de l'imagination. Le mot « Species » rappellerait ainsi la dimension essentiellement métaphorique des poèmes, nous renvoyant à cet « autre concept de vérité que le concept de vérité-vérification, corrélatif de notre concept ordinaire de réalité », dont parle Ricœur dans *La métaphore vive*³¹².

Parmi les manuels et ouvrages de philosophie mentale et morale ayant pu stimuler, ou rebuter, la pensée féconde de Dickinson, citons un court passage tiré de *Lectures on the Philosophy of the Human Mind* (Lecture XI), du philosophe écossais Thomas Brown. Dans la lignée des réflexions et des exhortations prudentes d'Isaac Watts, il présente des affinités de pensée avec le poème examiné, en même temps qu'il dialogue, consciemment ou non, avec d'autres textes qui éclairent les enjeux soulevés dans le poème. Publié dans les années 1820, l'ouvrage figurait dans la bibliothèque familiale et il est tout à fait possible que Dickinson l'ait

³¹² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op.cit., p.387.

consulté ponctuellement ou qu'elle l'ait étudié pendant ses années d'enseignement à Amherst College ou Mount Holyoke :

“That the intelligence of any being,” to use the words of d’Alembert, “should not pass beyond certain limits—that, in one species of beings, it should be more or less circumscribed, than in another—all this is not surprising” [...] But that the *same* being should be at once arrested by the narrow circle which nature has traced around him, and yet constantly reminded, that, beyond these limits, there are objects which he is never to attain—that he should be able to reason, till he loses himself, on the existence and nature of these objects, though condemned to be totally ignorant of them—that he should have too little sagacity to *resolve* an infinity of questions, which he has yet sagacity enough to *make*—that the principle within us, which thinks, should ask itself in vain, what it is which constitutes its thought, and that this thought, which sees so many things, so *distant*, should yet not be able to see itself, which is so *near*, — *that self*, which it is notwithstanding always striving to see and to know—these are contradictions, which, even in the pride of our reasoning, cannot fail to surprise and confound us³¹³.

Ce qui retient l’attention, en premier lieu, c’est l’effet de résonance entre ce que Brown dit, à la fin du texte, au sujet de la difficulté de l’esprit à se départir de lui-même et à prendre suffisamment de distance en vue d’analyser ses pensées et son fonctionnement interne, et ce que Dickinson écrit dans la toute première lettre qu’elle adressa à Higginson. Elle y formulait une idée semblable, dans des termes quasi identiques à ceux de Brown, pour étayer sa requête d’un retour critique au sujet de son travail : « The Mind is so near itself – it cannot see, distinctly – and I have none to ask – » (L260). Le terme « sagacity » mérite également d’être relevé, dans la mesure où il figure dans le poème que nous analysons. Brown l’utilise pour signifier la puissance et l’impuissance simultanées qui caractérisent l’esprit humain lorsque celui-ci se trouve confronté à des questions philosophiques et métaphysiques complexes qu’il a la faculté d’envisager sans pour autant pouvoir les résoudre. Or, c’est bien ce que Dickinson suggère, elle aussi, dans son poème, en confrontant la faculté de discernement limitée de l’homme au caractère énigmatique et insaisissable des questionnements qui le travaillent : « And through a Riddle, at the last –/ Sagacity, must go – ». La sagacité des hommes est ainsi passée au « crible » de « l’énigme » (le mot « Riddle » joue sur les deux acceptions³¹⁴) et, au terme d’une tentative qui s’avère in fine infructueuse (ce que souligne la nécessité radicale du modal

³¹³ Thomas Brown, *Lectures on the Philosophy of the Human Mind*, vol.1, éd. M. Newman, Andover, University of California Libraries (California Digital Library), 1822, p.108-109. Consulté le 16 mai 2015. URL: <https://archive.org/stream/lecturesonphilos01brow#page/164/mode/2up>.

³¹⁴ Le Webster indique que le mot « Riddle » peut renvoyer aussi bien à un crible et une claie (« An instrument for cleaning grain, being a large sieve with a perforated bottom, which permits the grain to pass through it, but retains the chaff »), qu’à une énigme et un mystère (« An enigma; something proposed for conjecture, or that is to be solved by conjecture; a puzzling question; an ambiguous proposition »). L’emploi ambivalent (à la fois abstrait et concret) de l’adverbe « through » permet d’accréditer les deux lectures, simultanément.

« must »), rend les armes (et l'âme), vaincue par l'incertitude et l'inconnu. Soulignons, par ailleurs, qu'en évoquant le cercle étroit qui restreint les possibilités de l'esprit humain et le condamne à l'ignorance sur des sujets que la pensée se trouve en mesure de concevoir mais pas de connaître, les réflexions de Brown présentent des affinités avec la pensée kantienne, dont l'influence dans les cercles intellectuels de la Nouvelle-Angleterre fut considérable au XIX^e siècle³¹⁵. L'ouvrage *Critique de la raison pure*, publié à la fin du XVIII^e siècle, avait précisément pour objectif de redéfinir et re-délimiter rigoureusement les territoires des facultés de l'esprit humain – ce qu'il est en mesure ou non de connaître, dans les limites de ce que *peut* l'entendement –, et de mettre la raison en garde contre ses prétentions excessives, notamment dans le domaine des recherches métaphysiques, qui portent, rappelle le philosophe, sur l'examen de « trois Idées : Dieu, la liberté et l'immortalité³¹⁶ ». Dans une section intitulée « De l'opinion, du savoir et de la croyance », Kant examine ainsi des sujets – des « créances » – qui ne peuvent être objets de connaissance, mais dont la pensée se trouve à même d'envisager la possibilité. En ce sens, l'existence de Dieu ainsi que « la vie future de l'âme humaine » se trouvent qualifiées de « croyances » (« doctrinales » ou « morales », selon le degré de conviction et de certitude subjective investi), par opposition à un « savoir » qui, contrairement à la croyance, se veut aussi bien objectivement que subjectivement suffisant³¹⁷. Kant va plus loin encore en développant le concept de « noumènes » : ceux-ci ne pouvant être objets de l'expérience (ils ne relèvent pas de l'intuition sensible par laquelle, dans le système de pensée kantien, la matière de la connaissance fournie à l'entendement doit nécessairement passer, comme c'est le cas pour les « phénomènes »), ils appartiennent au monde de l'entendement pur. Kant invite donc à penser l'existence, purement abstraite et intellectuelle, de « quelque chose en général, pour laquelle [il est fait] abstraction de toute forme d'intuition sensible » et pour laquelle il faudrait trouver « une raison d'admettre une autre sorte d'intuition que celle qui est sensible ». Mais parce que cette « autre sorte d'intuition » s'étend au-delà des limites des objets de l'expérience sensible (seul cadre, donc, dans lequel, selon le philosophe, les catégories de l'entendement peuvent fonctionner et s'employer à développer des modalités de la connaissance), elle se trouve « parfaitement en dehors de notre pouvoir de connaître³¹⁸ ». Bien

³¹⁵ Rappelons que l'avènement de la philosophie et de la métaphysique allemandes sur la scène culturelle américaine dans la première moitié du XIX^e siècle fut largement le fait de la diffusion de l'ouvrage *De l'Allemagne* (1814) de Germaine de Staël. Précisons, par ailleurs, que la Nouvelle-Angleterre avait beau être, alors, en proie à une ferveur germanophile, Dickinson ne semble pas avoir eu connaissance de la philosophie de Kant directement.

³¹⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Alain Renaut, éd. Alain Renaut et Patrick Savidan, Paris, Flammarion, 2006, p.356.

³¹⁷ Ibid., p.671-672.

³¹⁸ Ibid., p.303, 305.

qu'on imagine mal comment le système de pensée kantien eût pu attirer la pensée mouvante et réfractaire aux dogmes de Dickinson, les pistes de réflexion esquissées dans le poème concernant la possible existence d'autres sphères d'appréhension sensorielle et intellectuelle coïncident avec les réflexions menées par le philosophe allemand. Plus largement, elles entrent en résonance avec les questionnements philosophiques et métaphysiques qui occupaient la scène intellectuelle américaine au XIXe siècle, qu'elles aient été influencées par les Lumières écossaises ou l'idéalisme allemand.

Dickinson joue donc sur un paradoxe, si l'on considère la nature des réflexions engagées dans le poème examiné et, plus largement, le travail d'investigation cognitive à l'œuvre dans d'autres poèmes du corpus : alors même qu'elle refuse de créditer la méthode philosophique, pointant son ignorance dans le domaine des recherches métaphysiques et maintenant vis-à-vis d'elle une distance critique, elle s'aventure sur des terrains de pensée proches. Dans le poème d'inspiration keatsienne « I died for Beauty – but was scarce » (J449/ F448), qui met en scène un dialogue posthume entre un être mort « pour la beauté » et un être mort « pour la vérité », unis par des liens de sang (« – Themselves are One –/ We Brethren, are », »), n'entrelace-t-elle pas pour l'éternité le philosophe et le poète³¹⁹ ? Le dialogue intertextuel et les questionnements soulevés dans le poème « This World is not Conclusion. » témoignent, en outre, de la volonté qu'avait le poète de contrer l'immobilisme de la pensée pour relancer et poursuivre toujours plus loin sa réflexion.

Mais si Dickinson se montrait ambivalente à l'égard de la discipline philosophique, elle attaqua en revanche très ouvertement l'institution religieuse. Dans la première partie, nous avons examiné plusieurs poèmes qui mettent la Bible et la dogmatique chrétienne à mal, par leur relecture subversive des notions de confiance et d'alliance. Dans le présent poème, le prisme critique adopté est, là encore, aussi audacieux qu'hétérodoxe : à travers une possible allusion aux thèses de Darwin, une description des rites institutionnels confinant à la parodie, et une approche, pour le moins ambiguë, du dogme de la résurrection, Dickinson dénonce

³¹⁹ Dans « Ode on a Grecian Urn » (1820), Keats déclare : « Beauty is truth, truth beauty » (*Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, éd. Paul Bensimon, Bernard Brugière, François Piquet et Michel Rémy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, p.838). Dans son ouvrage *Nature* (1836), Emerson envisageait le poète et le philosophe selon une perspective identique. Le « vrai » poète et le « vrai » philosophe ne forment, selon lui, qu'une seule et même entité tendue vers un but commun : la beauté et/ou la vérité (on reconnaît dans l'équivalence posée entre la beauté et la vérité l'influence de la pensée de Platon). Il écrivait : « The true philosopher and the true poet are one, and a beauty, which is truth, and a truth, which is beauty, is the aim of both » (Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.36). Cristanne Miller relève, en outre, la possible influence du poème « A Vision of Poets » (1844) d'Elizabeth Barrett Browning, dans lequel celle-ci remarque : « These were poets true/ Who died for Beauty, as martyrs do/ For truth – the ends being scarcely two » (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.8).

l'aridité de croyances et de pratiques jugées désuètes et mensongères et incrimine ce que l'on pourrait appeler le « commerce des preuves », mettant ainsi en cause un des piliers de la foi protestante et de l'Église congrégationaliste.

Dans son ouvrage *Emily Dickinson and The Hill of Science*, Robin Peel émet la possibilité que le mot « Species », dont nous avons relevé le rayonnement sémantique, ait été emprunté à la théorie de l'évolution telle qu'elle fut exposée par Darwin dans *On the Origin of Species* (1859), paru trois ans avant l'écriture du poème³²⁰. Cette hypothèse encouragerait à lire la présence de ce mot comme un clin d'œil subversif à l'égard de la religion : Darwin allait, en effet, à l'encontre de la thèse créationniste et de l'idée d'un dessein divin (tout en ayant été lui-même acquis à cette thèse pendant ses années de formation en théologie), et il invalidait la pensée fixiste de la temporalité que la Bible proposait. Il soutenait ainsi que l'origine de la race humaine est un mystère de la nature non élucidé (« that mystery of mysteries³²¹ ») et que l'homme est le résultat d'une longue évolution des espèces, faite de sélections « naturelles » (et non « surnaturelles » ou divines) et de transformations et d'adaptations organiques successives relevant aussi bien de circonstances et d'influences extérieures (les évolutions géologiques de la planète) que de mutations biologiques « internes »³²². Dans le contexte du poème, le mot « Species » impliquerait alors l'existence d'un autre système référentiel de compréhension de la nature et de l'homme, d'une autre réalité – cette fois non tant métaphysique ou méta-poétique

³²⁰ Robin Peel, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, op. cit., p.39.

³²¹ Charles Darwin, *On the Origin of Species : By Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, éd. William F. Bynum, Londres, Penguin Books, 2009, p.11.

³²² La religion chrétienne enseignait alors que l'arbre généalogique humain était issu du couple formé par Adam et Ève et que la terre était vieille de quelques milliers d'années seulement. Or, les découvertes scientifiques de l'époque – en particulier celles de la géologie et de la paléontologie – révélèrent que le monde était âgé de plusieurs millions d'années et qu'il était passé par une succession de stades d'évolution qui avaient vu s'éteindre et naître de nombreuses espèces avant que l'homme ne fit son apparition. Poursuivant les réflexions de Jean-Baptiste Lamarck (*Philosophie zoologique*, 1809) et de Charles Lyell (*Principles of Geology*, 1830-1833) concernant la classification et l'évolution organiques des espèces, Darwin était bien conscient que le bouleversement conceptuel qui se profilait trouverait maintes résistances, d'autant qu'il subsistait de nombreux chaînons manquants à sa thèse. Dans l'introduction à son « Abstract », comme il l'appela modestement, bien conscient de ce qu'il ne pouvait fournir toutes les preuves factuelles requises pour accréditer ses hypothèses intuitives et de ce qu'il demeurerait encore dans un état d'incertitude et même d'ignorance sur de nombreux points, il écrivit : « Although much remains obscure, and will long remain obscure, I can entertain no doubt [...] that the view which most naturalists entertain, and which I formerly entertained—namely, that each species has been independently created—is erroneous. I am fully convinced that species are not immutable ; but that those belonging to what are called the same genera are lineal descendants of some other and generally extinct species, in the same manner as the acknowledged varieties of any one species are the descendants of that species » (Charles Darwin, *On the Origin of Species: By Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, op. cit., p.15). Un article datant de 1863 et paru dans la revue *The Atlantic Monthly* donne une idée des réactions et des débats que les thèses de Darwin suscitérent. L'auteur de l'article est en effet disposé à accueillir l'idée selon laquelle l'âge de la terre et l'âge de l'humanité seraient plus anciens qu'il avait été admis jusqu'alors, mais il condamne sans appel l'idée selon laquelle l'homme descendrait d'une quelconque espèce animale, déplorant, en ce sens, que l'excellent géologue Charles Lyell en soit venu à rallier les thèses de Darwin (« The Geological Evidences of the Antiquity of Man, with Remarks on Theories of the Origin of Species by Variation » in *The Atlantic Monthly*, July 1863, vol. 12, Issue 69, p.128-129).

que physique et biologique – et, par conséquent, d’une temporalité jusque-là insoupçonnée, en contradiction radicale avec les croyances séculaires véhiculées par la religion. L’adverbe « beyond », présent dans le deuxième vers du poème (« A Species stands beyond – ») pourrait, en ce sens, désigner non tant un au-delà *futur* qu’un au-delà *passé* : en effet, en exhumant une nouvelle chronologie des origines et en décloisonnant les bornes temporelles instituées par la religion, la thèse évolutionniste ouvrait un horizon de pensée vertigineux, exigeant un déplacement et un réajustement spectaculaires de la perception de soi et du monde, de soi *dans* le monde. Précisons toutefois que dans l’hypothèse où le terme « Species » aurait été choisi pour ironiser sur la religion, il n’implique pas pour autant une adhésion aux idées du scientifique anglais. En effet, si Darwin est mentionné par Dickinson à deux reprises dans sa correspondance, c’est avec un détachement à la fois ironique et amusé qui indique qu’elle gardait aussi vis-à-vis de ses thèses une distance circonspecte. « Why the Thief ingredient accompanies all Sweetness Darwin does not tell us », écrivait-elle dans une lettre à son amie Mrs Holland (L359), tandis que dans une lettre plus tardive adressée au juge Otis Lord, elle ironisait : « we thought Darwin had thrown “the Redeemer” away » (L750). Elle soulignait par ces remarques la part de mystère irréductible qui subsiste en toute chose, et l’arrogance de ceux qui ambitionnent de la mettre au jour. Rappelons, par ailleurs, que le mot « Species » était l’objet de dissensions et de controverses au moment où il apparut dans l’ouvrage de Darwin (les hommes de science occupés à la classification des organismes vivants se trouvaient incapables de convenir pour ce terme d’une définition commune cohérente) et que sa présence dans le poème pourrait alors également signaler les tâtonnements épistémologiques de la science à son sujet, ainsi que le suggère Jane D. Eberwein : « this word so central to scientific discourse itself bespoke the limitations of science. If the first rule of scientific argumentation is to define one’s terms, then “species” turned out to be as resistant to definition as “immortality” is to empirical proof³²³. » En renvoyant ainsi dos à dos deux « systèmes » dont elle se désolidarisait à maints égards, Dickinson fait, en quelque sorte, coup double dans son poème, marquant son incrédulité et sa méfiance aussi bien à l’égard des vérités de la religion que des thèses de la science, lorsque celles-ci prétendent élucider des sujets qu’elle estimait inconnaisables, tant par la voie de la croyance institutionnalisée que par la voie de la rationalité et de l’objectivité scientifiques.

S’il s’avère impossible d’affirmer que Dickinson ait choisi de se référer sciemment aux thèses de Darwin et aux débats taxinomiques de l’époque, la fin du poème ne laisse, en

³²³ Jane D. Eberwein « Outgrowing Genesis ? Dickinson, Darwin and the Higher Criticism » in *Emily Dickinson and Philosophy*, op. cit., p.65.

revanche, que peu de doutes sur sa visée critique intentionnelle à l'égard de la religion. La description réifiante que Dickinson y offre d'un pasteur est, en effet, teintée d'un dédain comique qui frise la parodie. « Much Gesture, from the Pulpit – / Strong Hallelujas roll – » : représenté métonymiquement par les gestes qu'il fait en s'agitant devant sa chaire tandis qu'il déclame ses incantations, ses « alléluias » – une façon de mettre l'accent sur le signifiant plutôt que sur le sens des paroles qu'il prononce –, le pasteur est présenté sous un jour aussi grotesque que pédantesque dans les louanges excessives qu'il adresse à Dieu. La variante proposée pour l'adjectif « strong » étant, selon les éditions de Franklin et de Miller, l'adjectif « sure », Dickinson dénonce aussi bien le dogmatisme du pasteur que la surenchère du sentiment et de la dévotion qu'il donne à entendre et à voir, comme si, par sa théâtralité exacerbée, sa performance pouvait être la démonstration éclatante d'une présence et avoir un quelconque pouvoir performatif de révélation. Le poème souligne donc non seulement la vanité du pasteur qui dirige l'office mais, plus largement et à travers lui, la vanité des croyances et des pratiques instituées par la religion³²⁴. Il entre, à cet égard, en résonance avec un autre poème du corpus. Dans le poème « He preached upon “Breadth” till it argued him narrow – » (J1207/ F1266), qui s'ouvre sur un renversement des valeurs aussi ironique qu'acérbe, la figure et la fonction du pasteur se trouvent également mises en accusation à travers un subtil jeu de contrastes et de retournements qui vise, plus largement, à dénoncer toutes les formes de certitude ou de vérité auxquelles les hommes s'accrochent aveuglément :

He preached upon “Breadth” till it argued him narrow –
 The Broad are too broad to define
 And of “Truth” until it proclaimed him a Liar –
 The Truth never flaunted a Sign –

Simplicity fled from his counterfeit presence
 As Gold the Pyrites would shun –
 What confusion would cover the innocent Jesus
 To meet so enabled a Man!

En opposant, dès les premiers vers, une valeur et son contraire – l'ampleur (« Breadth ») et l'étroitesse (« narrow »), la vérité (« Truth ») et le mensonge (« Liar ») – par un jeu de

³²⁴ Précisons que cette description grotesque ne saurait être étendue à l'ensemble des hommes d'Église que Dickinson connaissait et avait entendus prêcher, ni occulter l'admiration qu'elle vouait à certains pasteurs comme Aaron Colton, Edward Dwight et Charles Wadsworth, ainsi que je le rappelle dans la première partie. Dans la lettre 46 à son frère Austin, par exemple, Dickinson évoque le Révérend Colton en des termes qui forment un contraste éclatant avec la description proposée dans le poème et tendent à montrer qu'elle portait un regard nuancé sur la façon dont l'enseignement religieux était conduit. Elle écrivait : « Knowing Rev A.M. Colton as thoroughly as you do, having received much benefit from his past ministrations [...] No doubt you can call to mind his eloquent addresses, his earnest look and gesture, his calls of *now today* – no doubt you can call to mind the impetus of spirit received from this same gentleman and his enlivening preaching ».

contrepoint explicite, le poème attaque ouvertement la figure du pasteur et l'institution qu'il représente en les mettant en porte-à-faux avec les valeurs prêchées pendant l'office religieux. Dans le deuxième hémistiche du premier et du troisième vers (« till it argued him narrow – », « until it proclaimed him a Liar – »), les valeurs dont le pasteur se croit apte à saisir la signification et la portée (l'ampleur, la vérité) semblent s'autonomiser : à la fin de chaque vers, le sujet n'est plus le pasteur mais la valeur (bien que désignée par le pronom « it », celle-ci reprend son indépendance en glissant du statut d'objet au statut de sujet) qui condamne ouvertement (« argued », « proclaimed ») celui qui les manie et les malmène, pour se retourner contre lui. Remarquons qu'il est fort probable que l'ampleur et l'étroitesse évoquées (« Breadth », « broad », « narrow ») soient une réminiscence, ici réappropriée et détournée à des fins ironiques, d'un passage de l'Évangile de Mathieu portant sur la question, centrale dans la religion calviniste, de l'élection. L'ironie consisterait à assimiler l'exigence « étroite » du processus électif à une étroitesse d'esprit : « Enter ye in at the strait gate : for wide *is* the gate, and broad *is* the way, that leadeth to destruction, and many there be which go in thereat : / Because strait *is* the gate, and narrow is the way, which leadeth unto life, and few there be that find it³²⁵. » Par un pied de nez subversif, l'ampleur fait ainsi « rétrécir », si l'on peut dire, le pasteur qui prétend la connaître, tandis que la vérité fait de lui une contrefaçon (« counterfeit »), un imposteur qui fait illusion quand bien même il prêche l'inauthentique et le faux. En ce sens, l'allusion à l'or et à la pyrite souligne non seulement le contraste entre les valeurs mais le mirage qui les sous-tend, la pyrite ayant trompé et causé le désespoir de bien des mineurs et chercheurs d'or pendant les *Gold Rushes* successives qui ponctuèrent le XIXe siècle américain. Que les mots « Breadth » et « Truth » soient placés entre guillemets dans une des versions du poème accentue davantage encore l'effet de contraste entre, d'une part, les valeurs telles qu'elles se trouvent prêchées par le pasteur, et, d'autre part, les valeurs telles qu'elles sont *en soi*, indépendamment de leur représentation et de leur interprétation par l'institution³²⁶. Dans le recueil d'essais *Pour vivre langage*, Gérard Dessons rappelle que Benveniste considérait les guillemets comme l'inscription visuelle de « discordances conceptuelles » par rapport à « l'acception ordinaire » de la notion encadrée³²⁷. Dans le cadre du poème, la vérité et l'ampleur ne se laissent pas circonscrire (« define »), elles échappent à l'entreprise de saisie (« fled »,

³²⁵ Mt, 7 :13-14.

³²⁶ L'édition de Franklin indique en effet l'existence de trois versions de ce poème, très proches du point de vue de la sémantique et de l'effet d'ironie voulu. L'édition de Johnson, proposée ici, a retenu la version qui encadre les mots « Breadth » et « Truth » par des guillemets, ce qui n'est pas le cas de l'édition de Miller.

³²⁷ Serge Martin (dir. Publication), *Émile Benveniste, Pour vivre langage*, Mont-de-Laval, Atelier du Grand tétras, 2009, p.78.

« shun »), l'idée même de ce qui est vrai et de ce qui est ample contredisant toute possibilité de réduction, de restriction : en voulant les exhiber publiquement (ce que suggère le verbe « flaunt » et sa variante « hoist »), c'est alors le pasteur lui-même qui, en un retournement malicieux, se trouve stigmatisé et « exposé » dans sa vanité. La fin du poème achève de discréditer l'institution religieuse et son représentant en convoquant la figure du Christ (maintes fois associée, dans les poèmes, à l'humilité, la simplicité, l'innocence) qui rougit devant les discours pleins de certitudes du pasteur : « What confusion... cover... ». La gêne ou la honte éprouvée par le Christ « innocent » n'en rend que plus explicite, par contraste, l'infatuation coupable du pasteur qui, loin d'être le témoin d'une présence ou le catalyseur d'une révélation, apparaît, au contraire, comme une perversion de la présence (le terme « counterfeit » porte sur « presence ») et un obstacle à toute forme de vérité et de révélation. Ce n'est peut-être pas un hasard si, dans sa première version manuscrite du poème, Dickinson a écrit le mot « Breath » – et non « Breadth » – en insérant un petit « d » au-dessus du mot : « Breath » renvoyant au souffle, à l'esprit, à l'inspiration (*spiritus*, « Holy Ghost »), il est possible que ce ne soit pas seulement un accident orthographique et qu'elle se soit amusée de la proximité graphique et phonétique entre les deux mots, pour souligner, en filigrane, l'absence d'une certaine largesse et d'un certain esprit « inspiré » (par le divin) chez le pasteur. L'adjectif « enabled », dans le dernier vers, se veut, en ce sens, ouvertement ironique, en ce qu'il laisse entendre exactement l'inverse de ce qu'il signifie, sémantiquement parlant (un homme « capable », « investi d'un pouvoir »), une ironie que ses variantes viennent conforter : l'édition des poèmes de Franklin indique que Dickinson a beaucoup hésité sur le choix du qualificatif dont elle souhaitait affubler le pasteur et qu'elle envisagea les adjectifs « accomplished », « discerning », « accoutred », « established » et « conclusive » (tous adjectifs qui tendraient à suggérer, a priori, que le pasteur est un homme respectable et accompli), pour finalement retenir, dans les trois versions complètes que nous avons du poème, les adjectifs « learned » « Religious » et « enabled ». Deux des variantes attirent tout particulièrement l'attention, dans la mesure où elles se font l'écho de certains termes présents dans le poème « This World is not Conclusion. » : l'adjectif « learned » rappelle, en effet, la possible critique formulée à l'égard des savants et des érudits désarmés devant la question de l'immortalité (« To guess it, puzzles scholars – »), tandis que l'adjectif « conclusive » renvoie au premier vers du poème et souligne, là encore, la résistance ferme que Dickinson opposait aux formes et aux discours qui figent la pensée.

« The Missionary to the Mole/ Must prove there is a Sky/ Location doubtless he would plead [...] / Too much of Proof affronts Belief », déclare-t-elle dans le poème « So much of Heaven has gone from the Earth » (J1228/ F1240). « Prove », « Proof », « doubtless » : là

encore, la vaine volonté de l'homme qui cherche des preuves et des réponses à des questions qui demeurent une énigme (dans ce poème, il s'agit de localiser l'emplacement du paradis) se trouve dénoncée et subvertie. L'affront que la certitude fait subir à l'incertitude fait d'ailleurs l'objet d'une possible subversion : le sujet du verbe « affronts » pourrait, en effet, être le nom « Belief » aussi bien que le syntagme « Too much of Proof », et ce serait alors l'incertitude, et non la certitude, qui engagerait l'affront. C'est là le nerf de la guerre du poème « This World is not Conclusion. », qui soutient que la foi, tout comme la vérité, échappe à notre emprise et se moque bien de nos tentatives de la cerner :

Faith slips – and laughs, and rallies –
Blushes, if any see –
Plucks at a twig of Evidence –
And asks a Vane, the way –

Raillant notre besoin irréprouvable de certitudes en puisant dans le vocabulaire de l'empirisme (« Evidence », « See »), le poème décrit la foi comme une sorte d'eau vive qui se dérobe à la saisie et qui rougit si on tente de l'approcher de trop près (« Blushes, if any see »), à l'image du Christ dans le poème « He preached upon “Breadth” till it argued him narrow – », gêné (pour ne pas dire « outré ») devant l'arrogance infatuée du pasteur qui prêche en son nom.

Mais la hardiesse critique que le poème « This World is not Conclusion. » manifeste à l'égard de l'institution religieuse réside surtout dans le doute que Dickinson ose opposer à la certitude de l'enseignement biblique et de la dogmatique chrétienne au sujet du dogme de la résurrection. Point essentiel de la foi protestante et calviniste, la croyance dans la résurrection du Christ se trouve exprimée dans la première Épître de Paul aux Corinthiens, où Paul démontre, par un raisonnement proche du syllogisme, que la résurrection du Christ, en tant qu'axiome ou postulat de départ, est la preuve que la résurrection de tous les morts est possible. Mettre en doute la résurrection des morts équivaudrait, par voie de réciprocité, à douter de la résurrection du Christ et donc à se montrer coupable d'impiété, comme le laissent entendre ces paroles de Paul : « Now if Christ be preached that he rose from the dead, how say some among you that there is no resurrection of the dead ? / But if there be no resurrection of the dead, then is Christ not risen/ And if Christ be not risen, then *is* our preaching vain, and your faith *is* also vain³²⁸. » Or en évoquant l'épisode de la crucifixion mais en omettant de mentionner l'épisode de la résurrection qui le prolonge (alors même que celui-ci est censé constituer la preuve irréfutable d'une vie après la mort), Dickinson laisse entendre dans le poème que la crucifixion

³²⁸ I Cor, 15 :12-14.

ne *prouve* rien, ce que le tiret, à la fin du vers « And Crucifixion, shown – » vient signifier, en suspendant la démonstration de certitude intentée par l’homme (le sujet éliminé du verbe « shown » est le nom « Men », situé deux vers plus haut) et en laissant la crucifixion sans suite, dans l’attente d’une signification. On nous a, semble dire le poète, rapporté, décrit et présenté la crucifixion comme étant un fait incontestable (« shown », « Evidence »), mais la résurrection n’ayant, elle, jamais été attestée avec certitude (personne, en effet, n’en a été le témoin direct), la crucifixion devient elle-même sujette à caution³²⁹.

2. « Do People moulder equally, », ou le potentiel subversif du dialogisme, de la réécriture et de la polyphonie

Abordant la question de l’au-delà en des termes semblables, parfois même identiques, à ceux du poème « This World is not Conclusion. », le poème « Do People moulder equally, » (J432/ F390) soulève une autre interrogation fondamentale liée à la question de la résurrection, celle du devenir des corps après la mort, et rend puissamment compte, lui aussi, de la résistance que Dickinson opposait aux vérités soutenues par la religion en choisissant la voie de l’incertitude. Si Dickinson choisit, dans ce poème, de lancer la discussion en commençant par formuler une question – à l’inverse du poème « This World is not Conclusion. », dans lequel, on l’a vu, elle ferme syntaxiquement la discussion pour mieux l’ouvrir –, elle y déploie des stratégies de déstabilisation comparables. Par son subtil maniement de l’ironie, elle met tout particulièrement en évidence le caractère dialogique et polyphonique de ses poèmes, ainsi que leur potentiel subversif dans le cadre d’une réécriture critique³³⁰.

Do People moulder equally,
They bury, in the Grave?
I do believe a Species
As positively live

As I, who testify it
Deny that I – am dead –

³²⁹ Rappelons à cet égard, mais sans entrer dans les innombrables débats exégétiques que cet épisode suscita, que les Évangiles eux-mêmes se montrent ambigus dans la manière dont ils relatent l’épisode de la résurrection : le doute demeure quant à la disparition de la sépulture du Christ et, dans l’Évangile de Mathieu notamment, le bruit court (répandu, certes, par les « Infidèles ») que les disciples de Jésus seraient venus dérober le corps de nuit, afin de faire croire à un miracle.

³³⁰ On a évoqué, déjà, le dialogisme intrinsèque des poèmes. Pour ce qui est de la « polyphonie », il faut l’entendre au sens où elle consiste à envisager « tout texte comme le lieu d’une multiplicité de ‘voix’ qu’il met en scène », ainsi que la présente Jean-Claude Anscombe, dans la lignée des travaux de Lips et de Bakhtine (Merete Birkelund, Henning, Nolke, Rita Therkelsen (éds.), « La polyphonie linguistique », *Langue française*, n°164, Paris, Arman Colin, 2009, p.12). Cette multiplicité implique, nous le verrons, l’idée d’une « hétérogénéité » énonciative.

And fill my Lungs, for Witness –
From Tanks – above my Head –

I say to you, said Jesus –
That there be standing here –
A Sort, that shall not taste of Death –
If Jesus was sincere –

I need no further Argue –
That statement of the Lord
Is not a controvertible –
He told me, Death was dead –

Le poème s'ouvre sur une question pour le moins surprenante, dont l'on ne sait ni à qui elle est adressée, ni pourquoi elle est posée en ces termes et sur quel *ton* la lire : « Do People moulder equally, / They bury in the Grave ? » apparaîtrait presque comme la question naïve d'un enfant, si l'on ne soupçonnait, en connaissance de cause, qu'une question, chez Dickinson, peut en cacher plusieurs autres, et que le caractère empreint de naïveté des interrogations avancées, s'il se révèle être profondément authentique et sincère, a presque toujours un soubassement ironique à visée subversive. En effet, une question posée dans un poème ou une lettre peut être un procédé de rhétorique pure visant à saper une vérité établie en introduisant le doute dans l'esprit du lecteur et herméneute, sans pour autant que le poème, une fois son travail de sape mené à bien, s'emploie à restaurer un quelconque ordre ou propose une vérité jugée plus adéquate. Cristanne Miller remarque à cet égard : « More than the dash, the question mark signifies Dickinson's desire to unsettle rather than to conclude in her poems [...] Poems that begin with exclamations or assertions, for example, may end in doubt³³¹. » L'ironie dickinsonienne peut, en ce sens, être rapprochée de l'ironie socratique³³² : liée à l'art de la conversation, l'ironie de Socrate reposait précisément sur la pratique d'un questionnement naïf à visée subversive (des mots grecs *eirôneia* et *eirôneuesthai* « action d'interroger en feignant l'ignorance »), Socrate se présentant comme un être qui ne sait rien et qui interroge les hommes qu'il souhaite confondre dans leurs certitudes ignorantes comme un « sapeur qui mine les bases », pour reprendre l'image de Pierre Schoentjes³³³. Il s'appliquait ainsi à débusquer et démasquer en eux les idées toutes faites (ingérées sans qu'ils aient songé à s'interroger sur leur provenance et leur bien fondé), dans l'objectif de les forcer à réfléchir par eux-mêmes et de

³³¹ Cristanne Miller, *Emily Dickinson : A Poet's Grammar*, op.cit., p.53.

³³² Notons que dans la lettre 5 adressée à son amie d'enfance Abiah Root, Dickinson se plaisait à s'imaginer dans un rapport de maître à élève avec son amie, lui attribuant le rôle de Platon, tandis qu'elle s'arrogeait celui de Socrate : « We'll finish an education sometime, won't we ? You may then be Plato, and I will be Socrates, provided you won't be wiser than I am », écrivait-elle.

³³³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 99.

mettre à mal « la pensée dominante de la cité ». Mais Socrate n'offrait aucune réponse ou solution à ses interlocuteurs une fois leurs certitudes minées : il était lui-même pétri de doutes, et c'est d'ailleurs précisément pour cette raison qu'il était susceptible d'amener ses interlocuteurs à douter³³⁴. D'une façon similaire, Dickinson ne répond pas à la question qui ouvre le poème, ou plutôt, elle y répond en soulevant d'autres questions, en ouvrant, donc, la question initiale à une multitude d'autres interrogations liées au problème de l'au-delà, et dont il revient au lecteur de saisir les enjeux et la portée.

Remarquons, pour commencer, qu'il semblerait que les deux premiers vers posent non pas une mais deux questions, portant sur la possibilité, ou non, d'une vie après la mort. La première concerne le destin des corps une fois mis en bière (pourrissent-ils ?) ; la seconde, qui vient, telle une écharde, s'encaster dans la première, soulève le problème, central dans le discours calviniste, de l'élection, à travers le choix de l'adverbe « equally ». Elle pourrait être reformulée comme suit : *est-ce que nous pourrissions tous de façon « égale » et sans distinction ou bien y-a-t-il des degrés de pourrissement en fonction de notre degré d'élection ?* Si l'ironie n'est pas palpable d'entrée de jeu, elle est bien présente, comme l'atteste la suite du poème qui ne cesse d'osciller, à des fins subversives, entre différentes tonalités, de la gravité à la parodie. Remarquons, par ailleurs, que deux discours s'opposent et s'affrontent dès le premier quatrain. En effet, si les deux premiers vers posent une question rhétorique qui laisse peu de place à la possibilité de l'au-delà et de la résurrection (se préoccuper de la façon dont les corps pourrissent dans la tombe centre l'attention sur la matière et tend à nier la croyance en une transfiguration spirituelle³³⁵), les deux vers qui suivent formulent une série de déclarations qui non seulement ne répondent pas directement à la question première mais qui soutiennent, par ailleurs, le point de vue contraire, affirmant avec force qu'il y a une vie après la mort : « I do believe a Species/ As positively live ». Une tension des contraires semblable est présente, on l'a vu, dans les premiers vers du poème « This World is not Conclusion. », et ce n'est sans doute pas un hasard si les termes employés dans les deux poèmes sont similaires : « A *Species* stands beyond – », « But *positive*, as Sound – », dit le poème « This World is not Conclusion » (je souligne).

³³⁴ Schoentjes cite un passage du *Ménon* de Platon, dans lequel Socrate explique : « ce n'est pas parce je suis personnellement exempt de doutes que je suis en état de provoquer des doutes chez les autres, mais ce sont essentiellement les doutes dont je suis plein qui me mettent en état de faire naître les doutes chez les autres » (Ibid., p.39).

³³⁵ Les Évangiles de Mathieu, de Marc et de Luc relatent le bref moment où Jésus, pendant sa vie terrestre, changea d'apparence devant trois de ses disciples, revêtant un corps spirituel ou « corps de gloire » afin de leur révéler sa nature divine et d'annoncer sa proche résurrection d'entre les morts. La croyance veut que cette métamorphose préfigure la transformation-sublimation que subiront les corps une fois ressuscités.

Ce constat d'un jeu de tensions et de forces entre deux discours qui se contredisent soulève un certain nombre d'interrogations qui nous conduisent à reconsidérer la question initiale des deux premiers vers, celle-ci se révélant paradoxale, rétrospectivement : pourquoi, en effet, s'interroger sur la façon dont les corps pourrissent dans la tombe, si c'est pour affirmer juste après qu'une vie se prolonge dans l'au-delà ? Le corps peut-il pourrir et la vie continuer malgré tout ? J'évoquai plus tôt l'exacerbation des questionnements autour de l'au-delà et du destin des corps durant les années de guerre. Il faut rappeler qu'une multitude d'interrogations les accompagnait, concernant l'au-delà lui-même (ressemble-t-il à l'ici-bas ?), mais également le devenir des corps : sous quelle forme les êtres se présentent-ils après la mort ? Sont-ils reconnaissables ? Les corps mutilés et les corps sans sépulture, abandonnés à pourrir sur les champs de bataille, peuvent-ils se reconstituer et retrouver leur intégrité ? Ces questions peuvent faire sourire, il n'en demeure pas moins qu'elles étaient au cœur des préoccupations des Américains pendant la guerre de Sécession et qu'elles constituent parmi les problèmes centraux auxquels les théologiens ont, de tout temps, été confrontés. Dans un essai intitulé « Le corps glorieux », Giorgio Agamben revient longuement sur la question, fondamentale dans la théologie chrétienne, de l'identité et du statut (aussi bien physique qu'éthique et politique) des corps après la mort. Il remarque à ce sujet : « Le premier problème auquel les théologiens ont affaire est celui de l'identité du corps des ressuscités. Si l'on admet que l'âme devra reprendre le même corps, comment définir son identité et son intégrité ? ». Et d'ajouter : « Une question préliminaire est celle de l'âge des ressuscités. Devront-ils ressusciter à l'âge où ils sont morts, décrépits s'ils étaient décrépits, enfants s'ils étaient enfants, hommes mûrs s'ils étaient des hommes mûrs ?³³⁶ ». Drew Gilpin Faust revient, elle aussi, sur ces questionnements obsédants, expliquant l'urgente nécessité qu'il y avait à combattre l'incertitude concernant la possibilité d'une vie après la mort afin d'affronter la réalité de la perte le moins douloureusement possible. Ceci donna lieu à une vaste entreprise de révision eschatologique dont l'objectif était de reconceptualiser l'au-delà et ses promesses à travers des descriptions rassurantes du royaume de Dieu. Elle remarque : « In the Civil War death was hardly hidden, but it was nevertheless, seemingly paradoxically, denied—not through silence and invisibility but through an active and concerted work of reconceptualization that rendered it a cultural preoccupation » ; « a new eschatology that influenced nearly all of Protestant thought “sought to narrow the distance between this world and the next, even to annex heaven as a more glorious suburb of the present life”³³⁷. » Selon elle, ceci pourrait expliquer pourquoi de nouveaux courants religieux comme

³³⁶ Giorgio Agamben, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, p.130.

³³⁷ Drew Gilpin Faust, *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*, op.cit., p.177-179.

l'Évangélisme gagnèrent du terrain pendant ces années. Apparu au début du XIX^e siècle, l'Évangélisme accompagna en effet le vent de démocratisation religieuse qui soufflait sur les États-Unis et, bien qu'issu du terreau calviniste, il rejetait l'orthodoxie des Églises établies, remettant en cause les doctrines calvinistes les plus sévères tout en plaçant la question du salut et de la vie après la mort au premier plan de ses réflexions. Ceci pourrait également expliquer, toujours selon elle, le regain de succès que connurent les ouvrages du philosophe suédois Emmanuel Swedenborg – en particulier *Du ciel et de ses merveilles, et de l'enfer, d'après ce qui y a été entendu et vu*, paru un siècle plus tôt, en 1758 –, puisque ceux-ci offraient des visions avenantes du paradis, et même de l'enfer, qui n'était plus présenté comme un lieu de châtement et de punition. L'au-delà n'était donc pas ce monde froid et hostile où les âmes étaient passées au crible de l'élection mais la continuation et la réplique atemporelles de l'ancien monde temporel.

Les écrits de Dickinson portent la trace de ces interrogations eschatologiques, et de nombreux poèmes et lettres s'essayent à leur tour à imaginer ce à quoi pourrait ressembler une vie après la mort, dans un hypothétique espace-temps dont le poème « Talk not to me of Summer Trees » (J1634/ F1655) évoque les maisons d'éther (« Ethereal Homes »), situées dans des sphères où l'homme n'a jamais pénétré sinon par la pensée et l'imagination (« undepicted Realms »). Remarquons, pour commencer, que dans le poème « This World is not Conclusion. » la variante du mot « Species », dont on a relevé les multiples possibilités sémantiques, est le terme « Sequel », défini par le Webster comme étant la « suite » (« succeeding part ») d'une aventure ou d'une histoire, ou encore la conséquence d'une situation ou d'un enchaînement d'événements. L'au-delà pourrait donc, en ce sens, être compris comme le prolongement logique et nécessaire de la vie terrestre, entrant en résonance avec les redescriptions rassurantes mentionnées. Mais si l'au-delà fait l'objet de tentatives de description répétées dans les poèmes et les lettres, les visions convoquées ne sont jamais définitives : elles varient parfois radicalement d'un texte à l'autre et Dickinson garde, sur ces questions, une réserve aussi inquiète que méfiante, à laquelle vient se mêler l'aveu d'une impuissance assumée. Elle relaye ainsi des descriptions véhiculées par la tradition religieuse – sortes d'images d'Épinal, de clichés idylliques et rassurants – non tant pour les avaliser et y souscrire qu'afin de les maintenir dans une distance critique pour mieux les examiner. Dans d'autres textes, elle a recours à des analogies et à des métaphores qui puisent dans son environnement immédiat (Amherst, la nature et ses saisons, le grand Ouest et ses étendues sauvages ...) et qui, en entrelaçant le temporel et l'atemporel, le physique et le méta-physique, nous propulsent dans un étrange entre-deux, à mi-chemin du concret et de l'abstrait, du connu et de l'inconnu.

L'indétermination qui en résulte, loin de rassurer et d'offrir des repères stables, a alors pour effet d'augmenter le mystère et de renforcer le sentiment d'incertitude. Dans le poème « "Houses" – so the Wise Men tell me – » (J127/ F139) par exemple, l'au-delà est présenté comme un agglomérat de vastes demeures ou manoirs, rappelant la vision accueillante qu'en offre le Christ dans l'Évangile de Jean (« In my Father's house are many mansions³³⁸ »). Mais le regard porté sur cette représentation apparaît divisé, à l'image du poème qui, dans la première strophe, se fait le porte-voix de la parole évangélique, mais qui, dans la deuxième, en devient le commentateur critique. Le poème s'achève ainsi sur une série de remarques ironiques qui remettent en cause le message christique. Les derniers vers (« *I* dont know him ; snugly built ! / Could the Children find the way there – / Some, would even trudge tonight ! ») laissent assez distinctement entendre que si l'existence d'un tel *lieu* pouvait être certifiée – et l'accent mis sur le pronom « *I* », en italiques dans le texte, marque clairement la méfiance que le sujet poétique émet à cet égard – beaucoup n'hésiteraient pas à prendre la route du ciel. Le poème « What is – "Paradise" – » (J215/ F241) se veut également ambigu dans sa description d'un au-delà supposé : s'il se plaît à imaginer ce à quoi pourraient bien ressembler les habitants du paradis et leur mode « de vie » (« Who live there – / Are they "Farmers" – / Do they "hoe" – [...] / Do they wear "new shoes" – in "Eden" – »), la dernière strophe introduit le doute en remettant en question, par une feinte rhétorique, ce postulat fondamental du croyant qu'est l'existence de Dieu. Le poème nous invite ainsi à lire les vers « You are sure there's such a person/ As "a Father" – in the sky – » non tant sur le mode de l'affirmation que sur celui de l'interrogation : « *Are you sure* there's such a person/ As "a Father" – in the sky – » (je reformule). Le poème « Besides this May » (J977/ F976) crée un semblable effet d'incertitude en jouant de la polysémie du mot « May », à la fois nom d'une saison et auxiliaire modal. En posant l'hypothèse d'un *autre* mois de « Mai » dans un hypothétique espace-temps parallèle, le mot « May » soulève la question de la possibilité, ou non, de l'au-delà (le modal épistémique « May » et son contrepoint spectral « May *not* » expriment l'idée d'une probabilité plus ou moins forte) et confronte l'incertitude du questionnement (« Speculations », « Sweet Wonder – ») à la certitude du savoir (« We know »)³³⁹. Cette confrontation trouve sans doute sa plus éclatante expression dans le choc des contraires sur lequel s'ouvre le poème J1411/ F1421 : « Of Paradise' existence/ All we know/ Is the uncertain certainty – ».

³³⁸ Jn., 14 :2.

³³⁹ Le poème « There is a morn by men unseen – » (J24/ F13) fait également allusion à la saison printanière à laquelle Dickinson semble avoir associé le paradis, en évoquant un mois de mai « séraphique » (« Seraphic May ») et en jouant, là encore, d'un vers à l'autre de la première strophe, sur le May modal ou substantif. Le poème est analysé plus longuement dans le prochain chapitre.

D'autres descriptions de l'au-delà se veulent plus floues, plus inquiétantes aussi : nous précipitant dans une zone grise où les formes familières tendent à s'effacer et où le mouvement et l'animation le disputent au suspens et à l'immobilité, elles laissent de plus en plus de place à un inconnu que la pensée reconnaît avoir du mal à circonscrire, tant parce qu'elle se sent limitée dans ses capacités que parce que l'au-delà lui-même devient toujours plus improbable et incertain. Dans le poème « I went to Heaven – » (J374/ F577) par exemple, Dickinson parle de l'au-delà comme d'une petite ville où règne une douceur tranquille mais dont la vie semble s'être définitivement retirée, toute chose demeurant dans un suspens ensommeillé et irréel : le paysage et les habitants, immobiles et silencieux, sont comme figés dans de l'ouate (« Stiller », « Beautiful – as Pictures – »), emmaillottés, telles des chenilles ou des phalènes, dans des fils de soie et de plumes (« Down », « Mechlin », « Gossamer », « Eider »). Cette vision aux accents gothiques, à mi-chemin du figuratif et de l'abstraction, ferait davantage penser, malgré la douceur des matières et des images convoquées, à l'intérieur lugubre d'un caveau de famille, avec ses lindeux centenaires, entretissés de toiles d'araignée. D'autres poèmes vont, à l'inverse, puiser dans des espaces ouverts et mobiles, dans l'infini des étendues du grand Ouest (la frontière américaine ne fut officiellement close qu'en 1890, quatre ans après la mort de Dickinson), convoquant l'image d'un au-delà étranger et inaccessible – indompté, si l'on peut dire, par la pensée humaine –, dont les frontières et les contours apparaissent aussi instables et mouvants que son existence est incertaine : dans le poème « My period had come for Prayer – » (J564/ F525), Dickinson évoque ainsi de vastes prairies d'air, étendues vierges jamais encore foulées par le pied de l'homme pionnier (« Vast prairies of Air / Unbroken by a Settler – »), tandis que dans le poème « I noticed People disappeared » (J1149/ F1154), il est question des contrées reculées et inconnues (« Regions wild ») où vont migrer les défunts. Le poème « Their Height in Heaven comforts not – » (J696/ F725) pointe, quant à lui, aussi bien les limites d'une pensée empêchée, qui peine à voir par les yeux de l'imagination (« I'm finite – I can't see – », « my narrow Eyes – ») dit le sujet poétique, et les tirets ont ici valeur d'obstacles sur lesquels l'esprit achoppe et trébuche), que le caractère toujours plus improbable d'un au-delà qu'on ne peut que conjecturer, et dont les frontières scintillantes se dérobent et s'évanouissent à mesure qu'on tente de les approcher, pareilles à un mirage ou un songe (« The House of Supposition – / The Glimmering Frontier that / Skirts the Acres of Perhaps – / To Me – shows insecure – »). Enfin, plusieurs poèmes viennent réfuter toutes les tentatives de description et de localisation de l'au-delà. Dans le poème « We pray – to Heaven – » (J489/ F476), Dickinson affirme qu'il ne sert à rien d'échafauder de grands discours superficiels (« We prate – of Heaven – ») pour tenter de délimiter et de définir le paradis (« Is Heaven a Place – a Sky – a Tree ? ») car il n'y

a pas de « géographie » au royaume des morts (« Unto the Dead/ There's no Geography – »). C'est ce qu'elle laisse également entendre dans le poème « Two Lengths has every Day – » (J1295/ F1354), où elle réfute l'idée d'une migration-expatriation des êtres de leur vie terrestre au moment de leur mort en convoquant une image culturellement forte : celle du pionnier dans le grand Ouest américain. « To die is not to go – / On Doom's consummate Chart / No Territory new is staked – / Remain thou as thou art », énoncent les derniers vers du poème. L'intérêt de la métaphore choisie réside dans le fait qu'elle se trouve sciemment frustrée : Dickinson se refuse à « lire » l'au-delà comme étant la réplique de l'ici-bas, et résiste, en ce sens, à une sorte d'approche typologique renversée qui ferait du royaume divin un espace susceptible d'être conquis par l'homme, à l'instar de l'espace américain – sur un plan mental, s'entend. Ce qui ne signifie pas que Dickinson niait la possibilité de l'au-delà en soi, mais qu'elle rejetait le florilège de certitudes dont les hommes l'entouraient et la vision à la fois spatiale, temporelle et anthropomorphique qu'ils en avaient, soutenant précisément que s'il existe un royaume des morts, celui-ci ne saurait être approprié – cartographié et cadastré, à l'image du territoire américain – par lui. C'est ce qu'elle énonce avec force ironie dans le poème « “Arcturus” is his other name – » (J70/ F117) : « Where I proposed to go / When Time's brief masquerade was done / Is mapped and chartered too. »

Le doute concernant l'existence d'un au-delà demeure, on le voit, omniprésent dans les poèmes (parmi les poèmes cités, le plus ancien remonte à l'année 1859, le plus tardif à l'année 1874), s'insinuant aussi bien au détour d'une question inquiète et d'une description qui en contredit une autre, que dans les plis polysémiques et ambigus d'un mot, ou les accents obliques d'une voix hésitante, tantôt sincèrement désarmée, tantôt franchement incrédule. Une question pouvant, nous l'avons vu, en contenir plusieurs autres, le sujet de l'au-delà soulève une autre grande interrogation eschatologique qui occupait les esprits pendant ces années de guerre où les amputations et les défigurations étaient monnaie courante : le destin des corps et la forme que ceux-ci revêtiraient après la mort. En ce sens, plusieurs passages de la Bible qui apportent une réponse tranchée à cette interrogation se trouvent soumis à un examen critique et, là encore, Dickinson va à l'encontre des certitudes et des idées arrêtées en choisissant de ne pas apporter de réponse et de laisser la question ouverte. Dans le poème « The Bone that has no Marrow, » (J1274/ F1218), elle reprend ainsi à son compte la question que le pharisien Nicodème adresse au Christ au début du troisième chapitre de l'Évangile de Jean concernant la régénération des corps (« Nicodemus saith unto him, How can a man be born when he is old ?³⁴⁰ »), la

³⁴⁰ Jn., 3 :4.

reformulant comme suit : « But how shall finished Creatures/ A function fresh obtain ? ». Mais tandis que le Christ affirme avec force et solennité la réalité de la résurrection, reprochant à Nicodème son incrédulité (« Marvel not that I said unto thee, Ye must be born again³⁴¹ »), la voix poétique laisse la question dans un suspens qui révèle une inquiétude lancinante, jamais close, et qui fait de l'incrédule Nicodème une sorte de double fantomal de Dickinson : « Old Nicodemus' Phantom/ Confronting us again ! ». Le premier vers du poème « “And with what body do they come?” – » (J1492/ F1537) se veut, quant à lui, la transcription directe d'un passage de la première épître de Paul aux Corinthiens, dans lequel Paul se livre à un dialogue imaginaire avec un homme incroyant en vue de le convaincre de la promesse du Christ selon laquelle les morts ressusciteront, comme lui, dans l'incorruptibilité et la force, leur corps terrestre et « naturel » se trouvant transfiguré en corps spirituel ou « corps de gloire »³⁴². Aux questions « But some *man* will say, How are the dead raised up? And with what body do they come ?³⁴³ », Dickinson adresse alors une réponse emplies d'une confiance et d'un espoir dont la sincérité nous laisse dubitatifs. Elle décide, en effet, d'interpréter la seconde question (« And with what body do they come ? ») comme une question de rhétorique pure (« Then they *do* come – Rejoice ! [...] / “Body !” Then real – a Face and Eyes –/ To know that it is them ! – »), qui contient en elle-même la réponse à la première question en garantissant implicitement la vie éternelle. Mais en posant la question du *comment* de la résurrection (la manière dont elle se déroule et la forme que revêtent alors les corps ressuscités), le texte biblique présente la résurrection comme un présupposé évident et indiscutable dont il convient seulement d'éclaircir les formalités. On peut alors, à juste titre, se demander si Dickinson, loin d'être tentée par les promesses axiomatiques de la religion, n'est pas plutôt en train de dénoncer la croyance aveugle en une « réalité » que les derniers vers, par un effet de déflation qui contraste avec l'enthousiasme et la certitude des premiers, assimilent à une rumeur, et dont le mystère demeure, par conséquent, entier : « Paul knew the Man that knew the News –/ He passed through Bethlehem – ». Certains poèmes vont plus loin encore dans le doute qu'ils opposent à la certitude biblique sur ce point. Nous avons vu comment, dans le poème « Do People moulder equally, », Dickinson évoque d'entrée de jeu l'éventualité d'une décomposition des corps. Dans d'autres poèmes, elle se montre également dubitative quant à la possibilité, pour les corps, de se recomposer après la mort. C'est le cas, par exemple, du poème « Is Heaven a Physician ? » (J1270/ F1260), dans lequel elle ironise sur l'idée d'un ciel aux dons de guérisseur et aux vertus

³⁴¹ Jn., 3 :7.

³⁴² I Cor., 15 :42-44.

³⁴³ I Cor., 15 :35.

médicinales (« They say that He can heal/ But Medicine Posthumous/ Is unavailable – »). Mais sans doute est-ce le poème « Of nearness to her sundered Things » (J607/ F337) qui laisse affleurer la vision la plus ambiguë – la plus ironique et la plus poignante à la fois – que Dickinson pouvait avoir de l’au-delà et du destin des corps après la mort. À travers le portrait qu’elle dresse des défunts, Dickinson propose un démenti éclatant de la possibilité de l’au-delà tel qu’il est accrédité par la tradition religieuse et biblique. En voici les quatre dernières strophes:

The Shapes we buried, dwell about,
Familiar, in the Rooms –
Untarnished by the Sepulchre,
The Mouldering Playmate comes –

In just the Jacket that he wore –
Long buttoned in the Mold
Since we – old mornings, Children – played –
Divided – by a world –

The Grave yields back her Robberies –
The Years, our pilfered Things –
Bright Knots of Apparitions
Salute us, with their wings –

As we – it were – that perished –
Themselves – had just remained till we rejoin them –
And ’twas they, and not ourself
That mourned.

Dickinson suggère ici que les trépassés n’ont pas été altérés outre mesure par leur séjour dans la tombe (« Untarnished by the Sepulchre ») et qu’ils sont reconnaissables, notamment à travers leur habillement (« Familiar », « In just the Jacket that he wore – »), relayant par là des croyances largement répandues. Elle évoque, par ailleurs, la transfiguration de leur corps à travers la vision d’« apparitions » angéliques entrelacées ou imbriquées les unes dans les autres (« Bright Knots of Apparitions/ Salute us, with their wings – »). Mais elle présente simultanément, et paradoxalement, les défunts sous l’angle de l’épouvante, et l’on frôlerait presque la parodie gothique s’il ne s’opérait, à la fin du poème, un émouvant déplacement de perspective. Sortes de spectres aux formes indistinctes (« Shapes ») et en état de décomposition (les mots « Mouldering » et « Mold » nous renvoient au verbe « mouler » qui ouvre le poème « Do People moulder equally, »), les défunts n’habitent pas un hypothétique au-delà qui répliquerait l’ici-bas à l’identique : par un déplacement du point de vue qui brouille les frontières entre les morts et les vivants et qui renverse le rapport au deuil, ils reviennent hanter

les lieux qui leur sont connus et familiers pour pleurer sur les vivants désolés. En ce sens, la vision de ces êtres errants, revenus parmi les vivants non tant pour les tourmenter que pour les plaindre, pourrait aussi bien être le fruit d'hallucinations dictées par la douleur de la perte que l'avatar délirant de croyances religieuses et de superstitions en vigueur. Dans tous les cas, la vision convoquée par cette mise en scène macabre traduit bien l'inquiétude et l'incertitude que Dickinson nourrissait quant à la possibilité d'un au-delà qui restaurerait les corps.

L'ensemble de ces questionnements montre assez à quel point les poèmes sont marqués par des problèmes eschatologiques qui ne cessèrent jamais, à l'image des revenants dans le dernier poème examiné, de relancer et hanter Dickinson. Attestant la méfiance qu'elle observait à l'égard des conceptions imposées par la tradition religieuse et biblique, ils révèlent également sa volonté de se confronter à des sujets obsédants en acceptant la part d'inconnu et de mystère qui leur est inhérente. Le poème « *Do People moulder equally,* » en fournit la démonstration puissante, en cultivant une ambiguïté qui secrète l'incertitude : par son maniement subversif de la polyphonie, il brouille les voix et l'interprétation et, loin d'offrir une résolution tranchée malgré l'apparente assurance de ses derniers vers, il tend vers une irrésolution critique et herméneutique comparable au dénouement vertigineux qu'offre le poème « *This World is not Conclusion.* »

3. « *This Poem is not Conclusion.* » : vers une irrésolution herméneutique

Dans le premier quatrain du poème « *Do People moulder equally,* », on a relevé la présence de discours qui se contredisent quant à la possibilité d'une vie après la mort. L'éventualité d'une décomposition des corps se trouve ainsi en porte-à-faux avec l'affirmation d'une croyance en un au-delà que la deuxième strophe vient prolonger avec force : « *As I, who testify it/ Deny that I – am dead –* ». Le sujet parlant « *I* » se retranche en effet de sa condition de mortel en interposant entre la finitude et lui un tiret ayant valeur de coupure (« *I – am dead –* »). La troisième strophe vient alors éclairer ce jeu de tensions en introduisant une voix extérieure au poème : « *I say to you, said Jesus –* ». Or l'irruption soudaine de la voix du Christ trouble la lecture et l'interprétation, et sème le doute quant au locuteur du poème, de sorte que le lecteur se trouve amené à reconsidérer les premières strophes afin de déterminer rétrospectivement *qui* parle. Les deux premiers vers du poème soulevant une question qui tend à invalider la croyance dans le dogme de la résurrection dont le Christ se veut l'incarnation, la tension contenue dans le premier quatrain pourrait s'expliquer par la présence de deux voix distinctes : d'un côté, une

voix qui interroge et qui doute ; de l'autre, une voix qui affirme, et dont l'on peut présumer qu'elle est celle du Christ, dans la mesure où les Évangiles relatent sa résurrection et son retour momentané sur terre afin de témoigner, en tant que preuve « vivante », de la vie éternelle. La présence de discours contradictoires nous renvoie, là encore, à la méthode socratique : fondée sur une procédure argumentative rationnelle, on a vu qu'elle consistait à mettre en scène un rapport de force intellectuel entre un questionneur (Socrate) et un répondant (un citoyen ayant des certitudes sur un sujet) dont la proposition, sujette à caution, avait vocation à être réfutée (*elenchos*, en grec). En ce sens, la voix du poème serait le questionneur et le Christ, le répondant soumis à l'épreuve du questionnement. À ceci près que le processus de réfutation ne se déroule pas, ici, selon une logique argumentative directe et ordonnée mais fonctionne par détours et rebonds, au point de conduire le lecteur à douter de l'objet même qui se trouve ultimement visé en vue d'être réfuté. La seconde strophe, qui prolonge l'affirmation des deux derniers vers de la première et qui se veut l'expression d'un témoignage « posthume » relayé, elle aussi, les paroles du Christ : « As I, who testify it / Deny that I – am dead – / And fill my Lungs, for Witness –/ From Tanks – above my Head – ». On a mentionné cette lettre dans laquelle Dickinson demande au pasteur congrégationaliste Washinton Gladden si l'immortalité est « vraie » (« Is immortality true ? », L752a). La réponse que lui fit le pasteur montre assez l'importance que la religion calviniste accordait au dogme de la résurrection tel qu'il est consigné dans la Bible. Le dogme de la résurrection avait valeur de vérité et le Livre de la Bible constituait en soi la preuve ou, si l'on veut, l'« évidence » d'une vie après la mort : « Absolute demonstration there can be none of this truth ; but a thousand lines of evidence converge toward it ; », écrivait Gladden. Il soutenait avec force que la vie éternelle est la seule réalité (« the only reality ») et que le Christ en est le témoignage éclatant, employant des termes qui entrent en étroite résonance avec ceux du poème, et qui tendent à accréditer que c'est bien la parole du Christ, telle qu'elle se trouve appropriée par la tradition, qu'il nous est donné d'entendre dès la seconde moitié du premier quatrain : « I *believe* in the life everlasting, because Jesus Christ taught it [...] and he *testifies*, and his testimony is more clear, more definite, more *positive* on this than on any other subject, that there is life beyond the grave » (je souligne).

L'ambiguïté vocale qui se noue dès la première strophe, et qui se poursuit par une alternance des voix qui tend à brouiller davantage encore la lecture et l'interprétation, rend particulièrement compte de ce que Dickinson concevait ses poèmes comme les lieux d'une confrontation à la fois physique et métaphysique où pouvaient s'exprimer ses inquiétudes et ses interrogations et où les points de vue, en s'affrontant, lui permettaient de débattre – en elle-même, mais aussi avec de potentiels interlocuteurs – de problèmes qui la préoccupaient et la

tourmentaient. Cette ambiguïté révèle également quelques points essentiels de la subversion à l'œuvre dans les poèmes, par le processus de réécriture qui la sous-tend et les équivocités polyphoniques qu'elle induit. Remarquons, pour commencer, qu'en déstabilisant la compréhension, en imposant une sorte d'arrêt de la lecture avec reprise et rectification à rebours pour déterminer *qui* est le sujet parlant, le poème introduit du mouvement et instille le doute dans l'esprit du lecteur, en même temps qu'il permet d'instaurer avec lui une connivence dialogique qui exige de sa part une participation active, fondée sur des connaissances textuelles et contextuelles partagées. Il rend compte, par ailleurs, de la nature foncièrement « hétérogène » de la voix qui s'exprime³⁴⁴, ainsi que le révèlent les tensions et les contradictions qui la travaillent de l'intérieur, et il donne à voir la façon dont l'ironie opère pour remettre en question des croyances auxquelles on devine que Dickinson a pu souscrire elle-même avant de les mettre à l'épreuve du doute. Un premier niveau de lecture pourrait ainsi laisser penser que la voix poétique est à ce point marquée par le discours biblique qu'elle l'a complètement intégré, le discours du Christ faisant littéralement « corps » avec elle au point de créer une indétermination vocale et narrative. L'interrogation formulée au début du poème aurait alors pour fonction de mettre en avant le discours rassurant du Christ qui garantit la réalité de la résurrection des corps. L'absence de guillemets pour encadrer les paroles rapportées du Christ tend à renforcer ce sentiment, dans la mesure où la voix poétique semble ne pas s'en démarquer – où elle les fait, pour ainsi dire, siennes. Dans un essai intitulé « The Problem of the Text in Linguistics, Philology and the Human Sciences : An Experiment in Philosophical Analysis », Bakhtine s'interroge sur la fonction des guillemets et avance que ceux-ci tendent à poser une distance entre le sujet qui les utilise et les mots qu'ils encadrent, qui deviennent des sortes d'étrangers (« something alien³⁴⁵»). L'absence de guillemets indiquerait alors, par contraste, que la voix poétique a non seulement ingéré mais digéré et accepté les paroles du Christ, les reprenant à son compte. En même temps, et c'est là que l'interprétation devient épineuse, la prosopopée que propose la voix poétique présente de sérieuses dissonances avec les paroles du Christ telles qu'elles ont été rapportées par les Évangiles. En effet, si le Christ a bien prononcé les mots présents dans la troisième strophe (« I say to you [...] / That there be standing here/ A

³⁴⁴ Dans le cadre de ses réflexions sur la théorie polyphonique, la linguiste Jacqueline Authier-Revuz s'est penchée sur la notion d'hétérogénéité dans le discours, distinguant entre ce qu'elle appelle l'hétérogénéité « montrée » et l'hétérogénéité constitutive, la première permettant de repérer la présence de discours étrangers (« autres ») par des marques explicites, la seconde pointant le caractère non repérable de tous les discours qui traversent un texte (Merete Birkelund, Henning, Nolke, Rita Therkelsen (éds.), « La polyphonie linguistique », op. cit., p.14-15, 63).

³⁴⁵ M. M. Bakhtine, *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, éds. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas press, 1986, p.120-121.

Sort, that shall not taste of Death –³⁴⁶»), les propos qui lui sont attribués dans les deux premières strophes ne sont pas mentionnés dans les Évangiles et apparaissent, en ce sens, comme une réappropriation et une réécriture tout à fait licencieuses de ses paroles. Par leur raisonnement ambigu, les cinq derniers vers viennent renforcer le sentiment d’une subversion à l’œuvre dans le poème et nous conduisent à en faire une nouvelle relecture. En effet, la voix poétique ressurgit au dernier vers de la troisième strophe – relayant sans transition, même strophique, la voix du Christ – et déclare, sur un ton aussi audacieux que défiant : « *If Jesus was sincere – / I need no further Argue –* » (je souligne). La présence d’une proposition hypothétique proche de la prétérition, qui remet explicitement en question ce dont personne n’oserait douter (l’honnêteté, la sincérité de Jésus) pour émettre la possibilité qu’il pût en être autrement, frôle le blasphème et confine à l’absurde, si l’on considère qu’il n’est pas de preuve *vérifiable* de la sincérité de Jésus, en dehors de la foi qu’on décide de lui accorder. Et c’est précisément là que résident l’audace et la subtilité de la voix poétique puisqu’elle renvoie le discours du Christ à ses propres limites en laissant entendre que la thèse qu’il avance ne peut pas, elle non plus, faire l’objet d’une vérification. L’absence de guillemets pourrait donc être non tant le signe d’une harmonie entre la voix poétique et la voix du Christ qu’elle a incorporée, mais, au contraire, celui d’une tension et d’un conflit profonds et assumés. Les réflexions de plusieurs linguistes sont susceptibles, là encore, de nous éclairer. Selon Bakhtine, la présence d’une voix étrangère ne nous indique pas tant que la voix qui l’a accueillie s’accorde avec elle, mais que la voix qui l’a accueillie la *maîtrise* – une nuance tout à fait capitale, qui rend compte du subtil rapport de pouvoir qui s’instaure au sein de la voix poétique hétérogène : « When one begins to hear voices in languages, jargons, and styles, these cease to be potential means of expression and become actual, realized expression ; the voice that has mastered them has entered into them³⁴⁷. » En ce sens, on peut se demander jusqu’à quel point la voix poétique a incorporé la voix du Christ non tant pour la faire sienne et y adhérer que pour la contester en la travaillant *de l’intérieur*, selon une stratégie qui s’apparenterait à une sorte de Cheval de Troie linguistique³⁴⁸. Si la voix

³⁴⁶ Ces vers sont les répliques presque exactes des paroles du Christ rapportées par Mathieu et Luc dans leurs Évangiles : « Verily I say unto you, There be some standing here, which shall not taste of death, till they see the Son of man coming in his kingdom » (Mt., 16: 28); « But I tell you of a truth, there be some standing here, which shall not taste of death, till they see the kingdom of God » (Lk., 9: 27).

³⁴⁷ M. M. Bakhtine, *Speech Genres and Other Late Essays*, op.cit., p.121.

³⁴⁸ Depuis l’épisode conté par Homère dans *L’Odyssée* (au cours duquel les Grecs, pendant la guerre de Troie, construisirent, sur les conseils du rusé Ulysse, un cheval de bois géant pour s’introduire dans la ville de Troie et en prendre le contrôle), le cheval de Troie évoque la ruse, la feinte, la dissimulation, et offre une pertinente métaphore (tout particulièrement dans le cas des poèmes de Dickinson) du travail de subversion interne à l’œuvre dans certains textes. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Barthes exprimait une idée similaire lorsqu’il déclarait : « parce que le texte est l’affleurement de la langue [...] c’est à l’intérieur de la langue que la langue doit

poétique ruse en faisant mine d'endosser un discours dont elle se distancie ensuite en remettant en cause sa validité (il se pourrait que les paroles de Jésus soient insincères et fausses), sa démarche pourrait être interprétée à la lumière de la théorie de l'ironie que propose Deirdre Wilson dans son article « The pragmatics of verbal irony : Echo or pretence ?³⁴⁹ ». Wilson y décrit deux formes d'ironie souvent confondues et difficiles à distinguer en ce qu'elles reposent sur des tactiques proches : l'ironie par allusions et par échos, d'une part, et l'ironie par faux-semblants ou simulations, d'autre part, toutes deux dans la droite lignée de l'ironie socratique. La première consiste dans la reprise d'un discours (souvent représentatif d'une norme sociale ou morale) dont le locuteur (ici, la voix poétique) se distancie tacitement en même temps qu'il le formule. La seconde repose sur l'idée que le locuteur feint d'affirmer le discours qu'il tient, étant « entendu » que l'interlocuteur (ici, le lecteur et critique) percera à jour son intention ironique. Il semble possible d'envisager que les deux techniques mentionnées par Wilson soient mises en œuvre aussi bien dans ce poème que dans le poème « This World is not Conclusion. », dont on a vu que la déclaration d'ouverture présente des similitudes avec le discours affirmatif des premiers vers de ce poème. Dickinson relaierait bien, alors, un discours largement répandu et admis dans la communauté des croyants (la parole christique, évangélique) mais dans le but de mieux s'en distancier, en feignant d'y adhérer et en présumant que le lecteur saura décoder sa feinte.

Pour autant, il s'avère impossible de tirer une quelconque conclusion de ces possibles feintes et faux-semblants ironiques, le poème faisant de l'ambiguïté et du retournement inattendu des principes qui déstabilisent aussi bien les voix et les discours que la lecture critique. La dernière strophe en offre un exemple éclatant, puisqu'après le temps de la distanciation ironique, la voix poétique opère un nouveau revirement et endosse un ton grave – juridique et solennel – pour signifier son ralliement au discours biblique. Elle met ainsi fin à la discussion sans plus chercher à débattre de la validité des paroles de Jésus et s'appuie sur des termes empruntés à la rhétorique de la loi et de la justice pour signifier que le parti adverse (la parole christique, évangélique) l'a emporté dans la controverse qui l'opposait à elle : « I need no further Argue – / That statement of the Lord / Is not a controvertible – / He told me, Death was dead – ». Par cette volte-face discursive, la proposition conditionnelle chargée de réserve « If Jesus was sincere – » apparaîtrait presque comme un dérapage, une insolence nulle et non

être combattue, dévoyée. » (Roland Barthes, *Leçon : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.16-17).

³⁴⁹ Deirdre Wilson, « The pragmatics of verbal irony: Echo or pretence? » in *Lingua*, vol.116, n°10, 2006, p.1722-1743.

avenue, si l'on était tentée, encore une fois, de douter de la sincérité de la voix poétique. Comment savoir, en effet, si celle-ci ne joue pas, une nouvelle fois, à retourner ironiquement son point de vue en feignant d'accepter un discours qu'elle s'employait à remettre en question dans les premières strophes ? Les correspondances dialogiques avec d'autres poèmes et d'autres lettres sont, là encore, susceptibles d'éclairer la signification à accorder à ces multiples effets de mouvement et de retournement ironiques.

Dans une lettre à Higginson datée de 1870, Dickinson s'autorise en effet à mettre explicitement en doute la sincérité du Christ, en interprétant ses paroles à la lumière de ses interrogations personnelles. Elle fait allusion à un passage de l'Évangile de Jean dans lequel le Christ s'adresse à Dieu afin qu'il accorde la vie éternelle à tous ceux qui ont foi en lui (« Father, I will that they also, whom thou hast given me, *be with me where I am* », je souligne³⁵⁰), croyant dénoter dans ces paroles un soupçon de doute : « even in Our Lord's [""] that they be with me where I am," I taste interrogation » (L353). Le choix du verbe « taste » n'est pas anodin : non seulement il nous renvoie simultanément aux paroles rapportées du Christ dans le poème et dans les Évangiles de Mathieu et de Luc mentionnés plus tôt (« There be some standing here, which shall not *taste* of death », je souligne), mais il subit, par ailleurs, un subtil déplacement d'objet qui transforme la certitude (« shall not taste of death », dit l'Évangile) en incertitude (« taste interrogation », dit la lettre). D'autres poèmes expriment cette même méfiance et cette même incrédulité à l'égard du dogme de la résurrection. Dans le poème « A Lady red – amid the Hill » (J74/ F137) par exemple, la mise entre guillemets du mot « Resurrection » permet à Dickinson de marquer une distance circonspecte vis-à-vis d'un phénomène qui ne va pas de soi pour elle, quand bien même la nature alentour l'accueille comme étant la chose la plus naturelle et la plus évidente du monde (« And yet, how still the Landscape stands ! / How nonchalant the Hedge ! / As if the "Resurrection" / Were nothing very strange ! »). Tandis que dans le poème « No Crowd that has occurred » (J515/ F653), Dickinson reconnaît, tout en s'en étonnant là encore, l'allégeance de la communauté des croyants à un épisode biblique dont elle cherche (sans trouver, on le devine) la résonance et la signification intimes par rapport à sa propre existence : « What Duplicate – exist – / What Parallel can be – / Of the Significance of This – / To Universe – and Me ? », s'interroge-t-elle dans les derniers vers. Le poème « It was not Death, for I stood up, » (J510/ F355) offre, quant à lui, la mise en scène vertigineuse d'un au-delà fantasmé de la mort, dont on comprend, dans les derniers vers, que la résurrection n'est pas la perspective défendue par Dickinson. Dans son essai « This is NOT it (Paraphrase) 'It was

³⁵⁰ Jn., 17 :24.

not Death' », Pierre-Yves Pétilion a proposé, à cet égard, une relecture audacieuse du discours sous-jacent que convoque la plurivocité des mots. Passant la langue du poème au peigne fin, il joue de la polysémie du nom « Tongues », qui renvoie, en premier lieu, aux battants des cloches de l'église alors qu'elles se remettent à sonner, après trois jours de silence, pour célébrer la résurrection du Christ (« all the Bells / Put out their Tongues, for Noon ») :

La langue, elles vous la tiraient, faisant la nique à tous les naïfs qui ont gobé cette histoire de résurrection sous prétexte que c'était « écrit », les pauvres idiots croyants qui y ont cru. Ce n'était rien qu'une jolie fable à laquelle leur ont fait accroire ces babillardes de langues – une berceuse qu'elles leur ont chantée pour les anesthésier au moment du grand saut. Et la seule terre dont ils « hériteront » est le petit lopin où l'on aura creusé les six pieds de leur trou³⁵¹.

Dans le long poème « Because that you are going » (J1260/ F1314), adressé, on le devine, à un être disparu et profondément chéri, Dickinson s'interroge également sur la possibilité de l'au-delà et de l'immortalité, invitant quiconque le souhaiterait à débattre du sujet (« Of Immortality who doubts/ He may exchange with me »). Mais elle laisse peu de place au véritable doute : l'éternité et le paradis y sont présentés sous l'angle de la conjecture et de la fiction (« Eternity, Presumption », « Paradise fictitious ») et la mort y est envisagée comme un horizon qui clôt, davantage qu'il ouvre, la vie. Le vers qui introduit la seconde strophe du poème (« Because that Death is final, ») entre, à cet égard, en étroite résonance avec le dernier vers du poème « Do People moulder equally, » (« He told me, Death was dead – »), mais pour avancer le point de vue inverse : loin de suggérer que la mort est « morte », il laisse au contraire entendre qu'elle met un point final et définitif à la vie.

À la lumière de la méfiance et des réserves exprimées dans ces poèmes et cette lettre, on peut légitimement se demander si la résolution du poème « Do People moulder equally, » ne relèverait pas d'un faux-semblant ironique qui se traduirait, selon l'approche qu'en propose Deirdre Wilson, par une feinte à visée subversive dont le locuteur estime qu'elle sera détectée par le lecteur : « On this approach, the speaker [...] is not asserting but merely pretending to assert [...], while expecting her audience to see through the pretence and recognise the critical or mocking attitude behind it³⁵². » La déclaration « de certitude » que Dickinson formule dans les derniers vers est ainsi conditionnée par une clause qui, par son caractère irrévérencieux et foncièrement absurde, constitue la preuve la plus patente d'une subversion à l'œuvre dans le

³⁵¹ Pierre-Yves Pétilion, « This is NOT it (Paraphrase) 'It was not Death' ... » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, éd. Agnès Derail-Imbert, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p.22. Ce poème est plus longuement analysé dans le prochain chapitre.

³⁵² Deirdre Wilson, « The pragmatics of verbal irony : Echo or pretence ? » in *Lingua*, op. cit., p. 1724.

poème : douter de la sincérité de Jésus ne peut, en effet, qu'atteindre au cœur l'ensemble de l'édifice religieux, sur la question cruciale de la résurrection des corps, tout au moins.

Mais là encore, avancer une interprétation définitive passerait sous silence un point essentiel, que l'ironie à l'œuvre dans le poème met au jour, et qui a trait à la relation ambivalente que Dickinson nourrissait à l'égard de son héritage religieux. Dans une étude approfondie sur les procédés et les finalités de l'ironie, Pierre Schoentjes mentionne à cet égard un élément essentiel, soulignant que « ce n'est pas parce qu'on a saisi qu'un jugement était ironique qu'on a saisi l'intention de celui qui l'émet. La reconnaissance de l'ironie ne livre pas automatiquement le sens³⁵³. » Il ajoute plus loin que « l'adhésion au jugement peut être au moins aussi forte que le rejet », l'intérêt et la subtilité de l'ironie résidant précisément dans cette « tension qui enrichit le sens parce qu'elle est impossible à traduire de façon univoque et définitive³⁵⁴. » Ce serait là, selon Théodore Reik (l'un des plus brillants élèves de Freud), le moment « positif » de l'ironie. Il n'est pas possible de retranscrire ici toute l'analyse de Reik, mais elle me paraît refléter, dans ses grandes lignes, l'ironie à l'œuvre chez Dickinson, dans ce poème, tout au moins. Selon Reik, l'ironie ne peut croître que sur un terrain autrefois aimé et révééré :

La contradiction et le contraste entre une ancienne et une nouvelle attitude et les sentiments qui s'y rattachent forment le sol d'où sort l'ironie [...] Dans l'expression ironique, il n'y a pas que les anciennes illusions et les anciens désenchantements qui sont ravivés mais aussi l'indignation et l'amertume, qui sont d'autant plus fortement ressenties que la foi ancienne avait jadis été profondément et sincèrement embrassée³⁵⁵.

Ces remarques sont particulièrement intéressantes au regard de l'ambivalence que Dickinson entretenait à l'égard de croyances auxquelles elle adhéra, ou cru pouvoir un temps adhérer³⁵⁶, et de l'incertitude herméneutique à laquelle nous nous trouvons par conséquent confrontés lorsqu'il s'agit de décoder une ironie qui, loin d'être dénuée d'ambiguïté, induit et nourrit le doute. L'ambiguïté qui caractérise les derniers vers nous place, en effet, devant une alternative qui engage notre jugement et notre liberté critiques : nous pouvons décider, d'un côté, que la voix poétique se rallie ultimement aux certitudes rassurantes de la tradition religieuse et biblique après les avoir interrogées et mises à l'épreuve du doute, et ce même si les analyses

³⁵³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p.166.

³⁵⁴ Ibid., p.168.

³⁵⁵ Ibid., p. 89.

³⁵⁶ Nous l'avons vu dans la première partie, plusieurs lettres de jeunesse attestent que Dickinson a sincèrement voulu croire et adhérer à certaines des « vérités » soutenues par la religion. L'ironie qu'elle déploie dans ses poèmes se révèle être d'autant plus acerbe et violente qu'elle laisse entrevoir un cuisant désenchantement, sans pour autant, soulignons-le, verser dans une quelconque nostalgie.

d'autres poèmes et lettres nous conduisent à douter sérieusement d'un tel parti pris de la part de Dickinson ; nous pouvons, d'un autre côté, décider que la déclaration « de certitude » que la voix poétique formule dans les derniers vers est le résultat d'un ultime revirement ironique visant à asséner un coup de grâce aux vérités imposées par la tradition religieuse et biblique et à rendre compte, par voie détournée et implicite, de son allégeance à l'incertitude – l'interprétation la plus plausible eu égard aux réflexions développées dans ce chapitre. Mais ce serait là nier toute la subtilité de Dickinson : affirmer l'un ou l'autre terme de l'alternative serait contraire à l'esprit des poèmes et tendrait à occulter aussi bien son aversion viscérale à l'égard de tout ce qui était susceptible de figer la pensée et l'imagination que sa relation ambivalente à son héritage religieux. Une interprétation tranchée apparaîtrait donc comme un contre-sens – un non-sens, même – quand la force des poèmes réside dans la résistance qu'ils opposent à la certitude et dans les tensions et les ambiguïtés d'une pensée foncièrement hétérogène, aussi consciente de l'empreinte profonde laissée par son éducation, son environnement et son héritage, que de la nécessité vitale de s'en distancier en vue de chercher sa voie propre, tout comme sa voix singulière. Car ce n'était pas tant, on l'a vu, la possibilité de l'au-delà et de la résurrection que Dickinson remettait foncièrement en cause dans ses poèmes et ses lettres que les certitudes dont les entourait la tradition religieuse et biblique, et si la question de l'immortalité constitua pour elle un sujet de réflexion et d'inquiétude constant, c'est qu'elle était sans issue et sans « remède » parce que sans réponse définitive possible. Par son dénouement équivoque, le poème « Do People moulder equally, » résiste donc à toute tentative de conclusion et laisse la question de l'au-delà ouverte, dans un état de suspens comparable, bien que de façon plus ambiguë du fait de ses retournements ironiques répétés, à celui vers lequel s'achemine le poème « This World is not Conclusion. ».

« Narcotics cannot still the Tooth / That nibbles at the soul – », lancent les derniers vers du poème « This World is not Conclusion. » : après avoir passé en revue plusieurs systèmes de pensée et de croyances (philosophiques, scientifiques, religieux) en vue de mettre à mal les certitudes et les vérités qu'ils cautionnent, le poème débouche sur un constat d'une radicalité vertigineuse, reposant sur deux métaphores percutantes. Empreints d'une sorte d'horreur gothique à laquelle vient se mêler une touche de surréalisme et d'expressionnisme abstrait, les derniers vers offrent, à travers l'image saisissante, proche de l'hypotypose, d'une dent dévoreuse d'âme, une puissante métaphore de l'angoisse à l'œuvre dans les tréfonds de l'être. Cette angoisse, aucun médicament, aucune drogue ne sauraient la soulager, les narcotiques (« Narcotics ») désignant justement – c'est là la seconde métaphore – les systèmes de pensée et

de croyances que le poème s'est ingénié à déstabiliser. Notons que le travail de sape opéré par la « dent » est palpable dans la décomposition syllabique même : après le décompte régulier des seize premiers vers, que l'on peut découper en deux fois huit vers dont le nombre de syllabes serait 7/ 6/ 7/ 6/ 7/ 6/ 8/ 6, les quatre derniers vers subissent une sorte de condensation elliptique (le nombre de syllabes passe directement de 7/6 à 8/6), comme pour interrompre brutalement le défilé des certitudes vaines et marquer l'irruption soudaine d'une incertitude aussi tranchante que souveraine. Le poème apparaît ainsi lui-même rongé de l'intérieur au moment où il s'achève. Selon Cynthia Wolff, le potentiel destructeur (légal, même) que charrient en puissance les derniers vers est implicitement contenu dans le mot « Tooth », non tant en raison du travail de sape auquel son image est associée qu'en raison de sa variante « Mouse », qui l'inclut et dont il est la synecdoque. Wolff propose d'entendre les deux derniers vers comme une allusion possible au mal tuberculeux (dont les biographes s'accordent à dire que Dickinson souffrit dans ses jeunes années), désigné à l'époque par l'expression idiomatique imagée « the mouse in the breast³⁵⁷. » Le caractère pathologique que revêt l'image choisie témoignerait alors de l'ambivalente lucidité dont Dickinson faisait preuve à l'égard d'une incertitude dont elle savait qu'elle était génératrice d'angoisse et qu'elle n'offrait pas de contrepoint apaisant aux vaines illusions de la certitude. Le choix du terme « Narcotics » est à double tranchant, lui aussi, puisqu'il désigne un médicament ayant pour propriétés contradictoires de soulager la douleur et de provoquer la mort, ainsi que l'indique le Webster³⁵⁸. En ce sens, si l'on considère le mot « Narcotics » comme une sorte de synthèse finale des solutions proposées par la philosophie, la science et la religion – les « narcotiques » du peuple, pour oser une reformulation de la fameuse expression de Karl Marx, qui était un contemporain du poète³⁵⁹ – alors le poème s'achève sur un constat effrayant. À l'instar du poème « Do People moulder equally, » mais de façon plus radicale, il laisse entrevoir une alternative dont les deux termes, bien qu'opposés sur le fond, possèdent tous deux un potentiel mortifère : d'une part, la certitude vaine qui, bien qu'elle rassure et apaise, endort l'esprit et l'empoisonne ; d'autre part, l'incertitude qui, bien

³⁵⁷ Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op. cit., p.270.

³⁵⁸ « A medicine which, in medicinal doses, allays morbid susceptibility, relieves pain, and produces sleep; but which, in poisonous doses, produces stupor, coma, convulsions, and, if pushed far enough, death ».

³⁵⁹ Je rappelle ici la tirade de Marx dans *L'opium du peuple* : « La religion est le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'une époque sans esprit. C'est l'opium du peuple. Le véritable bonheur du peuple exige que la religion soit supprimée en tant que bonheur *illusoire* du peuple [...] La religion n'est que le soleil illusoire qui se meut autour de l'homme, tant qu'il ne se meut pas autour de lui-même ». Cyril Morana rappelle cependant que la comparaison de l'opium et de la religion n'était pas neuve : « Kant, dans une note de la *Religion dans les limites de la simple raison*, y avait déjà eu recours, mais aussi, entre autres, Feuerbach, que Marx avait largement lu et discuté » (Karl Marx, *L'opium du peuple : introduction de « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel »*, trad. Jules Molitor, éd. Cyril Morana, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2013, p.15, 50).

que le poème s'emploie à montrer qu'il n'est pas, en dehors d'elle, d'issue sensée et viable, ouvre sur un abîme d'angoisse. Ce dernier point est crucial. Car si la certitude est mortifère en raison de la sclérose et de l'immobilisme qu'elle contient en puissance, l'incertitude l'est, elle, pour des raisons qui lui confèrent toute sa grandeur, et qui tiennent précisément à cette angoisse existentielle profonde qui la distingue de sa contrepartie la certitude. C'est qu'en produisant et en entretenant une agitation intérieure qui ne laisse aucun répit, l'angoisse crée non seulement du mouvement et de la vie mais offre, à celui qui décide de l'accueillir et de l'embrasser absolument, un degré de liberté plus grand, puisqu'elle fait de lui l'absolu maître de ses choix, le dégageant de toute compromission servile. C'est là ce que soutint avec force un autre contemporain de Dickinson, éloigné d'elle géographiquement mais proche, à maints égards, de sa sensibilité inquiète : comme elle, Søren Kierkegaard était tiraillé entre son héritage religieux et le désir farouche de s'en affranchir afin de vivre en adéquation avec son moi profond, délesté d'une tradition et d'une sensibilité qui lui étaient imposées par une sorte d'hérédité morale impérative, incarnée dans les personnes de son père et de son frère³⁶⁰. L'angoisse était, selon lui, l'affect incontournable et nécessaire de l'homme libre qui, délesté de tout repère, de toute certitude, et livré à lui-même pour appréhender le monde et ses énigmes, se trouve inéluctablement – et salutairement – condamné à éprouver le vertige du néant en vue de mieux renaître de l'abîme qu'il a contemplé. Dans un des essais qu'il consacre à son « Concept de l'angoisse », Kierkegaard compare l'angoisse à un « Grand inquisiteur » disposant d'« atroces tortures », ou encore, à un « juge sagace » qui « s'entend à questionner, oui, à fouiller de questions l'accusé » et qui « jamais ne le lâche, ni dans les plaisirs, ni dans le bruit, ni durant le travail, ni jour ni nuit », mais qui, en « [chassant] par ses tourments les finités et petites », offre ultimement à l'homme ce qu'aucune certitude ne saurait lui offrir : le « suprême savoir », c'est-à-dire, la liberté de penser et de suivre le chemin qu'il s'est choisi, si instable et incertain soit-il³⁶¹. À la lumière de ces réflexions, l'inquiétude nourrie d'angoisse qu'expriment les deux derniers vers du poème apparaissent, avant tout, comme une puissante déclaration d'incertitude qui met en garde contre le poison des certitudes et laisse le champ des possibles (du sens, de l'interprétation, de l'existence elle-même) ouvert, à l'image du tiret qui prolonge le dernier vers en pointant vers un au-delà de la réflexion et du poème.

³⁶⁰ Bien qu'il soutint une thèse en théologie, Kierkegaard n'eut de cesse de se débattre entre sa propre voie spirituelle et la religion « paternelle », dont il ne parvint jamais à se détacher complètement. Il travailla alors inlassablement à la réintégrer et à l'assumer le plus librement possible dans son édifice personnel, en s'isolant et en la mettant à l'épreuve de son intériorité.

³⁶¹ Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques, le concept de l'angoisse, traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1990, p. 328-329, 332.

Les dénouements que présentent les deux poèmes analysés « This World is not Conclusion. » et « Do People moulder equally, » apparaissent comme le point d'orgue de la résistance que Dickinson opposa aux diktats de la certitude. Les deux poèmes fonctionnent, on l'a vu, selon une ligne stratégique semblable qui vise à contrer la fixité mortifère de la pensée et de l'imagination. De la même façon, leurs dénouements respectifs proposent, chacun à sa façon, une résolution qui, en laissant la question de l'au-delà sans réponse, se refuse à tout immobilisme et à toute fermeture. L'ambiguïté herméneutique qui clôt, en même temps qu'elle l'ouvre, le poème « Do People moulder equally, » et le suspens vertigineux sur lequel s'achève, sans pour autant conclure, le poème « This World is not Conclusion. » conduisent ainsi à une irrésolution féconde, instigatrice d'une dynamique propice à la poursuite du dialogue et de la réflexion. Poèmes et lettres s'appelant et se répondant indéfiniment (se confortant ou se contredisant parfois), la meilleure façon de les appréhender consiste donc à accepter de demeurer nous-mêmes dans l'interrogation et l'irrésolution, en les envisageant comme les *parties* d'un *tout* en gestation et en mouvement perpétuels, et en considérant qu'il existe des alternatives d'interprétation tout comme il existe des « variantes » de mots, sans qu'il y ait jamais lieu de conclure de façon définitive. De même qu'un mot possède un potentiel sémantique rayonnant et résiste à toute tentative de définition univoque, de même le discours du poème aspire à demeurer ouvert, par sa pratique du questionnement et du dialogisme, notamment. Ce que Maurice Blanchot dit du questionnement, ou plus précisément de la « question », dans *L'entretien infini*, entre fortement en résonance avec les poèmes. Il évoque le statut ambivalent d'une question, qui appelle et attend une réponse afin de « mettre fin au mouvement et donner le repos », tout en ayant conscience que c'est précisément l'attente, et non la résolution de l'attente, qui la caractérise et la justifie, ou en d'autres termes, que « la réponse n'apaise pas la question et, même si elle y met fin [...] ne met pas fin à l'attente qui est la question de la question³⁶² ». Dans son article « L'attente chez Dickinson », Christine Savinel revient, de son côté, sur la structure fondamentalement paradoxale des poèmes de Dickinson : celle-ci repose, selon elle, sur la reprise du schéma chrétien de l'attente, qui est au cœur de la lecture typologique puritaine et dont « la temporalité et la modalité » sont mimées dans l'espoir d'un « texte à venir³⁶³ ». En ce sens, chaque poème du corpus est susceptible d'être le « texte à venir » d'un autre poème, et de relancer ou prolonger des interrogations demeurées en suspens.

³⁶² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2009, p.16.

³⁶³ Christine Savinel, « L'attente chez Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, op. cit., p.32, 33.

Ce chapitre nous a permis d'observer quelques-unes des principales stratégies mises en œuvre par Dickinson dans le but d'opposer, aux certitudes et autres assurances orgueilleuses des hommes, une pensée et une poétique du doute qui font du mouvement un principe essentiel – vital, à proprement parler. Dans les poèmes et les lettres examinés, son maniement subtil du questionnement et de l'ironie, ainsi que sa pratique subversive du dialogisme, de la réécriture et de la polyphonie, contribuent à déstabiliser et subvertir des systèmes de pensée et de croyances jugés par trop figés et dogmatiques. Au-delà du caractère foncièrement organique des poèmes, c'est la nature mouvante d'une pensée qui n'avait de cesse d'interroger et de chercher – une pensée proprement « zététique », pour emprunter au vocabulaire du scepticisme (du grec *zêtein*, le mot renvoie à l'action et au plaisir de chercher) – qui est mise en évidence. Et c'est vers la pensée sceptique antique qu'il faut nous tourner à présent : le questionnement, le dialogisme, l'ironie, l'irrésolution et le suspens qui caractérisent les poèmes étudiés étaient parmi les procédés stratégiques auxquels les sceptiques avaient recours pour combattre les dogmatismes et ce n'est pas un hasard, en ce sens, si des mots et des notions relevant du scepticisme (au premier rang desquels « sceptic » et « skepticism ») apparaissent dans quelques poèmes et lettres. Il s'agit donc, dans le prochain chapitre, de voir dans quelle mesure le doute de Dickinson peut être rapproché du doute des sceptiques anciens et dans quelle mesure il s'en démarque, attestant, de ce fait, la pensée foncièrement mouvante, méfiante et libre du poète.

Chap. 4 - Un scepticisme paradoxal

Movement and change are the essence of our being ; rigidity is death ; conformity is death. Virginia Woolf (The Common Reader)

Mais se trouver planté au milieu [...] de cette merveilleuse incertitude, de cette multiplicité de la vie, et ne pas interroger, ne pas frémir du désir et de la volupté de s'enquérir. Nietzsche (Le gai savoir)

Soulever la question du scepticisme chez Dickinson pose d'emblée un certain nombre de problèmes, tant sur un plan méthodologique que sur un plan épistémologique. Tout d'abord,

en extrayant la pensée des sceptiques anciens de son contexte de production pour évaluer ses possibles affinités avec la pensée de Dickinson, dans une œuvre fortement marquée par l'héritage puritain de son auteur et élaborée à l'ère des révolutions technologique et intellectuelle qui refaçonnèrent les mentalités et les modes de vie au XIXe siècle, on s'expose au risque de dévoyer et de réduire une pensée élaborée en d'autres temps et sous d'autres cieux – l'ère pré-chrétienne, païenne. Il convient donc de bien définir la signification que le scepticisme revêtait dans l'Antiquité, ainsi que la ou les significations qu'il revêt dans le contexte « déplacé », si l'on peut dire, des poèmes et des lettres de Dickinson. Se pose, en outre, le problème des sources ayant pu contribuer à familiariser Dickinson avec la pensée sceptique, dans la mesure où plusieurs termes et notions lui étant étroitement associés apparaissent dans les poèmes et les lettres. En dehors de quelques allusions à Socrate et à Platon nous indiquant que Dickinson devait avoir connaissance, dans ses grandes lignes, de la pensée de ces deux philosophes qui eurent une influence majeure sur la formation des deux grandes écoles de pensée sceptiques³⁶⁴, peu d'ouvrages figurant dans la bibliothèque des Dickinson ou aux programmes d'enseignement à Amherst College et Mount Holyoke étaient spécifiquement consacrés au scepticisme antique. Dans le troisième chapitre, on a évoqué la très probable influence d'Isaac Watts sur la pensée de Dickinson, notamment à travers son ouvrage *The Improvement of the Mind*, étudié à Amherst College, dans lequel Watts met en garde contre les certitudes et les prétentions arrogantes des hommes. Un autre chapitre de son ouvrage revient brièvement sur l'art du dialogue et de l'argumentation socratiques, ainsi que sur les vertus du questionnement dans l'apprentissage des enfants (« Of Socratical disputation, by question and answer », chapter XI). La bibliothèque familiale comportait, quant à elle, l'ouvrage du professeur de philosophie morale William Whewell *The Platonic Dialogues for English Readers* (1860), qui présente plusieurs des débats clés conduits par Socrate pour confondre ses interlocuteurs dans leur ignorance, ainsi que le recueil d'essais *Representative Men* (1850) d'Emerson, qui dresse les portraits de Platon (« The Philosopher ») et de Montaigne (« The Skeptic »), tous deux héritiers de la pensée de Socrate³⁶⁵. Une lettre adressée à Higginson témoigne de ce que Dickinson connaissait et appréciait particulièrement ce recueil, qu'elle qualifia de « little Granite Book you can lean upon » (L481). Figurait également dans la bibliothèque familiale l'ouvrage du théologien protestant allemand Albert Schweigler *A History*

³⁶⁴ Voir le poème « A precious – mouldering pleasure – 'tis – » (J371/ F569), ainsi que les lettres 5, 57 et 687. Dans la lettre 57 adressée à son frère Austin, Dickinson écrivait : « I had a dissertation from Eliza Coleman a day or two ago – dont know which was the author – Plato, or Socrates – rather think Jove has a finger in it ».

³⁶⁵ Voir les archives de la bibliothèque familiale des Dickinson. Consultées le 4 novembre 2014. URL : http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?_collection=oasis&uniqueId=hou00321

of Philosophy in Epitomy (1848), qui propose un aperçu large et synthétique de l'histoire de la philosophie, depuis les présocratiques jusqu'à Kant et Hegel, en passant notamment par Socrate, Platon et les sceptiques anciens, et bien que les Dickinson n'aient acquis l'ouvrage qu'en 1883, Dickinson pouvait tout à fait l'avoir consulté plus tôt. Ces quelques références nous autorisent à penser qu'à défaut d'une connaissance approfondie, il est vraisemblable que le poète ait eu une connaissance au moins élémentaire du scepticisme antique, notamment à travers la pensée du Socrate de Platon, à l'origine de quelques-unes des caractéristiques majeures de l'attitude sceptique³⁶⁶. Remarquons, du reste, que même si Dickinson ne fut pas initiée à la pensée sceptique, la manière dont elle entreprit de combattre les certitudes par sa pratique d'un doute critique et offensif (nous l'avons vu à l'œuvre dans le troisième chapitre) justifie à elle seule que nous nous posions la question des affinités entre sa pensée et celle des sceptiques anciens, celle-ci ayant eu pour visée première de réfuter les arguments des philosophes dogmatiques.

Afin d'évaluer les possibles correspondances entre la pensée des sceptiques anciens et la pensée de Dickinson, il faut donc commencer par revenir sur les fondements du scepticisme et sur la signification qui lui était accordée dans l'Antiquité. Ne pouvant entrer dans tous les détails d'une pensée complexe, historiquement difficile à circonscrire et divisée entre des écoles qui, étant elles-mêmes en désaccord sur la démarche à adopter, subirent d'importantes évolutions au fil des siècles, il s'agit d'exposer quelques-unes de ses caractéristiques les plus patentes, dans la mesure où elles se révèlent être particulièrement pertinentes au regard de la démarche intellectuelle et poétique de Dickinson³⁶⁷.

Si le terme de « scepticisme » ne fit son apparition qu'au XVIII^e siècle et ne correspondait à aucune philosophie en particulier (issu des verbes grecs *skopein* et *skeptesthai*, il renvoyait avant tout à l'activité d'observer et d'examiner avec les yeux puis, par métaphore,

³⁶⁶ On connaît également Socrate à travers les ouvrages de Xénophon et d'Aristophane. Mais tandis que ceux-ci mettent l'accent sur la personne de Socrate (l'un pour faire son apologie, l'autre pour le tourner en dérision), Platon s'est, lui, attaché à présenter la pensée de son maître, sans qu'il soit toujours possible, du reste, de démêler entre sa propre pensée et celle de Socrate, celle-ci ayant fait l'objet d'ajouts et de remaniements. Voir à ce sujet les ouvrages d'Anthony Gottlieb (Anthony Gottlieb, *Socrate*, Paris, Éditions du Seuil, 2000) et Louis-André Dorion (Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, Presses universitaires de France, 2004), par exemple.

³⁶⁷ Je m'appuierai notamment sur les *Esquisses pyrrhoniennes* de Sextus Empiricus (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. et éd. Pierre Pellegrin, Paris, Éditions du Seuil, 1997), sur des ouvrages historiques et critiques qui traitent du scepticisme antique, comme ceux de Thomas Bénatouïl (Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, Paris, Flammarion, 1997), Pierre Hadot (Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard, 1995) et Albert Schweigler (Albert Schweigler, *A History of Philosophy in Epitome*, Londres, Forgotten Books, 2015), ainsi que sur les œuvres de penseurs sceptiques plus « modernes », susceptibles de nourrir la discussion, tels Montaigne, Nietzsche, et Emerson.

à un examen de l'esprit), il trouve ses fondements historiques dans une philosophie, ou peut-être devrait-on dire une *non-philosophie*, comme le souhaitaient ses praticiens, initiée à la toute fin du IV^e siècle avant J-C par Pyrrhon d'Élis³⁶⁸, formulée et exposée par son disciple Timon de Phlionte au III^e siècle, et reprise – plagiée, selon certains – avec des variantes notoires, par son contemporain l'académicien Arcésilas, alors à la tête de l'école philosophique fondée en 387 avant J-C par Platon³⁶⁹. Le scepticisme apparaît ainsi difficile à identifier et à définir, non seulement, comme le rappelle Thomas Bénatouïl, « pour des raisons contingentes de complexité », mais parce que « les auteurs qui ont assumé leur scepticisme (c'est-à-dire [...] les pyrrhoniens, les académiciens et leurs sectateurs modernes) [adoptèrent] chacun des positions théoriques très différentes et parfois explicitement opposées³⁷⁰ ». Bénatouïl précise qu'il serait d'ailleurs plus adéquat de parler d'un *style* sceptique et de *pratiques* sceptiques – d'une *technique* de pensée, si l'on veut –, plutôt que de positions théoriques ou de doctrines. Si le scepticisme se voulait outil et moyen de connaissance (du grec *agôgê* « action de conduire ou de guider »), il se refusait à être une fin en soi et le sceptique, en ce sens, ne prétendait pas à l'élaboration d'un quelconque système de pensée, se contentant de déconstruire à partir de théories et de doctrines *déjà* existantes, une nuance pertinente au regard de la façon dont le doute opère dans les poèmes de Dickinson, celui-ci visant à déstabiliser et à déconstruire sans pour autant que Dickinson renonce, ultimement, à élaborer une vision du monde jugée plus adéquate.

La distinction que Sextus Empiricus³⁷¹ établit entre les trois écoles de pensée qui prévalaient dans l'Antiquité permet de mieux saisir les points de convergence et de divergence qui existaient entre les deux grandes écoles aujourd'hui rangées sous la bannière du scepticisme, les pyrrhoniens et les académiciens. Selon Sextus Empiricus, « Les chercheurs [pouvaient] : soit trouver ce qu'ils poursuivent, soit nier qu'on puisse le trouver et avouer qu'il est

³⁶⁸ Précisons que si les sceptiques considéraient Pyrrhon comme le fondateur de leur école de pensée et comme un modèle du mode de vie sceptique, le pyrrhonisme connut un développement progressif, notamment en ce qui concerne l'argumentation technique de son discours. Il s'épanouit ainsi grâce aux successeurs de Pyrrhon, de Timon de Phlionte (3^e siècle avant J-C) à Sextus Empiricus (2^e siècle après J-C), en passant par Énésidème et Agrippa (1^{er} siècle avant et après J-C), pour citer quelques-uns des principaux disciples du pyrrhonisme, dans l'ordre chronologique de leur existence.

³⁶⁹ Rappelons d'emblée que les académiciens et les pyrrhoniens, bien que très proches dans leur pensée à de nombreux égards, se vouaient une hostilité tenace, et Arcésilas réfuta toujours sa proximité avec le pyrrhonisme. Précisons, par ailleurs, qu'il est d'usage de distinguer entre plusieurs époques dans l'histoire de l'école philosophique initiée par Platon : l'Ancienne Académie de Platon et de ses premiers successeurs (4^e siècle avant J-C), la Moyenne Académie d'Arcésilas (3^e siècle avant J-C) et la Nouvelle Académie de Carnéade et Clitomaque (2^e siècle avant J-C), pour citer les trois principales.

³⁷⁰ Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.22-23.

³⁷¹ Grâce à ce médecin et écrivain de la fin du II^e siècle après J-C « adepte » du pyrrhonisme, de précieuses informations sur l'histoire de l'école sceptique (les techniques d'argumentation de son discours et le modèle de vie qu'il prônait) nous sont parvenues, notamment au travers de ses *Esquisses* ou *Hypotyposes pyrrhoniennes*.

incompréhensible, soit persévérer dans leur recherche³⁷² », respectivement les dogmatiques (tels les épicuriens et les stoïciens), les académiciens et les pyrrhoniens. On le voit, Sextus Empiricus séparait ainsi les philosophes dogmatiques des pyrrhoniens et des académiciens aussi radicalement qu'il séparait les académiciens des pyrrhoniens, déclarant que les pyrrhoniens étaient les représentants véritables du scepticisme. Cette dernière distinction semble aujourd'hui largement exagérée. Car si le terme « sceptique » ne fut jamais employé dans l'Académie de Platon, il lui est appliqué par les historiens en raison de sa proximité non seulement historique mais philosophique avec le pyrrhonisme : les deux écoles avaient pour visée première de s'opposer au systématisme des philosophes dogmatiques³⁷³, à leur sensualisme et leur usage arrogant de la raison tant dans les affaires humaines que divines, et à leur promptitude à affirmer qu'ils étaient les détenteurs de la vérité sur un sujet³⁷⁴.

C'est sans doute là le premier point de convergence entre la pensée sceptique et la pensée de Dickinson – le premier point, aussi, qui justifie que l'on mette le scepticisme antique en rapport avec son œuvre. Les États-Unis, on l'a vu, subissaient au XIXe siècle des bouleversements et des remaniements profonds, et étaient animés par une volonté de conquête (géographique, politique, scientifique...) qui contribua à favoriser chez l'homme le développement d'un sentiment de puissance lui procurant l'ambition, et l'illusion, de pouvoir étendre son savoir à des sujets qui ne relèvent pas de la connaissance rationnelle et scientifique. L'homme a beau avoir, de tout temps, entrepris d'assujettir les lois de l'univers et de la nature à ses besoins, la soif de maîtrise et de domination qui animait l'homme américain à l'heure des fulgurantes avancées technologiques est particulièrement révélatrice des assurances orgueilleuses dont les hommes sont remplis, et dont Montaigne, dans son « Apologie de Raymond Sebon », qui n'est autre qu'une apologie de la pensée sceptique, se moque et s'indigne en ces termes :

Est-il possible d'imaginer chose aussi ridicule que le fait que cette misérable et chétive créature [l'homme], qui n'est pas seulement maîtresse d'elle-même, qui est exposée aux atteintes de toutes choses, se dise maîtresse et impératrice de l'univers dont elle n'a pas le pouvoir de connaître la moindre partie, tant s'en faut de la commander ?³⁷⁵

³⁷² Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.75.

³⁷³ Arcésilas aurait ainsi développé sa pensée sceptique « dans le cadre d'une polémique intense avec l'école stoïcienne fondée en 301 par Zénon de Citium, polémique poursuivie et développée par Carnéade », ainsi que par les académiciens plus tardifs qui lui succédèrent. (Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.209).

³⁷⁴ Sextus Empiricus les définit comme étant ceux qui « ont déclaré qu'ils avaient découvert le vrai » (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., I, 1 [2], p.53).

³⁷⁵ Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. André Lanly, Paris, Gallimard, 2009, II, 12, p.546.

Le combat contre les dogmatiques consistait alors, pour les sceptiques, à défendre, par une argumentation précise, l'idée d'une incertitude épistémologique devant conduire à un aveu d'ignorance et à une suspension du jugement ou suspension de l'assentiment (*epokhê*, en grec). Chez les pyrrhoniens en particulier, cette démarche avait vocation à guérir l'esprit de la « maladie » du dogmatisme, le scepticisme revêtant pour eux une dimension spécifiquement thérapeutique et thaumaturgique. Bénatouïl rappelle que les académiciens opposaient aux stoïciens « un refus du systématisme inspiré de la pratique socratique, fondé sur la recherche de la sagesse par l'interrogation dialectique et l'argumentation en faveur du pour et du contre » d'une thèse³⁷⁶. La suspension du jugement découlait directement de l'incertitude épistémologique et de la confession d'ignorance que les sceptiques défendaient, et consistait à s'abstenir (à se purifier, littéralement) d'émettre toute opinion (*dogma* ou *doxa*, en grec) en retenant la parole – en s'ôtant, pour ainsi dire, le droit à la parole (du grec *aphasia* « incapacité à parler » et, dans le cadre de la pensée sceptique, « suspension de tout usage assertorique du langage », ainsi que le rappelle Pierre Pellegrin³⁷⁷). En effet, le sceptique jugeait que l'homme est dans l'incapacité d'établir des critères de vérité et d'arrêter une opinion tranchée entre des propositions contraires sur quelque sujet que ce soit, chaque proposition ayant, à ses yeux, une égale force de conviction (du grec *isostheneia*). La diversité et les contradictions dans les perceptions des sens et dans les raisonnements et les croyances justifiaient à elles seules que l'on adopte une posture d'humilité et que l'on se garde d'émettre des opinions et de formuler des conclusions hâtives. C'est ce qui conduisit Énésidème, pyrrhonien du 1^{er} siècle avant J-C, puis Agrippa, sceptique plus tardif du 1^{er} siècle après J-C, à élaborer des types d'arguments précis, qualifiés de « modes » ou « tropes » selon qu'on les considère comme des modes opératoires ou des points de vue. Ces types d'arguments avaient pour objectif de définir « plusieurs manières efficaces de susciter la suspension du jugement face aux affirmations sur la nature des choses » et de provoquer « des sentiments d'incertitude, d'indétermination, et non des conclusions valides³⁷⁸ ». En démontrant combien tout est relatif (toutes choses se supposant mutuellement) et combien l'homme est facilement induit en erreur non seulement par ses sens mais par sa pensée, ils se proposaient de mettre en évidence l'opposition fondamentale entre les phénomènes et les perceptions, aussi bien sensorielles qu'intellectuelles, qu'en ont les hommes. Cette mise en évidence aboutissait à la suspension de tout assentiment³⁷⁹. Il faut

³⁷⁶ Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.211.

³⁷⁷ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p.26.

³⁷⁸ Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.25, 28.

³⁷⁹ Les dix « modes de la suspension de l'assentiment » d'Énésidème et les cinq modes d'Agrippa reposent sur la démonstration de la relativité des choses, qu'il s'agisse du sujet qui juge ou de l'objet jugé, tous deux dépendant

cependant souligner que les modalités de fonctionnement et les finalités de la suspension du jugement étaient sources de désaccords importants entre les sceptiques pyrrhoniens et les sceptiques académiciens, et c'est sans doute l'une des raisons principales qui conduisit Sextus Empiricus à les séparer si radicalement. Celui-ci reprochait aux académiciens l'absence de radicalité dont ils faisaient preuve dans leur approche épistémologique et dans la manière dont ils conduisaient leur suspension du jugement. Selon lui, le « vrai » sceptique (le pyrrhonien, donc) se gardait bien d'affirmer quoi que ce fût, il n'affirmait même pas qu'il ne faut rien affirmer, quand l'académicien, en soutenant par exemple que toutes les choses sont insaisissables et qu'il est, de ce fait, impossible d'atteindre à une quelconque connaissance et à une quelconque vérité (ce qu'il désignait du terme d'acatalepsie, du grec *akatalèptos*), offrait le pendant négatif d'une affirmation et soutenait des thèses qui le rendaient coupable d'une sorte de dogmatisme renversé³⁸⁰. En n'affirmant rien, le sceptique ne disait pas, en effet, si une chose est saisissable ou non, et il ne niait pas non plus qu'une proposition pût être vraie (des propositions contraires pouvant être de force égale) mais il se gardait bien de trancher, estimant que la vérité n'était pas à sa portée. Il se contentait donc de suspendre son jugement sur la question en cours mais n'en continuait pas moins de chercher, dans la mesure où rien ne permettait d'affirmer que sa recherche fût vaine et désespérée. Sextus Empiricus écrivait à cet égard :

Les membres de la nouvelle Académie, même s'ils disent que toutes les choses sont insaisissables, diffèrent sans doute des sceptiques d'abord justement en disant que toutes les choses sont insaisissables (en effet, ils assurent cela, alors que le sceptique s'attend à ce qu'il soit possible que telle chose soit saisissable)³⁸¹.

En affirmant des propositions sur le mode de la négation, les académiciens furent ainsi rangés par Sextus Empiricus du côté d'une sorte de dogmatisme « négatif », ainsi que l'ont qualifié les interprètes modernes. Les historiens de la philosophie sont aujourd'hui divisés sur ce point, certains considérant que ce dogmatisme négatif avait une visée stratégique subversive, l'une des techniques sceptiques consistant à endosser les arguments dogmatiques des stoïciens pour mieux les miner de l'intérieur. C'est là le point de vue défendu par Nietzsche dans *L'Antéchrist*. Réhabilitant le modèle sceptique de Pyrrhon qui s'était employé à se dégager de la tyrannie de la connaissance pour devenir un homme libre, Nietzsche soutient que les grands esprits

de contingences particulières qui, selon leurs auteurs, empêchent l'élaboration de critères de jugement pérennes et justifient par là que l'on s'abstienne de tout jugement.

³⁸⁰ Pierre Pellegrin évoque à cet égard « l'image renversée du stoïcisme » dont les académiciens se trouvaient accusés (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p.31).

³⁸¹ Ibid., I, 33 [226], p.185.

sceptiques peuvent être amenés à avoir des convictions. Mais ces convictions ne sont que des outils utilisés dans le but d'être ultimement renversés : les convictions, selon lui, doivent donc être mises au service de l'esprit puissant qui demeure seul souverain de lui-même³⁸². L'autre point de divergence important concernait la finalité de l'activité sceptique et la visée ultime de la suspension du jugement : en effet, le pyrrhonien recherchait ultimement la tranquillité de l'âme (du grec *ataraxia* « absence de troubles »), ce qui ne semble pas avoir été le cas des sceptiques académiciens³⁸³.

Ce bref aperçu de la pensée sceptique permet déjà de poser quelques hypothèses quant à la possible nature sceptique de la pensée de Dickinson, en éclairant rétrospectivement quelques-unes des réflexions développées dans le précédent chapitre, lors de l'analyse des poèmes « This World is not Conclusion. » (J501/ F373) et « Do People moulder equally, » (J432/ F390). Dickinson, on l'a vu, pratiquait le questionnement (*eirôneia*) et la réfutation (*elenchos*) sur un mode à maints égards comparable à celui de Socrate, notamment par son usage subversif de l'ironie et du dialogisme. Dans ce cadre, la stratégie langagière qu'elle mit en œuvre dans de nombreux poèmes avait pour but de déstabiliser les certitudes en sapant la langue de l'intérieur – une technique que j'ai qualifiée de « Cheval de Troie » linguistique, et qui peut être rapprochée de la façon dont les sceptiques anciens s'approprièrent le langage des dogmatiques en vue de le combattre. L'irrésolution herméneutique sur laquelle s'achève le poème « Do people moulder equally, » nous empêche, par ailleurs, de trancher entre deux interprétations contraires et nous conduit à suspendre notre jugement critique. Et pourtant, dans le poème « This World is not Conclusion. », l'angoisse et le vertige existentiels dont le doute est assorti détonnent avec la finalité ataraxique prônée par les sceptiques pyrrhoniens.

Ces quelques pistes de réflexion tendent à accréditer que la démarche intellectuelle et poétique de Dickinson peut être mise en regard de celle des sceptiques anciens, et ce même si les questions soulevées et les objets visés dans leur combat commun contre les certitudes pouvaient diverger, du fait de leurs contextes historiques respectifs. Il s'agit donc, à présent, d'approfondir leurs points de convergence, mais également leurs points de divergence, en considérant plus précisément la façon dont Dickinson et les sceptiques anciens envisageaient

³⁸² « La conviction comme *moyen* », écrivait-il, poursuivant : « il y a bien des choses que l'on n'atteint qu'au moyen d'une conviction. La grande passion use des convictions, les use à fond, elle ne s'y soumet pas, – elle se sait souveraine » (Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, trad. Éric Blondel, Paris, Flammarion, 1994, p.116).

³⁸³ Remarquons que les philosophes dogmatiques recherchaient, eux aussi, la tranquillité de l'âme. Ceci s'explique du fait que les sceptiques (pyrrhoniens et académiciens) furent d'abord des philosophes dogmatiques (le scepticisme étant apparu plus tardivement dans l'histoire de la philosophie). C'est donc au niveau des moyens pour parvenir à cette fin qu'un changement eut lieu.

leur rapport à la connaissance et en essayant d'évaluer dans quelle mesure le doute du poète peut être rapproché de l'incertitude épistémologique défendue par les sceptiques. Se pose, pour commencer, la question du savoir et du non-savoir, si paradoxale chez Dickinson, et qui est au cœur de la pensée sceptique. C'est la façon dont l'incertitude nourrit chez elle une pensée de l'ignorance féconde et libératrice qui m'intéresse : s'élevant contre l'arrogance des hommes de science (l'équivalent, chez elle, des philosophes dogmatiques) qui prétendent saisir les choses dans leur essence, Dickinson s'ingénia à défendre et à préserver le secret et le mystère du monde en opérant des choix intellectuels et esthétiques stratégiques qui suivaient une logique à la fois offensive et « circonférentielle ». Elle réaffirmait ainsi le rôle primordial du mouvement en tant que principe directeur à la fois vital et critique, et faisait de la distance, de la retenue et de la négation des forces « positives ». Se pose, par ailleurs, la question de la finalité du doute, et celle de savoir s'il est pertinent, pour Dickinson, de parler d'une « suspension du jugement » au sens où l'entendaient les sceptiques pyrrhoniens.

1. Des vertus de l'humble ignorance contre la fixité dogmatique

Dickinson avait un rapport à la connaissance aussi complexe que paradoxal et celui-ci ne saurait, de ce fait, être restreint à la seule analyse sceptique. Complexe, d'abord, en ce que l'incertitude qui constitue le principe moteur de sa démarche intellectuelle et critique trouve ses fondements et sa justification dans diverses approches qui, tantôt se nourrissent l'une l'autre, tantôt entrent en conflit, témoignant par là de la nature et du fonctionnement d'une pensée éclectique, dont l'élaboration passait par l'affrontement des points de vue, comme nous avons pu le constater dans le troisième chapitre. En ce sens, la théorie de l'incertitude épistémologique et la confession d'ignorance qui fondaient l'attitude sceptique doivent être considérées en relation avec d'autres approches de la connaissance dont Dickinson pouvait s'être inspirée. Paradoxal, ensuite, en ce que de nombreux poèmes oscillent entre la possibilité et la difficulté, voire l'impossibilité, de connaître, ce dont rendent particulièrement compte les premiers vers du poème « Sweet Skepticism of the Heart – » (J1413/ F1438) :

Sweet Skepticism of the Heart –
That knows – and does not know –
And tosses like a Fleet of Balm –
Affronted by the snow –

Le paradoxe, pourtant, n'est qu'apparent, car l'oscillation entre les propositions *to know* et *not to know* ne révèle pas tant une contradiction qu'une cohérence entre des contraires complémentaires et indispensables l'un à l'autre. Savoir et non-savoir sont inextricablement liés – le non-savoir, en tant que soubassement et « condition » nécessaire, si l'on peut dire, du savoir, se révélant être la démarche même du connaître. Lorsque Dickinson déclarait, dans une lettre à ses cousines les Norcross, que la pensée a « besoin » de l'inconnu (« It is true that the unknown is the largest *need* of the intellect, though for it, no one thinks to thank God », L471, je souligne), elle reconnaissait non seulement les limites de l'esprit humain mais aussi la nécessité de faire du non-savoir un des principes moteurs de sa démarche cognitive. Portant toujours plus loin le désir de connaître, de chercher, le non-savoir induit en effet un élan et une avancée qui créent du mouvement, s'opposant en cela à l'immobilisme de la certitude. Celui qui sait ou croit savoir ne cherche pas puisqu'il a trouvé, ou, pour reprendre les termes de Sextus Empiricus :

[...]ce n'est pas pour ceux qui reconnaissent ignorer ce que les choses sont par nature qu'il est inconséquent de mener une recherche, mais pour ceux qui pensent en avoir une connaissance exacte. Pour ceux-ci, en effet, la connaissance est dès maintenant arrivée à son terme, à ce qu'ils supposent, alors que pour ceux-là ce par quoi toute recherche est constituée, à savoir estimer que l'on n'a pas trouvé, est toujours en vigueur³⁸⁴.

Et si le style sceptique se définissait avant tout par son érudition, cette érudition avait une visée offensive et critique qui consistait précisément à se dé-saisir, ultimement, du savoir. Ce premier moment sceptique – premier moment, au fond, de toute entreprise philosophique – devait permettre de se débarrasser des préjugés et des « idoles » de la pensée, pour reprendre le terme de Francis Bacon³⁸⁵, en vue de poursuivre la recherche à partir d'un terreau vierge. Cette idée

³⁸⁴ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., II, 1 [11], p.205. Dans son essai « Sur les boiteux », Montaigne loua lui aussi les vertus de la confession d'ignorance, l'ignorance était envisagée comme une forme de connaissance subtile : « Si l'on veut guérir de l'ignorance, il faut l'avouer. Iris est la fille de Thaumantis. L'étonnement est le fondement de toute philosophie, la recherche en est le progrès, l'ignorance en est le terme. Mais vraiment il y a quelque ignorance forte et noble qui ne le cède en rien, en honneur et en courage, à la connaissance : et pour concevoir cette ignorance, il n'y a pas moins de connaissance que pour concevoir la connaissance » (Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., III, 11, p.1243).

³⁸⁵ Dans son *Novum organum*, Bacon (auquel Dickinson fait allusion dans la lettre 721, dans le cadre de débats sur la paternité des œuvres de Shakespeare) expose sa critique « des idoles », terme désignant tout ce qui, dans l'esprit humain, est nourri de « fantaisies », de « faussetés » et, plus profondément, d'« erreurs radicales ». Dans la préface à son ouvrage, il évoque les « connaissances corrompues » dont est encombré l'esprit, ainsi que les « vaines idoles » qui l'assiègent, et dans l'aphorisme 38, il déclare : « Non seulement les idoles et les notions fausses qui, s'étant déjà emparées de l'entendement humain, s'y sont fixées profondément, assiègent l'esprit au point que la vérité s'y trouve un accès difficile ; mais encore, une fois cet accès ouvert et concédé, elles accourent de nouveau, dans la restauration même des sciences, et feront obstacle, à moins qu'étant avertis les hommes ne s'en protègent, autant qu'il est possible » (Francis Bacon, *Novum Organum*, éd. Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 15, 94, 110).

est présente dans plusieurs poèmes et lettres de Dickinson et constitue le socle de sa démarche intellectuelle et poétique. Dans le poème « Knows how to forget ! » (J433/ F391) par exemple, le sujet poétique cherche à « apprendre à oublier » et ne trouve de réponse à sa recherche dans aucune des sciences, des croyances, et des écoles de pensée qu’il aborde, que ce soit les mathématiques, la philosophie, la géographie, l’astronomie, ou encore la religion hébraïque. Il va alors jusqu’à souhaiter, en jouant avec humour de ce paradoxe, être suffisamment érudit pour savoir *comment* parvenir à oublier. La force de ce poème réside à la fois dans son rapport paradoxal – sceptique, en ce sens – au savoir et au non-savoir, et dans la critique oblique que Dickinson y formule à l’encontre d’écoles de pensée et de croyances dont elle laisse entendre que leur ignorance de l’oubli est une forme « d’ignorance de l’ignorance » qui les empêche de faire un retour critique sur elles-mêmes. Remarquons, par ailleurs, que dans la façon même dont Dickinson se présenta à Higginson dans ses premières lettres, on trouve trace de cette aspiration à faire table rase de ses connaissances afin de devenir une sorte de page blanche prête à recevoir les instructions de son précepteur. En déclarant n’avoir jamais eu de maître (« I had no Monarch in my Life », L271, déjà citée), et en racontant que son père avait des moules de tous les membres de la famille *sauf* d’elle (« Father [...] has Molds of all the rest – but has no Mold of me », L268), elle se revendiquait libre de toute influence et peu disposée à entrer dans un quelconque « moule ».

Parce qu’elle appuyait sa démarche intellectuelle sur l’idée d’un non-savoir nécessaire et vertueux, Dickinson se situait dans la droite lignée de la tradition socratique et de la confession universelle d’ignorance prônée par les sceptiques de la Moyenne Académie d’Arcésilas, dont les sceptiques pyrrhoniens firent également un principe de pensée directeur. Parce qu’elle faisait, de surcroît, de la coïncidence des opposés une force féconde, sa démarche entrait en résonance à la fois avec la définition que Platon donna de la philosophie³⁸⁶ et avec l’approche apophasique ou apophatistique sur laquelle repose la théologie négative, héritière de la pensée de Platon³⁸⁷. Christine Savinel évoque à cet égard une « mystique du *non-savoir*

³⁸⁶ Si, dans l’*Apologie de Socrate*, le plus savant et le plus sage des hommes (Socrate) est défini par l’oracle comme étant celui qui « a reconnu que réellement il ne vaut rien face au savoir » (Platon, *Apologie de Socrate*, trad. et préf. Luc Brisson, Paris, France, Flammarion, 1997, 23b, p.95), dans *Le Banquet*, Platon apporte une nuance importante : la représentation mythique qu’il offre de l’amour (Eros), fils de Pénia (la pauvreté) et de Poros (la richesse, la ruse) est en effet rapprochée de la figure du philosophe (Socrate), l’amoureux de la sagesse qui se trouve lui aussi dans une sorte d’entre-deux, à mi-chemin de la *sophia* et de l’ignorance, du savoir et du non-savoir (Platon, *Le Banquet*, trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 203e-204a, p.56).

³⁸⁷ La distinction établie, dans *La République*, entre le monde dit « intelligible » et le monde « visible » des sens, qui entretiennent un rapport d’analogie et de participation, ainsi que la doctrine de l’immortalité de l’âme, développée dans *Phédon*, et la thèse de l’unicité de l’être et de la pluralité de l’Un, présentée dans *Parménide*, ont exercé une influence déterminante sur la pensée chrétienne.

théologique, comme une théologie négative » chez Dickinson³⁸⁸ : L'approche apophatique ou aphaïrétique découle, en effet, de la croyance selon laquelle l'homme est condamné à demeurer dans l'ignorance sur le sujet de Dieu, une croyance qui trouve son fondement dans plusieurs passages de l'Ancien Testament. Le Livre d'Isaïe énonce ainsi que le propre de Dieu est de se soustraire à l'appréhension de l'homme et de rester caché (c'est là l'idée, prégnante dans la théologie chrétienne, d'un *deus absconditus*) tandis que dans le Livre de l'Exode, Moïse est prévenu de ce que nul ne peut voir Dieu et rester en vie, Dieu se manifestant alors aux hommes sous diverses formes, aussi bien naturelles qu'angéliques, en vue de dissimuler son identité³⁸⁹. La connaissance de Dieu étant hors de portée des facultés de connaissance « naturelles » de l'homme (que ce soit celles des sens ou celles de l'entendement), les qualités et l'essence divines demeurent objets de mystère (le mot grec *mustêrion* désigne une chose secrète, tenue cachée et enfermée) et il s'agit, par conséquent, d'élaborer un discours sur Dieu qui tienne compte de cette inconnaissabilité essentielle. La théologie négative se propose ainsi d'emprunter la voie de la négation (*apophasis*, en grec) et d'évoquer non pas ce que Dieu *est*, puisque nous ne pouvons le savoir, mais ce que Dieu *n'est pas*, en procédant par voie de négation – par retranchement, soustraction, abstraction (*aphairesis*, en grec). Cette approche est essentielle dans le cadre de l'étude des poèmes : non seulement elle rend compte des fondements théologiques de la démarche de Dickinson, mais elle présente des similitudes avec l'approche des sceptiques anciens, les dimensions épistémologique et théologique convergeant autour du problème de l'inconnaissabilité de l'essence ou, si l'on préfère, de la nature des choses (le mot « essence » n'a, en effet, jamais été employé par les sceptiques), qu'il s'agisse du monde de la nature ou du divin³⁹⁰.

Le principal chef d'accusation formulé par les sceptiques à l'encontre des philosophes dogmatiques portait sur leur méthode d'appréhension de la réalité extérieure et leur prétention à croire qu'une approche à la fois sensualiste et rationnelle était susceptible d'offrir une connaissance adéquate – scientifiquement *exacte* – de la réalité. Thomas Bénatouïl résume l'accusation en ces termes : « Les dogmatiques sont définis par ce qu'ils cherchent, à savoir, dans les termes de Sextus, des réalités non évidentes expliquant la nature des choses

³⁸⁸ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.127.

³⁸⁹ « Verily thou *art* a God, that hidest thyself, O God of Israel » (Is., 45 :15) ; « And he said, Thou canst not see my face : for there shall no man see me, and live » (Ex., 33 :20).

³⁹⁰ Précisons que le lien étroit entre les dimensions épistémologique et théologique s'explique en grande partie du fait de l'influence déterminante que la pensée de Platon exerça sur la théologie chrétienne, pensée dont on a souligné que les académiciens étaient les héritiers directs et dont les pyrrhoniens, même s'ils la contestèrent, ou précisément parce qu'ils la contestèrent (lui reprochant notamment son esprit de système et la jugeant, en ce sens, trop dogmatique), s'inspirèrent tout autant.

extérieures : ils s'éloignent des phénomènes au moyen de constructions théoriques complexes dont s'abstient totalement le sceptique³⁹¹. » Chez les stoïciens, ces « constructions théoriques complexes » trouvaient leurs fondements dans la croyance en une articulation logique de l'univers et en une cohérence des lois régissant toutes choses. Il s'ensuivait que le fonctionnement même de l'esprit humain était logique, cohérent et rationnel. Pierre Hadot explique :

Pour eux [les stoïciens], c'était en effet la même raison qui était à l'œuvre dans la nature (et la physique), dans la communauté humaine (et l'éthique) et dans la pensée individuelle (et la logique). L'acte unique du philosophe s'exerçant à la sagesse venait coïncider avec l'acte unique de la Raison universelle présente en toutes choses et en accord avec elle-même³⁹².

Les dogmatiques estimaient ainsi que les facultés de connaissance de l'homme (celles des sens et celles de l'intellect) étaient en mesure de saisir et d'interpréter les impressions émanant des objets extérieurs. Ils fondaient leur approche épistémologique sur le critère de l'impression cognitive, dit « cataleptique » (*katalêpsis* renvoyant à l'idée d'« appréhension », de « saisie »), critère selon lequel l'impression laissée par un objet extérieur serait conforme à cet objet et à même, en ce sens, de révéler quelque chose de son existence et de sa nature. Pierre Pellegrin note à cet égard :

Ce que les sceptiques reprochent aux philosophes dogmatiques, c'est de lier leurs impressions à un jugement d'existence sur les choses censées correspondre aux impressions. Tant la théorie stoïcienne de l'impression cognitive [...] que la thèse épicurienne selon laquelle « toutes les impressions sont vraies » amènent effectivement le sujet à donner son assentiment à certaines impressions sous prétexte qu'elles correspondent à un objet réel³⁹³.

En ce sens, les sceptiques considéraient que les dogmatiques spéculaient indûment sur la nature cachée des choses (Sextus Empiricus qualifie à plusieurs reprises les objets extérieurs de « choses obscures »), présument présomptueusement des facultés de leurs sens et de leur raison. Sextus s'employa ainsi à démontrer que ni les sens, ni la pensée, ne peuvent être considérés comme étant des outils de connaissance et de vérité fiables : les sens, en raison des effets contraires qu'une même impression est susceptible de produire sur eux ; la pensée, en raison de

³⁹¹ Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.218.

³⁹² Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p.216.

³⁹³ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p.547. Pierre Pellegrin précise que « le philosophe sceptique [considérerait] comme « extérieurs » non seulement les objets, au sens le plus commun du terme, qui existent indépendamment de l'esprit d'un sujet, mais encore tout ce qui n'est pas un affect direct de son esprit – ou, selon la traduction devenue habituelle du terme *psukhê* –, de son « âme » », comme, par exemple, la croyance dans les dieux » (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p.44).

sa sujétion aux sens, sens et pensée demeurant par conséquent des critères précaires, eux-mêmes insaisissables dans leur essence³⁹⁴. Ce qui ne signifiait pas, rappelle Sextus, que les sceptiques rejetaient les impressions sensibles, les phénomènes (du grec *phaireîn*, « apparaître »). Ce qu'ils rejetaient, c'est ce qui était dit à leur sujet. Il s'explique en ces termes :

Ceux qui disent que les sceptiques rejettent les choses apparentes ne semblent pas avoir écouté ce que nous disons [...] quand nous cherchons si la réalité est telle qu'elle apparaît, nous accordons qu'elle apparaît, et notre recherche ne porte pas sur ce qui apparaît mais sur ce qui est dit de ce qui apparaît. Or cela est différent du fait de faire une recherche sur ce qui apparaît lui-même [...] Si nous proposons des arguments directement contre des choses apparentes, nous ne proposons pas ces arguments dans l'intention de rejeter les choses apparentes, mais pour bien montrer la précipitation des dogmatiques³⁹⁵.

Le sceptique se gardait donc bien, lui, de spéculer sur le monde extérieur, se contentant de le décrire sans prétendre révéler quoi que ce fût de son existence et de sa nature profonde. Estimant qu'on ne peut atteindre le cœur des choses – les sens et la raison de l'homme se révélant inadéquats pour les appréhender – il restait en retrait, à la surface, et ce, non par superficialité mais « par profondeur », pour reprendre les mots de Nietzsche dans sa préface au *Gai savoir* :

Indication pour les philosophes ! On devrait honorer davantage la pudeur que met la nature à se cacher derrière l'énigme et les incertitudes. Peut-être la nature est-elle une femme qui a ses raisons pour ne pas laisser voir ses raisons ? [...] Ah ! ces Grecs, comme ils savaient vivre ! Cela demande la résolution de rester bravement à la surface, de s'en tenir à la draperie, à l'épiderme, d'adorer l'apparence et de croire à la forme, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels... par profondeur !³⁹⁶

Le prise de position critique adoptée par Dickinson possède d'évidentes affinités avec celle que défendaient les sceptiques dans leur appréhension de la réalité extérieure. Organisant son approche – son « argumentation » poétique, pourrait-on dire – autour des thématiques du mystère et du secret, Dickinson entreprit de dénoncer tous les chasseurs d'essence et autres traqueurs de révélation aux intentions « dogmatiques », qui cherchent à percer le voile des apparences sensibles et à saisir, voire à figer, la nature profonde des êtres et des choses. Le poème « Shame is the shawl of Pink » (J1412/ F1437) évoque justement le voile dont la nature,

³⁹⁴ Selon Sextus Empiricus, les sens « entrent en conflit entre eux » lorsqu'il s'agit d'appréhender une impression, et « leur désaccord est indécidable » (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., II, 6 [56], p.231). Quant à la pensée, elle reçoit elle aussi des impressions provenant d'objets extérieurs, « mais par les sens, et les sens ne saisissent pas les objets extérieurs réels » (Ibid., II, 7 [72], p.241).

³⁹⁵ Ibid., I, 10 [19, 20], p.65-66.

³⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p.15.

dans sa pudeur, s'enveloppe, et que l'homme, en la livrant à un examen empirique approfondi, tente de lui arracher impunément :

Shame is the shawl of Pink
In which we wrap the Soul
To keep it from infesting Eyes –
The elemental Veil
Which helpless Nature drops
When pushed upon a scene
Repugnant to her probity –
Shame is the tint divine.

La nature étant ici, comme chez Nietzsche, féminisée (« *her probity* », je souligne), la scène que décrit Dickinson s'apparente à un viol : la nature démunie, impuissante (« *helpless* ») se trouve exhibée contre son gré (« *pushed upon a scene* »), attaquée dans sa dignité (« *Repugnant to her probity –* ») par un examen sensuel violent et obscène, figuré à travers l'image d'yeux inquisiteurs, proprement « harceleurs » (« *infesting Eyes* »). En ce sens, le mot « Shame » (« honte ») n'est pas associé, ici, à une faiblesse stigmatisante, et doit être perçu, tout au contraire, comme la défense spontanée (au sens d'une membrane protectrice) que la nature oppose à toute atteinte à sa pudeur. Que le dernier vers associe le mot « Shame » au divin est à cet égard révélateur : liant étroitement les problématiques épistémologique et théologique, Dickinson suggère que la nature est à l'image de son créateur, qui se soustrait, comme le Christ dans le poème « *He preached upon "Breadth" till it argued him narrow –* » (J1207/ F1266), aux incursions des hommes, et rougit de colère et d'indignation lorsque ceux-ci tentent de l'approcher de trop près. À ceci près que la nature, en tant qu'elle possède une existence proprement « matérielle », ne peut que difficilement se dérober, elle, aux investigations de l'homme. Du naturaliste à l'entomologiste, au physiologiste et au chirurgien, nombreux sont les hommes de science qui se trouvent alors incriminés, voire « maltraités », dans les poèmes et les lettres, précisément parce qu'ils maltraitent les objets de la nature en les passant au scalpel de leur examen. Ils n'échappèrent pas, en effet, au scalpel critique du poète, qui les renvoie sans ménagement à leur impudence et à leur propre impudeur, en les exhibant à leur tour et en les accusant de porter atteinte à la vie elle-même.

Dans le poème « *A science – so the Savants say,* » (J100/ F147), Dickinson s'attaque à une branche de la biologie très en vogue au XIXe siècle (sur laquelle Darwin, notamment, s'appuya pour étayer ses thèses évolutionnistes) : « l'anatomie comparée ». Cette discipline, dont elle avait connaissance grâce aux cours dispensés par le Professeur Hitchcock à Amherst

College, était consacrée à l'étude de fossiles d'animaux et de plantes (elle rejoignait en cela la paléontologie) et avait pour objectif de dégager les structures communes qui lient entre elles des espèces parfois très éloignées du point de vue de leur anatomie, de leur environnement naturel ou de leur période de développement³⁹⁷. S'il est vraisemblable que Dickinson se soit intéressée à une discipline qui mettait au jour des connections sous-jacentes inattendues entre des espèces et des organismes divers (on a souligné sa conception physique et organique de la poésie), il n'en demeure pas moins qu'elle remet en question, dans ce poème, la pertinence d'une pratique tournée, selon elle, vers le passé, quand la vie de la nature, toujours foisonnante et toujours en devenir, appelle à jouir du moment présent et à se tourner vers l'avenir :

A science – so the Savants say,
“Comparative Anatomy” –
By which a single bone –
Is made a secret to unfold
Of some rare tenant of the mold,
Else perished in the stone –

So to the eye prospective led,
This meekest flower of the mead
Upon a winter's day,
Stands representative in gold
Of Rose and Lily, manifold,
And countless Butterfly !

Le poème introduit d'emblée une tonalité de méfiance critique. « A science – so the Savants say, », persifle le premier vers, en faisant siffler la consonne « s » sur un ton trop mielleux pour être dénué de sarcasme. Jouant de l'étymologie du mot « science » (du latin *scientia* « savoir, connaissance »), il met en doute la validité du « savoir » auquel prétend une discipline dont Dickinson, se plaçant tacitement du côté de l'ignorance, se distancie tout au long du poème par un jeu de contrastes et d'oppositions qui opère aussi bien sur le plan du signifié que sur celui du signifiant. Le poème, composé de deux strophes, est ainsi littéralement divisé entre deux conceptions de la nature qui se trouvent à leur tour « comparées ». « So to », énonce le premier vers de la seconde strophe, comme pour mettre en regard deux démarches divergentes : la

³⁹⁷ Tour à tour astronome, géologue et paléontologue, pour ne citer que ses spécialités majeures, le Professeur Hitchcock constitua une collection impressionnante de fossiles, notamment d'oiseaux gigantesques associés à l'espèce des dinosaures, qui, aujourd'hui encore, fait autorité. Jane D. Eberwein remarque à ce sujet : « By Dickinson's time fossil evidence was widely sought out in her area and Amherst College gained recognition for its collections [...] Hitchcock's geology texts taught her how comparative anatomy, a biological subdiscipline, could avail itself of such records in stone to reveal “the external form and figure of the body, the food, and habits, and haunts, and mode of life of creatures that ceased to exist before the creation of the human race” » (Jane D. Eberwein « Outgrowing Genesis ? Dickinson, Darwin and the Higher Criticism » in *Emily Dickinson and Philosophy*, op. cit., p.53).

première, tournée vers le passé, ou plus exactement vers la reconstruction du passé à partir de l'examen minutieux d'éléments fossilisés (morts, donc) ; la deuxième, tournée vers l'avenir (« prospective » dit le second vers de la deuxième strophe, s'opposant ainsi à la vision rétrospective de la première strophe), vers la vie « vivante », si l'on peut dire, que l'œil se contente d'observer sans tenter d'en forcer le mystère (le verbe « made » de la première strophe souligne la contrainte exercée sur l'objet étudié) et d'en dérouler les plis secrets (« a secret to unfold », énonce la première strophe). Cette division est présente dans le corps même des mots choisis par Dickinson, dans les significations qui leur sont associées et dans la valeur que leurs sonorités revêtent d'une strophe à l'autre. La première strophe déploie ainsi tout un champ lexical de mots qui associent le travail scientifique à la fossilisation et à la mort (« bone », « mold », « perished », « stone »), et c'est la voyelle « o » – la diphtongue /əʊ/ – qui prédomine (« so », « bone », « unfold », « mold », « stone ») et qui, par la résonance d'outre-tombe qu'elle dégage, a valeur de fermeture. On pourrait parler ici, à la suite du linguiste Jakobson, d'une « accumulation, supérieure à la fréquence moyenne, d'une certaine classe de phonèmes [...] dans la texture phonique d'un vers, d'une strophe, d'un poème [qui] joue le rôle d'un *courant sous-jacent de signification*³⁹⁸ ». La seconde strophe présente, à l'inverse, le monde vivant, mouvant, multiple (« flower of the mead », « Rose », « Lily », « manifold », « countless Butterfly ») de la nature, et se trouve égayée par des sonorités plus claires, plus ouvertes (« led », « mead », « day », dans les trois premiers vers). Et si la voyelle « o » ressurgit dans les derniers vers du poème (« gold », « manifold »), sa valeur s'en trouve comme transfigurée : la chaleur de l'or (« gold ») vient la réchauffer, lui ôtant les tonalités froides que lui confèrent les mots de la première strophe, tandis qu'elle s'épanouit dans le mot composé « manifold » (dans lequel on entend le quantitatif « many »), qui vient souligner la diversité du vivant et établit un contraste avec l'os isolé de la première strophe, représentant appauvri et réducteur d'une multitude d'espèces autrefois florissantes. Les derniers vers de chaque strophe sont particulièrement remarquables en ce sens, tant sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié : à la charge mortifère et pétrifiante contenue dans les mots « perished » et « stone » (« Else perished in the stone – ») vient se substituer la pluralité et le mouvement de la vie, à travers l'image d'un papillon multiple (« And countless Butterfly ! »). Que le nom « Butterfly » soit au singulier pourrait surprendre, étant donné l'adjectif quantitatif qui l'accompagne, mais ce choix apparaît tout à fait justifié si l'on considère qu'il accentue davantage encore l'opposition entre les deux mondes présentés dans chaque strophe : la fermeture qu'implique la

³⁹⁸ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, op.cit., p.241.

voyelle « o » (la diphtongue /əʊ/, donc) dans le mot « stone » est rompue par l'avènement d'une voyelle plus ouverte (la diphtongue /ai/ de « Butterfly »), dont la mise au pluriel (/aiz/) diminuerait l'acuité du contraste sonore avec la diphtongue /əʊ/. Par son ouverture, la diphtongue /ai/ vient ainsi libérer le sens et réinjecter du mouvement en figurant, par une sorte d'harmonie imitative, l'envol (ou l'échappée belle) du papillon (« fly ! »), loin du monde passéiste et figé de la science.

Ce contraste que le poème dessine entre deux mondes, celui de la science et celui de la nature, laisse apparaître, en filigrane, une autre opposition. Dans plusieurs poèmes et lettres, Dickinson associe en effet le monde de la nature (ses fleurs, ses créatures ailées) à sa pensée et à sa pratique poétique. Dans un de ses premiers poèmes (« There is another sky, », J2/ F2), elle invite le lecteur (elle fait allusion à son frère Austin, mais elle convoque une confrérie plus large de lecteurs potentiels) à rejoindre le « jardin » de sa pensée, un jardin toujours verdoyant, qui résiste à l'usure du temps :

There is another sky,
Ever serene and fair,
And there is another sunshine,
Though it be darkness there;
Never mind faded forests, Austin,
Never mind silent fields –
Here is a little forest,
Whose leaf is ever green;
Here is a brighter garden,
Where not a frost has been;
In its unfading flowers
I hear the bright bee hum;
Prithee, my brother,
Into *my* garden come!

Un grand nombre de poèmes entrelacent intimement le monde de la nature et le monde de la pensée et de la poésie, en faisant un usage métaphorique et métonymique des éléments et des créatures présents dans l'environnement immédiat du poète³⁹⁹. Les oiseaux, du rouge-gorge (« Robin ») au colibri (« Bobolink »), sont ainsi convoqués pour figurer la voix poétique, tandis que les fleurs sont assimilées au poème lui-même, comme dans « I pay – in Satin Cash – » (J402/ F526), où les strophes poétiques deviennent des pétales (« A Petal, for a Paragraph »)⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Plusieurs poèmes font allusion à des contrées lointaines et exotiques qui évoquent la douleur de la solitude, de l'angoisse et de l'exil, mais la plupart du temps, ce sont la faune et la flore de la Nouvelle-Angleterre qui sont convoquées.

⁴⁰⁰ Le corps des poèmes se confondant, nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec le corps du poète, la nature devient, par endroits, le théâtre anatomique et érotisé d'un corps offert à un amant ou à un lecteur fantasmé, comme c'est le cas dans le poème « I tend my flowers for thee –/ Bright Absentee ! » (J339/ F367), où un florilège de

Rappelons, par ailleurs, qu'il n'était pas rare que Dickinson joignît à ses lettres toutes sortes de curiosités, comme des insectes pressés et des petits bouquets de fleurs séchées, et la première chose qu'elle fit à l'occasion de sa première rencontre avec Higginson fut de lui tendre deux lys blancs « en guise d'introduction », ainsi qu'il le rapporta dans cet article déjà cité et datant de 1890 (rédigé quatre ans après la mort de Dickinson), où il revient sur sa première entrevue avec le poète : « She came toward me with two day-lilies, which she put in a childlike way into my hand, saying softly, under her breath, "These are my introduction"⁴⁰¹. »

Dans la seconde strophe du poème « A science – so the Savants say, », le monde vivant de la nature tend ainsi à se confondre « naturellement », si l'on peut dire, avec le monde de la poésie : le déictique « This » dans le vers « This meekest flower of the mead » pourrait désigner aussi bien une fleur « réelle », présente dans le monde extérieur, que le poème lui-même, sorte de fleur intérieure, pour reprendre l'image qui ouvre le poème J945/ F1112 (« This is a Blossom of the Brain – »), qui s'offusque des pratiques de la science et qui entend rendre hommage à la nature en la représentant dans toutes ses composantes subtiles (« Stands representative in gold », énonce le 4^{ème} vers). Le poème oppose ainsi simultanément le monde de la science et des hommes aux mondes de la nature et de la poésie. Cette opposition apparaît d'autant plus intéressante qu'elle entre en résonance avec un contexte de division plus large. À l'heure où la science, forte de ses progrès technologiques, suscitait une admiration sans précédent, il régnait un climat de « guerre civile intellectuelle », tel que l'a formulé Perry Miller, qui opposait les partisans d'une approche du monde logique et rationnelle aux défenseurs d'une approche plus « romantique », accordant une plus large part aux imprévus de l'inspiration et aux facultés d'imagination de l'esprit. Perry Miller remarque :

Division between the scientific and the poetic is steadily widened throughout the period, until bifurcation is radical, and an intellectual civil war exists.

[...]

Carried into technological age is 18th-century hostility to notion that scientist is genius. With stronger emphasis, contention always is that scientific achievement is patient labor, not flash of inspiration⁴⁰².

La mode était alors à la classification, une méthode jugée précise et rigoureuse, reposant sur l'observation empirique et exigeant un traitement rationnel des données recueillies. Perry Miller

flours (géraniums, pâquerettes, hyacinthes, roses, cactus...) vient figurer les émois intérieurs et organiques, pour le dire sobrement, du sujet poétique.

⁴⁰¹ Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson, *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson, together with Thomas Wentworth Higginson's account of his correspondence with the poet and his visit to her in Amherst*, éd. Robert N. Linscott, op. cit., p.17.

⁴⁰² Perry Miller, *The Life of the Mind in America : From the Revolution to the Civil War*, op. cit., p. 320-321.

rappelle à cet égard l'idolâtrie dont Carl von Linné, médecin et naturaliste suédois à l'origine de la systématique (la science de la classification par taxons ou taxinomie), faisait alors l'objet :

The idolization of Linnaeus.

Hence in infant American science, reigning ideal is classification. This is supreme operation of MIND.

[...]

Ideal is slow, steady, patient observation—no place for genius in popular, literary sense⁴⁰³.

Dans les poèmes « “Arcturus” is his other name – » (J70/ F117) et « If the foolish, call them “flowers” » (J168/ F179), déjà mentionnés, ainsi que dans le poème « He parts Himself – like Leaves – » (J517/ F655), on trouve trace de cette manie de l'étiquetage et, plus largement, de la volonté qu'avaient les hommes « de savoir » (biologistes, physiologistes, naturalistes, entomologistes...) de maîtriser le vivant (les espèces végétales, animales...) en se livrant à des opérations de classification et de conservation diverses dont les poèmes critiquent le caractère réducteur et mortifère. En témoignent les quatre premières strophes du premier poème cité :

“Arcturus” is his other name –
I'd rather call him “Star.”
It's very mean of Science
To go and interfere!

I slew a worm the other day –
A “Savant” passing by
Murmured “Resurgam” – “Centipede”!
“Oh Lord – how frail are we”!

I pull a flower from the woods –
A monster with a glass
Computes the stamens in a breath –
And has her in a “class”!

Whereas I took the Butterfly
Aforetime in my hat –
He sits erect in “Cabinets” –
The Clover bells forgot.

Dans la première strophe, la science est accusée de défigurer les objets qu'elle étudie en cherchant systématiquement à les emprisonner dans des noms et des taxons dont le poème veut nous faire sentir le caractère disgracieux, pour ne pas dire barbare et proprement contre-nature : le nom scientifique « Arcturus », choisi pour désigner une étoile (appellation visant à établir une nomenclature précise du groupe plus large d'étoiles auquel cette étoile appartient), est ainsi

⁴⁰³ Ibid., p.318.

mis en regard du nom commun « Star » qui, malgré (ou grâce à) sa simplicité, n’abolit pas la complexité et la diversité du vivant, et sonne de façon limpide et claire si on le compare aux reliefs abrupts de son homologue scientifique. Dickinson, en ce sens, s’opposait à la formule d’Edward Coke reprise par Linné « Nomina si nescis, perit & cognitio rerum » (« si tu ne connais pas leur nom, la connaissance des choses périt⁴⁰⁴ »), désapprouvant la simplification réductrice imposée par la taxinomie aux objets extérieurs et lui préférant, de loin, le caractère vague, mais ouvert, d’une désignation générique plus large. On se souvient, à cet égard, d’une formulation fameuse de Mallarmé, qui s’applique parfaitement à l’approche non seulement esthétique mais également épistémologique de Dickinson : « *Nommer* un objet, déclara-t-il, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve⁴⁰⁵ ». Pourquoi alors, s’interroge-t-on, Dickinson prétend-elle ne pas voir d’inconvénient à ce que les hommes de science se livrent à des opérations de classification dans le poème « If the foolish, call them “flowers” – » (J168/ F179) ? Aurait-elle été fascinée, malgré tout, par le travail minutieux des naturalistes (rappelons qu’elle constitua tout au long de sa vie un herbier qui rassembla plus de 4000 espèces de végétaux) ?

If the foolish, call them “flowers” –
 Need the wiser, tell ?
 If the Savants “Classify” them
 It is just as well !
 (1^{ère} strophe)

Elle se montre, au fond, ambivalente sur ce sujet et joue, si l’on peut dire, un « double jeu » dans le poème, puisqu’elle prétend tolérer la science de la classification en même temps qu’elle l’attaque obliquement. Car en déclarant qu’il n’y a qu’à laisser faire les taxinomistes (« If the Savants “Classify” them / It is just as well ! »), elle ne dit pas qu’elle les approuve : elle appelle plutôt, avec une ironie malicieuse, à respecter toute forme d’approche au monde, aussi bien celle de ceux qui savent ou croient savoir (ici désignés du nom de « sages », de « savants ») grâce à leurs compétences scientifiques, que celle de ceux qui ne savent pas, les ignorants. Le mot « foolish » désigne ici les incultes en matière de classification, c’est-à-dire ceux qui se contentent d’appeler une fleur « une fleur », sans chercher à établir des déterminations dichotomiques qui séparent entre elles les espèces et divisent, par conséquent, le monde vivant. On devine que Dickinson se plaçait du côté des « foolish », des ignorants, et que son appel à la

⁴⁰⁴ Carl von Linné, *Critica Botanica*, Oxford, Oxford University Press (Internet Archive), 1737, p.23. Consulté le 3 août 2015. URL : <https://archive.org/details/carolilinnaeicr00linngoog>.

⁴⁰⁵ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p.405.

tolérance visait avant tout à mettre subtilement en évidence l'arrogance de ceux qui prétendent à un savoir qui a été élaboré suivant les lois de la classification. En ce sens, Dickinson rejoignait la vision d'Emerson qui s'éleva, dans plusieurs essais, contre la science empirique. Dans *Nature* (1836), il accuse la suffisance des naturalistes et des physiologistes qui, par leurs opérations de classification et leur volonté de tout expliquer, de tout ordonnancer, réduisent la complexité du monde et en offrent une vision par trop figée et fragmentaire : « all Linnaeus' and Buffon's volumes, are dry catalogues of facts », s'indigne-t-il⁴⁰⁶, appelant, quant à lui, à admirer l'unité et la diversité du vivant. Il considérait, en effet, que l'unité du monde ne s'oppose aucunement à sa diversité et qu'elle l'englobe, tout au contraire, comme dans le système parménidien endossé par Platon dans *Parménide*⁴⁰⁷. Il louait ainsi la beauté d'un monde imparfait dont l'être est toujours en mouvement, toujours en devenir :

Empirical science is apt to cloud the sight, and by the very knowledge of functions and processes to bereave the student of the manly contemplation of the whole. The savant becomes unpoetic. But the best read naturalist who lends an entire and devout attention to the truth, will see that there remains much to learn of his relation to the world, and that it is not to be learned by any addition or subtraction or other comparison of known quantities, but is arrived at by untaught sallies of the spirit, by a continual self-recovery and by entire humility.

[...]

For the problems to be solved are precisely those which the physiologist and naturalist omit to state. It is not so pertinent to man to know all the individuals of the animal kingdom, as it is to know whence and whereto is this tyrannizing unity in his constitution, which evermore separates and classifies things, endeavoring to reduce the most diverse to one form⁴⁰⁸.

Le poème « The Butterfly upon the Sky, » (J1521/ F1559) peut être perçu, à cet égard, comme un pied de nez aux prétentions de la science. Dickinson y évoque l'ignorance bienheureuse du papillon, qui ne sait rien des noms dont l'affuble l'homme (« That doesn't know its Name », énonce le deuxième vers) et qui se contente de poursuivre sa course légère et insouciant dans

⁴⁰⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.21.

⁴⁰⁷ Dans *Parménide*, Platon développe la thèse de l'unicité de l'être, unicité rendue possible grâce à un principe ultime et immuable, Un-Multiple qui engloberait toutes les particularités et admettrait tous les contraires. Voici un extrait du dialogue entre le jeune Aristote et Parménide autour de cette thèse : « À toute la réalité, donc, en sa multiplicité, l'être a été donné en partage et il ne manque à rien de ce qui est, ni au plus petit, ni au plus grand [...] Il se détaille donc à l'extrême [...] Son morcellement surpasse tout, les parties de son être sont une infinité [...] à toute partie singulière de l'être s'attache l'Un » (Platon, *Parménide, Théétète, Le sophiste*, trad. Auguste Diès, Paris, Gallimard, 1992, 144b, 144c, p.31-32).

⁴⁰⁸ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.43. En réalité, il faut nuancer les propos que tient Emerson dans ce passage de son essai « Nature ». Thomas Constantinesco rappelle qu'Emerson se passionna, un temps, pour « les classifications de Cuvier et Jussieu qui vont susciter chez lui une éphémère vocation de naturaliste ». Mais il se rendit progressivement compte de ce que le naturalisme « ne permet pas de faire sens du savoir auquel il donne accès » (Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2012, p. 40-41).

des sphères supérieures : « And hasn't any tax to pay », énonce le troisième vers, avec un possible jeu sur le mot « tax », que l'on pourrait entendre non seulement comme étant le diminutif du mot « taxation », mais également comme étant le diminutif du mot « taxonomy ». Le papillon suscite ainsi l'admiration du poète, qui souhaite le prendre pour modèle dans ses moments de doute et de détresse intérieure (« So soar away and never sigh / And that's the way to grieve – »).

Reprenons le fil conducteur du poème « “Arcturus” is his other name – » : après avoir dénoncé les opérations de nomination et de classification entreprises par les hommes de science, le poème poursuit son accusation et élargit sa cible, en établissant, dans les strophes 2, 3 et 4, un rapprochement inattendu entre la méthode scientifique et le discours de la religion : en effet, science et religion se trouvent réunies par une même volonté de saisir et de fixer le mystère du monde en cherchant à maîtriser, au travers d'interprétations et d'explications, le Livre de la nature et le Livre de la Bible. Dickinson veut ainsi attirer notre attention sur l'absurdité qu'il y a à vouloir soumettre toutes choses (jusqu'au détail le plus insignifiant de la nature) à des lois, des diktats (scientifiques, religieux) qui ne laissent aucune part au hasard et à l'inconnu – à l'ignorance, surtout –, et qui entendent maîtriser le destin des âmes et des corps en faisant de la conservation « éternelle » une sorte d'obligation morale tant spirituelle que scientifique. Dans ces trois strophes, elle se montre particulièrement acerbe : qu'un homme de science (ici encore, désigné du nom de « savant ») évoque le dogme de la résurrection (« Resurgam ») parce qu'un vers de terre, occis par le sujet poétique (« I slew a worm »), vient de rendre l'âme, se révèle moins amusant que grotesque. Non seulement parce que les quelques mots qu'il marmonne devant la dépouille du vers de terre peuvent donner l'impression qu'il se recueille pieusement devant elle (pour lui administrer une sorte d'extrême-onction posthume), mais aussi parce qu'il identifie implicitement sa condition éphémère à celle du vers de terre : « Resurgam » (« Je ressusciterai »), murmure-t-il à la première personne, ayant constaté la fragilité de la vie (« “Oh Lord how frail are we” »)⁴⁰⁹. Le vers (du poème, je précise) « Murmured “Resurgam” – “Centipede” » joue, du reste, d'une ambiguïté syntaxique qui rend possible au moins deux lectures particulièrement révélatrices de l'ironie voulue : la première voudrait que le savant émette des interjections décousues (le tiret aurait alors valeur de rupture) qui rendent compte

⁴⁰⁹ On peut, là encore, déceler un subtil travail de tissage intertextuel, que ce soit à travers la résurgence (sans mauvais jeu de mot) du texte biblique, dont Dickinson connaissait des pans entiers par cœur, ou celle du texte shakespearien. On pense, en effet, aux propos tenus par le comte de Gloucester à l'Acte IV, scène 1, de *King Lear* : « I such a fellow saw, / Which made me think a man a worm. » (William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, op. cit., p.192). Ces propos, soulignons-le, sont précisément influencés par le texte biblique (« But I am a worm, and no man », Ps., 22: 6).

de sa consternation, ici, tournée en ridicule, devant la vanité de la vie ; la deuxième, plus insidieuse, consisterait à lire le vers selon un enchaînement sémantique logique (le tiret aurait alors valeur de liaison) et à comprendre que le savant projette de ressusciter... sous la forme d'un mille-pattes (« “Resurgam” – Centipede »). Le naturaliste et entomologiste des strophes suivantes (qui appartient, on le devine, à la nomenclature des « savants ») est, quant à lui, présenté sous les traits d'un monstre (« A monster with a glass ») qui soumet la nature à l'épreuve de l'explication en figeant en elle le mouvement et la vie : il castre, à proprement parler, les fleurs dont il prélève l'organe reproducteur mâle (l'étamine, « stamens ») et brise sans scrupule le mouvement souple et incliné des papillons pour les épingler – les crucifier – droits comme des « i » (« erect ») dans des cabinets d'exposition aux allures mortuaires, où la taxinomie côtoie la taxidermie. Le mot « monstre » n'a pas été choisi au hasard : désignant historiquement un être dont l'apparence ou le mode de vie présente une anomalie et va à l'encontre des lois de la nature, il met l'accent sur la dénaturation que la science fait subir aux objets de son examen (ici, une castration, là, un empaillement prématuré, censé donné au spécimen l'apparence de la vie). Par ailleurs, en ce qu'il implique d'attirer le regard (*monere*, en latin), il renverse, avec une ironie subtile, le rapport de l'homme de science à son objet, sous-entendant que c'est lui (l'homme) qui, au fond, mériterait d'être exhibé dans un cabinet de curiosité.

Dans le poème « He parts Himself – like Leaves – » (J517/ F655), Dickinson dénonce, là encore, les opérations de pétrification mortifère perpétrées par l'homme contre la nature, en présentant la trajectoire erratique et insouciant de l'un papillon avant que celui-ci ne se retrouve capturé et tué pour figurer, figé et sans vie, au tableau de chasse d'un entomologiste :

He parts Himself – like Leaves –
 And then – He closes up –
 Then stands upon the Bonnet
 Of Any Buttercup –

And then He runs against
 And oversets a Rose –
 And then does Nothing –
 Then away upon a Jib – He goes –

And dangles like a Mote
 Suspended in the Noon –
 Uncertain – to return Below –
 Or settle in the Moon –

What come of Him – at Night –
 The privilege to say

Be limited by Ignorance –
What come of Him – That Day –

The Frost – possess the World –
In Cabinets – be shown –
A Sepulchre of quaintest Floss –
An Abbey – a Cocoon –

Le sujet poétique semble ici suivre du regard le mouvement léger et folâtre d'un papillon qui vole et butine au gré de ses envies : sans trajectoire prédéfinie, le papillon est tantôt actif (se posant sur telle fleur, heurtant accidentellement telle autre), tantôt plus passif, se laissant porter par les zéphyrs et allant allègrement sa route aérienne, pour soudain tenter une envolée qui le propulse dans des sphères supérieures. Il est alors une particule d'éther parmi les objets célestes et se trouve soumis, tel un navigateur des airs, aussi bien aux vents et marées de l'atmosphère qu'à des forces indépendantes de sa volonté, qui se confondent ici avec l'intervention de l'homme. C'est alors qu'advient sa chute, une chute terrestre et glaçante qui le condamne à un autre « éther », et qui signale la chute du poème lui-même : après avoir tutoyé les cieux et s'être étourdi de liberté, le papillon (c'est là ce qu'entrevoit, du moins, le sujet poétique) court en effet le risque de se retrouver un jour (ou une nuit) immobilisé à tout jamais dans le cabinet de curiosités d'un « monstre » qui l'aura anesthésié et emprisonné dans ce qui ressemble fort à un cercueil (« quaintest floss »). Remarquons que la grammaire du poème elle-même (sa syntaxe, ses figures de style, ses sonorités) épouse la courbe instable – à la fois imprévisible et ininterrompue – du papillon, ainsi que les rêveries spéculatives du sujet poétique. Jouant, dans les quatre premières strophes, d'une tension entre, d'une part, les innombrables tirets qui confèrent au cheminement du coléoptère un rythme « zigzaguant », mimétique des déviations de trajectoire et des lignes cahoteuses et brisées que celui-ci dessine, et, d'autre part, les anaphores en « And » et « And then » qui ponctuent les trois premières strophes et qui indiquent, au contraire, la continuité à la fois souple et nonchalante du cheminement du papillon et de la rêverie solitaire du sujet spectateur, elle marque, à la cinquième strophe, un arrêt abrupt et tranchant comme une guillotine (« The Frost – »), nous projetant dans un univers gothique inquiétant et mortifère. L'intérêt du poème réside alors dans le potentiel métaphorique rayonnant que le contraste délibérément établi entre le papillon lorsqu'il est à l'air libre, livré à lui-même dans son milieu naturel, et le papillon lorsqu'il est précipité dans un milieu artificiel et vitrifié qui sent le chloroforme et la décomposition, offre à la réflexion et à l'analyse critique. Car Dickinson porte un regard engagé aussi bien sur le monde qui l'entoure que sur l'art, le papillon devenant ici métaphorique de la pensée mouvante et « ailée » du poète. En incriminant

une catégorie d'hommes de science – les entomologistes et les naturalistes – dont elle réprouvait les méthodes, elle dénonce ainsi, plus largement, tous ceux qui s'emploient à figer le vivant et à immobiliser la vie. Et ce n'est pas un hasard si elle choisit de décrire le mouvement du papillon et le mouvement de la pensée du sujet poétique (qui l'observe et qui s'interroge sur son devenir) en soulignant leur caractère oscillant et indécis (tout sauf statique, en somme) et en ayant recours, dans la troisième et la quatrième strophes notamment, à un vocabulaire marqué par l'errance, le questionnement, l'incertitude et le suspens – un vocabulaire, en d'autres termes, empreint de scepticisme. « Dangles », « Suspended », « Uncertain... Or », « What come of him... » (répété deux fois), « Ignorance » : autant de termes qui viennent contrer l'immobilité du papillon et de la pensée dans la dernière strophe, marquée, elle, par un froid sépulcral et par une sonorité finale en /u:/ qui résonne lugubrement, comme dans un caveau. Le poème apparaît alors dans sa dimension à la fois métaphorique et méditative, Dickinson s'interrogeant aussi bien sur un monde dans lequel les certitudes et les dogmatismes règnent (« The Frost – possess the World – ») que sur le sens de la vie et l'éventualité d'un au-delà, ainsi que sur la puissance de résistance et de résilience proprement « vitale » que portent en elles sa pensée et sa poésie. Le dernier vers en offre le témoignage éclatant : « An Abbey – A Cocoon – » peut signaler le moment où le caveau vitrifié se referme sur sa prise (le mot « Abbey » est en soi évocateur en tant que lieu de retraite et d'ensevelissement, et on a souligné la sonorité lugubre du mot « Cocoon »), mais à la fois, et c'est cette ambivalence qui donne toute sa force au poème, l'image finale du cocon rouvre les possibles, comme si le sarcophage soyeux que le naturaliste avait prévu pour dernière sépulture du papillon était susceptible de reprendre vie, de se libérer de sa gangue funèbre et de « lâcher » une chrysalide qui se déploiera, en ce monde ou ailleurs. La pensée et la poésie de Dickinson, ici mises en abîme (mais certainement pas en bière) sont bien à l'image de ce papillon : insaisissables et secrètes (pareilles à des ailes pudiques qui se déplient pour aussitôt se refermer), libres et indociles (malgré les carcans-cocons), naviguant « à contre-courant » (« runs against ») des idées et des schémas pré-établis pour épouser le monde et son flux et reflux incessants.

Les entomologistes et les naturalistes ne sont pourtant pas les seuls à être durement critiqués dans les poèmes. Dickinson s'en prend également aux physiologistes et aux chirurgiens, qui adoptent une approche basée sur l'observation et sur des opérations de dissection. Elle déplore, là encore avec force ironie, leur présomption à vouloir saisir les choses dans leur substance profonde, au-delà de ce que permet l'examen sensible. Dans le court poème « Surgeons must be very careful » (J108/ F156), Dickinson se livre ainsi à un jeu de

retournements ironiques et malicieux qui vise à renverser le rapport de domination entre les hommes de science et l'objet de leur étude, et qui sonne comme une mise en garde à l'encontre de ceux qui ont la prétention impudente de « percer » l'essence des choses :

Surgeons must be very careful
When they take the knife!
Underneath their fine incisions
Stirs the Culprit – *Life!*

Le premier retournement ironique veut que ce soit sur les « chirurgiens-inquisiteurs », et non sur l'objet de leur examen, que pèse une menace, comme si l'objet qu'ils s'apprêtaient à fouiller de leurs instruments aiguisés était susceptible de réagir à leur assaut intrusif en se retournant contre eux de manière aussi violente qu'inattendue. Le deuxième retournement ironique, qui découle directement du premier, consiste à présenter l'objet examiné comme un criminel en puissance (« Culprit »), prêt à commettre un délit blâmable en se rebellant contre les incisions qui le visent. Notons, à cet égard, que Dickinson joue ici des diverses acceptions de l'adjectif « fine » dans le syntagme nominal « fine incisions » : en effet, le Webster indique qu'il peut renvoyer à un certain raffinement et à une certaine délicatesse, mais également à une sorte d'habileté sournoise, ce qui tendrait à souligner la malveillance douceureuse – perverse, même – des chirurgiens⁴¹⁰. On le comprend à la toute fin du poème, l'objet qu'ils incriminent n'est autre que la vie : la vie mouvante (« stirs »), frétilante, insaisissable, la vie coupable d'insoumission qui résiste, salutairement, aux incursions obscènes de leur scalpel. Là encore, la vision de Dickinson entre en résonance avec les réflexions d'Emerson. Dans son essai « The Method of Nature » (1841), il écrivait : « In all animal and vegetable forms, the physiologist concedes that no chemistry, no mechanics, can account for the facts, but a mysterious principle of life must be assumed, which not only inhabits the organ, but makes the organ⁴¹¹. »

Le poème « Split the Lark – and you'll find the Music – » (J861/ F905), est, à cet égard, édifiant. Il s'ouvre, selon l'expression d'Adeline Chevrier-Bosseau, « sur un coup de scalpel⁴¹² », et est emblématique de la campagne d'accusation mordante que Dickinson mena contre tous les « autopsieurs » de vie, tous les vivisecteurs de mystère qui accordent une

⁴¹⁰ Les acceptions de cet adjectif sont nombreuses, et ses connotations, aussi bien positives que péjoratives : « thin », « small », « keen », « pure », « elegant », « beautiful », « delicate », « noble », « brilliant », « subtle », mais également « artful », « sly », « fraudulent ».

⁴¹¹ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.119.

⁴¹² Adeline Chevrier-Bosseau, *Emily Dickinson du côté de Shakespeare : modalités théâtrales du lyrisme*, op. cit., p.319.

confiance aveugle à leurs sens. Les deux trochées incisifs du premier vers (« Split the » et « Lark – and ») se veulent mimétiques de la dissection d'une alouette :

Split the Lark – and you'll find the Music –
Bulb after Bulb, in Silver rolled –
Scantily dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear when Lutes be old.

Loose the Flood – you shall find it patent –
Gush after Gush, reserved for you –
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?

L'ironie est palpable d'entrée de jeu : il suffirait, affirme le premier vers, de fendre l'alouette pour saisir non seulement son mécanisme interne mais son esprit (*spiritus*), le principe vital qui l'anime et qui se confond avec sa musique, son chant. Or non seulement la suite du poème vient déstabiliser l'assertion première pour terminer sur une interrogation qui, nous allons le voir, remet en question toute approche empirique, mais le nom de l'oiseau lui-même (« Lark ») peut être perçu comme un subtil pied de nez adressé à ceux qui croient pouvoir saisir l'essence des choses à partir de leurs sens. Le Webster n'en donne que la définition la plus courante et la plus commune (« A bird of the genus *Alauda*, distinguished for its singing »), mais l'Oxford Dictionary indique qu'il était déjà associé, au XIXe siècle, à l'idée de farce (« play tricks », « frolick »⁴¹³). Si l'on suit cette hypothèse, l'objet de la dissection ne serait plus tant l'alouette que la « blague » que nous font, malgré eux, ceux qui voudraient nous faire croire qu'il suffit d'ouvrir un oiseau comme on ouvre une machine pour en comprendre les ressorts secrets. Dès le second vers, on perçoit la résistance que le vivant oppose à cette entreprise de vivisection. À l'image du sang qui s'épanche par flots continus dans la seconde strophe (« Gush after Gush »), le déluge (« Flood ») venant figurer le débordement du sang de l'alouette que l'on a coupée en deux, le chant s'échappe du corps, échappe *au* corps et à l'examen scientifique, pour aller tranquillement (« Bulb after Bulb » indique une cadence régulière) dérouler ses inflexions mystérieuses dans le monde naturel dont il participe et auquel il réserve ses mélodies (« in Silver rolled – / Scantily dealt to the Summer Morning »). L'idée de réserve et de secret est présente dans les mots « Scantily » et « Saved » (1^{ère} strophe), qui suggèrent un partage parcimonieux et confidentiel de l'énergie vitale contenue dans le chant de l'alouette, ainsi que dans le mot « Bulb », qui convoque l'image d'un organe souterrain dont le potentiel demeure en état de latence, dissimulé dans une enveloppe précieuse dont la teinte mystique (« Silver ») agit comme

⁴¹³ G.W. Salisbury Friedrichsen, *The Oxford Dictionary of English Etymology*, op. cit., p.515.

une sorte de talisman qui préserve des agressions extérieures. Les deux derniers vers opèrent, là encore, un rapprochement inattendu, en confrontant la méthode empirique à la question de la foi, le scepticisme (« Sceptic ») étant ici à entendre dans un sens radicalement différent de celui qu'il revêtait chez les sceptiques anciens. « Scarlet Experiment ! Sceptic Thomas ! », s'exclame le sujet poétique, liant par là obliquement l'expérimentation scientifique que subit l'alouette et l'examen sensible auquel l'apôtre Thomas soumit le Christ ressuscité. On le sait, l'Évangile de Jean rapporte que Thomas, doutant de la vérité de la résurrection de Jésus, réclama une preuve tangible du miracle dont l'avait informé les autres apôtres et exigea de pouvoir toucher les stigmates infligés au Christ au moment de sa crucifixion pour s'en assurer : « Except I shall see in his hands the print of the nails, and put my finger into the print of the nails, and thrust my hand into his side, I will not believe⁴¹⁴. » L'analogie implicite qu'établit le poème s'éclaire : en acceptant que Thomas plonge ses doigts dans ses plaies béantes, le Christ subit, lui aussi, une forme de vivisection qui n'est pas moins brutale que celle infligée à l'alouette dans le poème. L'intérêt de cette analogie réside dans la façon dont se superposent subtilement le problème de la connaissance et celui de la croyance, de la foi. La fin du chapitre de l'Évangile rapporte les paroles prononcées par le Christ après qu'il s'est laissé toucher par Thomas : « Jesus saith unto him, Thomas, because thou hast seen me, thou hast believed : blessed *are* they that have not seen, and *yet* have believed⁴¹⁵. » Par ces paroles, Jésus reproche à Thomas d'avoir eu besoin de *voir* (c'est-à-dire de *toucher*) pour *croire*, quand il s'agit, à l'inverse, de *croire* pour *voir*, la foi s'alimentant elle-même, étant, si l'on peut dire, un effet de la foi, et non la conséquence logique d'une quelconque démonstration rationnelle ou empirique. C'est ce que Dickinson, dans une lettre adressée à un mystérieux « maître » dont l'identité demeure à ce jour inconnue⁴¹⁶, évoquait par une série d'images similaires :

If you saw a bullet hit a Bird – and he told you he was'nt shot – you might weep at his
courtesy, but you would certainly doubt his word.
One drop more from the gash that stains your Daisy's bosom – then would you *believe* ?
Thomas' faith in Anatomy, was stronger than his faith in faith (L233).

Le scepticismisme dont il est question dans le poème n'est donc pas, comme chez les sceptiques anciens, le résultat d'une méfiance vis-à-vis de ses sens mais, au contraire, le résultat d'une confiance aveugle dans ses sens (« Thomas' faith in Anatomy, was stronger than his faith in

⁴¹⁴ Jn., 20 :25.

⁴¹⁵ Ibid., 20 :29.

⁴¹⁶ Nous avons évoqué ces fameuses « Master Letters » dans le premier chapitre. Encore aujourd'hui, elles gardent leur aura de mystère : Dickinson s'adressait-elle à Dieu ? À un des hommes dont elle fut secrètement éprise ? À la poésie ? Le « maître », était-il de chair ou d'esprit ? Les deux ?

faith » dit Dickinson dans la lettre), confiance que Dickinson, tout comme le Christ, dénonce, considérant qu'elle relève d'une erreur de jugement.

« Now, do you doubt that your Bird was true ? », ironise la voix poétique à la fin du poème, sapant l'affirmation du premier vers en soulignant que ce n'est pas dans l'évidence sensible que loge l'essence des choses, essence ici assimilée à l'impalpable de la foi⁴¹⁷. Par l'épreuve qu'elle endure, l'alouette devient ainsi métaphore de la souffrance du Christ (le mot « Bird » désigne l'alouette, mais également, suivant le rapport d'analogie, le Christ) qui lui-même devient, par extension, métaphore de la souffrance de l'ensemble du monde. Plus encore, à travers le chant qu'elle porte en elle, un chant qui se veut en accord avec le chant du monde, c'est l'essence même de la poésie qui est en jeu. Par un retour sur lui-même, le poème semble ainsi s'adresser implicitement à d'autres dissecteurs de corps et d'âmes : les lecteurs et critiques (dont nous sommes) qui passent les textes au scalpel de leur analyse, cherchant à en découvrir le fonctionnement et la signification profonde. Là encore, Dickinson opposait le monde de la science – de l'examen critique, de l'évidence sensible – au monde réservé et secret de la nature et de la poésie. « You should have seen the fields go – gay little entomology ! Swift little ornithology ! », s'exclame-t-elle dans une lettre adressée à ses amis les Holland (L195), suggérant par ces mots empruntés au lexique scientifique que la nature n'a besoin de personne pour s'examiner elle-même, qu'elle est à elle-même sa propre science – son propre entomologiste, son propre ornithologue. Dans une autre lettre, adressée à Joseph Sweetser, elle écrivait :

There is a smiling summer here, which causes birds to sing, and sets the bees in motion.
Strange blooms arise on many stalks, and trees receive their tenants.
I would you saw what I can see, and imbibed this music. The day went down, long time ago, and still a simple choir bear the canto on.
I don't know who it is, that sings, nor *did* I, would I tell ! (L190)

Elle reconnaissait ici le mystère dont sont imprégnés les « habitants » (« tenants ») de la nature, et manifestait sa volonté (qui a valeur ici de serment) de le préserver (« nor *did* I, would I tell ! »).

⁴¹⁷ Emerson formula une idée similaire dans son essai « Experience » (1844), en accusant les médecins de vouloir expliquer ce qui échappe à toute tentative de rationalisation : « The physicians say, they are not materialists ; but they are:—Spirit is matter reduced to an extreme thinness : O so thin !—But the definition of *spiritual* should be, *that which is its own evidence.* » (Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.475).

2. D'un monde à l'autre, entre échanges et résistances : la nature au secret, le poète en retrait

Si Dickinson examina attentivement le monde de la nature, elle se garda donc bien, à l'instar des sceptiques, d'en dévoiler les ressorts profonds, et prit le parti de l'observer et de le décrire en se tenant à distance de lui afin de mieux respecter son caractère mouvant, insaisissable et insoumis, ainsi que l'irréductible écart qui le sépare du monde des hommes. Adoptant une position de retrait révérencieux, elle n'a alors de cesse de s'émerveiller (« wonder ») devant la beauté pudique des objets du monde, et de spéculer sur les relations secrètes qu'ils entretiennent aussi bien entre eux qu'avec d'autres « objets » et d'autres « mondes », de l'ordre de l'impalpable et de l'invisible. Pointant le caractère foncièrement hermétique et « étranger » du monde de la nature (mot étymologiquement associé à l'idée de différence, mais aussi d'extériorité et d'aliénation, comme dans le mot anglais « estrangement »), elle rappelle ainsi l'état d'ignorance auquel l'esprit humain se trouve irrémédiablement voué face aux « inconnaisables », pour reprendre le beau terme d'« Unknowns » qu'elle choisit pour le poème « Let my first Knowing be of thee » (J1218/F1254). Ces « Unknowns » renvoient à des sphères de plusieurs ordres, intimement liées : l'une des préoccupations récurrentes dans les poèmes a beau être l'au-delà du monde terrestre, la nature, mais également l'homme – ses facultés intellectuelles et cognitives, ainsi que sa sensibilité et ses émotions –, sont sources d'interrogations constantes. Proche, en ce sens, des romantiques anglais, de Keats tout particulièrement⁴¹⁸, Dickinson se montrait à l'affût des moindres mouvements du monde de la nature, de ses plus infimes palpitations, l'observant dans ses menus détails pour examiner la façon dont il s'organise et fonctionne à côté du monde humain, sans jamais, toutefois, se prononcer sur les motivations qui le guident. Du papillon au champignon, en passant par l'abeille, l'araignée, la fleur polaire, ou encore le brin d'herbe, Dickinson fait ainsi « respirer » et « vivre » tout un microcosme d'éléments et de créatures qui témoignent de la perplexité et de la crainte révérencieuse (« awe ») qu'elle éprouvait devant le mystère qui habite, au sens fort de « hanter », chaque parcelle, chaque atome constitutif de l'univers.

⁴¹⁸ Il va de soi que la pensée romantique n'est pas monolithique et qu'elle comporte d'importantes nuances d'un auteur à l'autre, surtout lorsqu'il s'agit de considérer le rapport de ses auteurs à la nature. Ce qu'il est possible d'avancer, toutefois, c'est que Keats (l'un des poètes favoris de Dickinson avec Shakespeare et Elizabeth Barrett Browning, comme l'indique notamment la lettre 261, adressée à Higginson) exerça sur Dickinson une influence palpable dans plusieurs poèmes, et que son rapport révérencieux et quasi-mystique à la nature était proche de la sensibilité de la jeune femme.

Dans le poème « Nobody knows this little Rose – » (J35/ F11) par exemple, Dickinson décrit l'économie microcosmique du peuple de la nature – une véritable « nation », ainsi qu'elle le souligne dans plusieurs poèmes⁴¹⁹ –, en évoquant la mort à venir d'une rose et le chagrin que seuls les autres habitants de son environnement immédiat (l'abeille, le papillon, l'oiseau, le vent) éprouveront, loin du regard indifférent des hommes. Dans le poème « The Skies can't keep their secret ! » (J191/ F213), il est également question des affinités cryptées, si l'on peut dire, qui lient entre eux les éléments de la nature, les cieux étant présentés comme les gardiens d'un secret qui, contrairement à ce que pourrait laisser croire le premier vers, n'est pas dévoilé, ou plus exactement, n'est dévoilé qu'au sein du microcosme naturel dont ils participent :

The Skies can't keep their secret!
 They tell it to the Hills –
 The Hills just tell the Orchards –
 And they – the Daffodils!

A Bird – by chance – that goes that way –
 Soft overhears the whole –
 If I should bribe the little Bird –
 Who knows but *she* would tell?

I think I won't – however –
 It's finer – not to know –
 If Summer were *an Axiom* –
 What Sorcery had *Snow* ?

So keep your secret – Father !
 I would not – if I could,
 Know what the Sapphire Fellows, do,
 In your new-fashioned world !

En un effet de relais, illustré par la liaison continue que soutiennent les nombreux tirets d'une strophe à l'autre (le premier vers de la seconde strophe en comporte trois à lui seul), et qui n'est pas sans rappeler la façon dont le télégraphe fonctionne pour transmettre les nouvelles dans le monde des hommes, les éléments et les créatures de la nature se « passent » le secret des cieux comme on se « passerait » le mot. Et si le sujet poétique fait mine d'envisager de soudoyer l'oiseau qui colporte à son tour le secret afin qu'il le lui révèle (3^{ème} et 4^{ème} vers de la seconde strophe), il s'en défend aussitôt, préférant demeurer dans l'ignorance afin de préserver le mystère des choses et cultiver l'émerveillement qu'il lui procure : « It's finer – not to know – /

⁴¹⁹ « A minor Nation » dit le poème « Further in Summer than the Birds » (J1068/ F895), où l'adjectif « minor » est à entendre non pas au sens de « moindre » ou de « mineure » mais dans le sens où la nature est un microcosme discret et, dans sa plus large partie, invisible à l'œil nu. Je reviens sur ce poème dans le chap.6.

If Summer were an *Axiom* – / What Sorcery had *Snow* ? ». Qui abolit le mystère, semble dire Dickinson, abolit l'enchantement, le mot « Sorcery » renvoyant ici au charme d'une pratique incompréhensible pour le commun des mortels, tandis que l'emploi du terme « axiome » accuse toute entreprise de simplifier la nature en la réduisant à une évidence. La dernière strophe est à cet égard édifiante : « So keep your secret – Father ! », s'exclame le sujet poétique, indiquant, par ces mots teintés d'irrévérence, qu'il n'attend rien de Dieu, tout en n'excluant pas l'idée (c'est là l'un des paradoxes récurrents chez Dickinson) que Lui seul a accès à l'évidence essentielle des choses. Elle était proche, là encore, de la pensée de Socrate, pour lequel les « dieux » étaient les détenteurs du véritable savoir.

Dans le poème « What mystery pervades a well ! » (J1400/ F1433), Dickinson choisit, cette fois, d'invoquer la nature et son aura de mystère en partant de l'image d'un puits, dont l'eau recelée dans ses tréfonds devient métaphorique du mystère qui habite toutes choses, tant physiques que métaphysiques :

What mystery pervades a well!
That water lives so far –
A neighbor from another world
Residing in a jar

Whose limit none have ever seen,
But just his lid of glass –
Like looking every time you please
In an abyss's face!

The grass does not appear afraid,
I often wonder he
Can stand so close and look so bold
At what is awe to me.

Related somehow they may be,
The sedge stands next the sea –
Where he is floorless
And does no timidity betray

But nature is a stranger yet;
The ones that cite her most
Have never passed her haunted house,
Nor simplified her ghost.

To pity those that know her not
Is helped by the regret
That those who know her, know her less
The nearer her they get.

S'appuyant sur le lexique de la hantise (« neighbor from another world », « haunted », « ghost ») et sur une série de termes qui jouent d'une tension des contraires en convoquant les notions de distance et de proximité (« so far », « close », « next », « nearer »), ainsi que de profondeur et de surface (« abyss », « floorless », « lid of glass »), le poème rend compte de la perplexité émerveillée que Dickinson éprouvait devant le spectacle de la nature (« wonder », « awe »). Mais il marque surtout la distance qui sépare le monde de la nature du monde des hommes, en évoquant, là encore, toute une économie « naturelle » qui échappe à la connaissance humaine. « Whose limit none have ever seen, », énonce le premier vers de la seconde strophe, sans que l'on sache, au juste, à quel référent le pronom « Whose » se rapporte : il pourrait, en effet, s'agir du mystère lui-même, ou de l'eau, ou encore de « l'autre monde » dont l'eau est riveraine, ou bien de toutes ces choses à la fois puisque le mystère habite l'eau dont le poème dit qu'elle côtoie un autre monde. Par ces mots, Dickinson entendait souligner la résistance obstinée que la nature, dans toutes ses composantes, oppose à ceux qui voudraient franchir le seuil de son sanctuaire. Mais elle laissait également transparaître le soubassement théologique de sa démarche de connaissance. En effet, le vers entre en étroite résonance avec un passage de l'Exode déjà mentionné, dans lequel Dieu refuse de se montrer à Moïse, c'est-à-dire qu'il refuse d'être vu par lui, comme si l'organe de la vue, associé à l'*hybris*, était susceptible de donner accès aux choses les plus intimes, les plus cachées (« And he said, Thou canst not see my face : for there shall no man see me, and live⁴²⁰ »). La surface miroitante de l'eau qui sommeille au fond du puits (« lid of glass ») pourrait, en ce sens, être perçue comme un couvercle opaque qui obstrue la vue ou bien, pour jouer de la polysémie du mot « lid » (à la fois « couvercle » et « paupière »), comme un œil de verre qui fait obstacle à l'intrusion humaine et qui, par un effet de miroir réfléchissant, renvoie l'homme qui cherche à le pénétrer du regard à ses propres limites, son propre abîme d'ignorance (« Like looking every time you please / In an abyss's face !⁴²¹ »). Le clivage entre la nature et l'humain se trouve par ailleurs renforcé par la discrète solidarité qui unit les éléments entre eux. Ainsi celle qui lie le puits et l'herbe (« grass »), l'herbe tapissant le rebord du puits d'une fine mousse qui surplombe sans crainte l'abîme d'eau vertigineux que le puits abrite. Ou encore la laîche (« sedge »⁴²²) qui

⁴²⁰ Ex., 33 : 20.

⁴²¹ Peut-être pourrait-on pousser la métaphore jusqu'au mythologique, en voyant dans ce couvercle-paupière une sorte de bouclier comparable à celui que Persée utilisa pour vaincre la Méduse, en lui renvoyant son propre reflet pétrifiant.

⁴²² La laîche ou carex est une variété de joncs et d'herbes dites « palustres » en ce qu'elles poussent dans les zones humides. Remarquons que le mot « sedge » est présent dans « La Belle Dame sans Merci », de Keats : « The sedge has wither'd from the lake, / And no birds sing », déclare la voix poétique dès la première strophe. (*Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, op. cit., p.826).

pousse en bordure de mer et qui se garde bien de s'exhiber (l'adjectif « floorless » renvoie, là encore, à une profondeur abyssale) et de révéler des secrets dont elle aurait la garde, de « trahir », dit le poème, la réserve pudique dont s'entourent les éléments de la nature (« And does no timidity betray »). En ce sens, le choix du mot « sedge » s'avère particulièrement judicieux puisqu'il contient tout entier dans son corps le mot « edge » (rebord, limite), renvoyant, de ce fait, non seulement à sa posture liminale mais également, de façon là encore oblique, à la limite au-delà de laquelle l'homme, avide de transgression, ne peut s'aventurer. Dickinson met ainsi en évidence le lien qui unit les éléments entre eux (les uns veillant, pour ainsi dire, sur les autres) ainsi que la relation qui existe entre des éléments apparemment éloignés (« Related somehow they may be, »), l'herbe moussue étant au puits ce que la laîche est à la mer, la plus petite chose se faisant l'écho de la plus grande.

La relation métonymique établie entre chaque chose s'étend plus loin encore si l'on considère l'allusion à un « autre monde » auquel le monde de la nature serait relié (« A neighbor from another world »). De même, semble dire Dickinson, que ses éléments apparemment les plus éloignés géographiquement possèdent de secrètes affinités, de même le monde de la nature établit de secrètes correspondances avec un monde que l'on devine plus immatériel mais auquel il est, au fond, intimement lié. Le choix, dans la cinquième strophe, de mots aux accents gothiques (« haunted », « ghost ») qui suggèrent une présence spectrale, tend à renforcer l'idée d'un lien invisible entre le monde de la nature et un monde plus spirituel, divin peut-être. Cette présence qui habite la nature, qui la « hante », personne, soutient Dickinson, n'en a jamais entrevu le mystère, ce qu'elle évoque par ailleurs dans une lettre adressée à Higginson, déclarant : « Nature is a Haunted House » (L459a). En ce sens, lorsqu'elle écrivait, dans une autre lettre à Higginson, « I was thinking, today – as I noticed, that the “Supernatural” was only the Natural, disclosed – / Not “Revelation” – ‘tis – that waits, / But our unfurnished eyes – » (L280), elle jouait sciemment d'une ambiguïté : elle relayait la croyance, ancrée dans la communauté congrégationaliste, selon laquelle la nature serait la seconde source de révélation après la Bible, un point de vue notamment défendu par les tenants de la théologie dite « naturelle », qui envisageaient l'expérience sensible (le témoignage, pour ainsi dire, du monde extérieur) comme l'une des voies d'accès possibles au divin⁴²³ ; mais en même temps, elle sous-entendait que pour avoir accès au « surnaturel », il eût fallu que le Livre de la nature consentît

⁴²³ Marc Bellot écrit à cet égard : « À côté des vérités révélées des Écritures, il y a la « révélation naturelle », la faculté de connaître Dieu par l'étude des phénomènes du « livre de la nature » comme portant témoignage de la perfection des lois divines » (Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain » in *La Clé des Langues*, 2008, p.2. Consulté le 15 juin 2015. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain-52302.kjsp>).

à dévoiler ses mystères ou que l'œil démuné (« unfurnished ») de l'homme pût les percer à jour. Or ses poèmes et ses lettres laissent entendre que la nature résiste aux incursions de l'homme et qu'elle se garde bien de révéler quoi que ce soit, d'elle-même ou d'autre chose, de plus spirituel ou divin⁴²⁴.

C'est là le sujet du poème « The Lilac is an ancient shrub » (J1241/ F1261), dans lequel Dickinson choisit d'évoquer sous un angle platonicien l'impossibilité, pour l'homme, de franchir le seuil des apparences sensibles afin d'accéder au monde des essences :

The Lilac is an ancient shrub
But ancients than that
The Firmamental Lilac
Upon the Hill tonight –
The Sun subsiding on his Course
Bequeaths this final Plant
To Contemplation – not to Touch –
The Flower of Occident.
Of one Corolla is the West –
The Calyx is the Earth –
The Capsules burnished Seeds the Stars
The Scientist of Faith
His research has but just begun –
Above his synthesis
The Flora unimpeachable
To Time's Analysis –
“Eye hath not seen” may possibly
Be current with the Blind
But let not Revelation
By theses be detained –

Partant d'une fleur (le lilas) pour élaborer une sorte de cosmogonie florale qui rendrait métaphoriquement compte de l'ordre qui préside à la formation de toutes choses dans l'univers, la manière dont Dickinson procède n'est pas sans rappeler celle dont Socrate conduit ses démonstrations dans *La République*, lorsqu'il part d'objets ou d'éléments concrets appartenant au monde « visible » pour remonter vers le monde « intelligible », celui des Formes, des Idées, qui abrite le principe essentiel dont découlent toutes les apparences sensibles⁴²⁵. Dickinson évoque ainsi le lilas terrestre (« The lilac ») et le lilas céleste (« The Firmamental lilac ») qui le précède dans l'ordre de la création. Ce lilas céleste, et, plus largement, le monde intelligible

⁴²⁴ Soulignons ici les correspondances entre la pensée de Dickinson et celle de Schelling, autre représentant de l'idéalisme romantique allemand. Denis Bonnecase et Marc Porée rappellent que dans le cadre de la philosophie idéaliste de la nature qu'il développe « est « super-naturelle » la force spirituelle se manifestant continûment dans le monde de la nature » (Denis Bonnecase et Marc Porée, « *Lyrical Ballads* » de William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge : la différence en partage, Paris, Presses universitaires de France et CNED, 2011, p.105.)

⁴²⁵ Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004, Livre VI, 508c, 509d, p.352, 354.

dont il est le représentant métonymique, le poème nous dit qu'il est le principe suprême qui contient et ensemence toutes choses : parvenues à maturité (« burnished »), ses « capsules » disséminent leurs graines pour féconder (« Seeds ») le ciel et les astres ; son « calice » (« Calyx »), c'est-à-dire sa partie *extérieure*, composée de l'ensemble de ses sépales, est la terre ; sa « corolle » (« Corolla »), soit sa partie *intérieure*, composée de l'ensemble de ses pétales, est l'ouest. Précisons que cette partie intérieure n'est visible qu'au moment où la fleur s'épanouit, c'est-à-dire lorsque tombent ses sépales pour que se déploient ses pétales, et que l'ouest est le point cardinal que Dickinson associe, dans de nombreux poèmes et lettres, au royaume de Dieu⁴²⁶. Le monde terrestre et le monde céleste se trouvent ainsi « obligés », si l'on peut dire, par une relation d'indispensable complémentarité : le dehors protège le dedans, l'enveloppement de l'un est nécessaire au développement de l'autre. Là encore, Dickinson soulignait le lien secret qui unit, selon elle, le monde de la nature (la terre) et le monde des essences dont il participe, rejoignant la vision d'Emerson lorsqu'il affirmait, dans *Nature* (1836) : « The visible creation is the terminus or the circumference of the invisible world⁴²⁷. » Mais alors, que devient l'homme dans cette cosmogonie ? Il apparaît sous les traits du « scientifique de la foi » (« The Scientist of Faith »), que Richard Sewall perçoit comme une allusion au Professeur Hitchcock⁴²⁸ : éminente personnalité scientifique à Amherst College, il était également le fervent défenseur d'une religion naturelle qui travaillait, on l'a vu, à concilier la foi révélée et l'observation empirique⁴²⁹. Or le poème nous dit que le soleil a, dans sa trajectoire déclinante, accordé à l'homme (« légué », comme on dirait d'un testament) la possibilité d'entrevoir, dans le monde visible, le monde des essences auquel il n'a pas accès : « The Sun subsiding on his Course / Bequeaths this final Plant ». Cette image entre fortement en résonance, là encore, avec la pensée de Platon : non seulement celui-ci associait le soleil au monde intelligible mais, loin de séparer radicalement le monde intelligible du monde visible, il les liait par ailleurs étroitement selon un rapport d'analogie et de participation. Le monde visible

⁴²⁶ On a évoqué, dans le précédent chapitre, l'analogie que Dickinson établit, dans plusieurs poèmes, entre l'Ouest américain et le royaume de Dieu, en tant qu'étendue vierge préservée de l'intrusion physique des hommes. Mentionnons également le poème « The face I carry with me – last – » (J336/ F395), dans lequel le sujet poétique évoque le processus d'élection au moment de sa propre mort en associant l'au-delà à l'ouest : « When I go out of Time –/ To take my Rank – by – in the West – ».

⁴²⁷ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.25.

⁴²⁸ Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.355.

⁴²⁹ Richard Sewall rappelle que le Professeur Hitchcock était à la fois un homme de science et un homme de foi (il adopta la religion évangélique orthodoxe et exerça en tant que pasteur congrégationaliste), persuadé que les découvertes de la science (la géologie et la paléontologie notamment, qui étaient ses spécialités) venaient confirmer, et non infirmer, l'existence de Dieu et d'un dessein divin. Sewall remarque à cet égard : « His early history is a fascinating story of a born scientist gradually becoming a devout apologist for revealed religion but never once relinquishing his dedication to the discovery and propagation of scientific knowledge » (Ibid., p.343).

étant, selon Platon, la copie (imparfaite) du monde intelligible, c'est par lui que l'homme est susceptible de se relier au monde intelligible. Platon développa ainsi sa théorie dite « de la réminiscence », théorie selon laquelle toute connaissance véritable serait re-connaissance, c'est-à-dire souvenir d'une connaissance acquise avant la naissance (avant la chute dans le corps) et ensuite oubliée, et que nous pouvons nous remémorer – renouant ainsi avec le monde intelligible dont nous avons chu – en contemplant les objets sensibles qui ont l'apparence des objets idéels⁴³⁰. Ce qui ne signifiait nullement, pour lui, que le monde intelligible fût à la portée de la connaissance humaine. Se rappeler qu'il existe un principe essentiel et unique ne donne pas accès à son être⁴³¹. Dans le poème, l'idée d'une réminiscence n'est pas évoquée mais c'est bien, comme chez Platon, à partir du monde sensible que l'on remonte vers le monde intelligible (« The lilac » arrive avant « The Firmamental lilac »), monde qu'il nous est donné de concevoir et d'admirer, mais pas de connaître (« To Contemplation – not to Touch – »). Le dernier tiers du poème laisse ainsi entendre que l'homme qui cherche à « toucher » le monde des essences en développant une approche rationalisée du monde sensible (une approche qui rappelle celle qu'élaborèrent les philosophes stoïciens en conjuguant leurs sens et leur raison dans leur appréhension des objets extérieurs) ne peut qu'être éconduit dans sa volonté de synthèse : « Above his synthesis/ The Flora unimpeachable/ To Time's Analysis – ». La résistance hermétique que le monde intelligible oppose à l'homme trouve alors son expression « parfaite », si l'on peut dire, dans un adjectif qui relève de la juridiction pénale : « unimpeachable ». Celui-ci, en effet, souligne avec force le caractère idéal (parfait et « sans tache », énonce le Webster⁴³²) du monde des essences, ainsi que son « immunité » face aux atteintes d'un monde – celui des hommes et des contingences temporelles – auquel il préexistait et auquel il survivra. Le poème achève alors sa course par une mise en garde empreinte d'une ironie grave : ceux qui, dit Dickinson en s'incluant elle-même dans le lot, ne voient pas au-delà des apparences sensibles sont peut-être aveugles, mais ceux qui voient ou *croient* voir ne le sont pas moins⁴³³, et ce n'est ni par des thèses, ni par des dogmes (des pensées ou des croyances

⁴³⁰ Cette théorie est notamment exposée dans *Ménon et Phédon*. (Platon, *Œuvres complètes : Gorgias, Ménon*, vol. 3, trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 81a-86c, p.250-259 ; Platon, *Phédon*, trad. Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, 1991, 72d-73a, p. 228).

⁴³¹ Platon développe en fait l'idée qu'il faut faire l'effort de s'arracher au monde visible des sens pour s'élever vers le monde des Idées et y retrouver la lumière de la vérité. Ceux (rares) qui entreprennent de le faire (les philosophes) ont alors la mission d'encourager, par la pratique philosophique, ceux qui demeurent attachés au monde visible et obscur à s'élever et à aspirer, à leur tour, à un monde supérieur.

⁴³² « That cannot be impeached ; that cannot be accused ; free from stain, guilt or fault ; as an unimpeachable reputation ».

⁴³³ Dans la troisième partie, je reviens plus longuement sur la question fondamentale de la vue et de la vision dans les poèmes.

fixes, donc) que l'homme parviendra à déflorer le mystère du monde. C'est là, d'ailleurs, ce que soutiennent les dernières strophes du poème « What mystery pervades a well ! » :

But nature is a stranger yet;
The ones that cite her most
Have never passed her haunted house,
Nor simplified her ghost.

To pity those that know her not
Is helped by the regret
That those who know her, know her less
The nearer her they get.

Le poème conclut, en effet, sur le caractère foncièrement « étranger » de la nature, et sur l'irréductible distance qui la sépare du monde humain, pointant le paradoxe que rencontrent tous ceux qui s'entêtent à vouloir percer son mystère : plus on s'approche d'elle, plus elle prend ses distances, et plus on croit la connaître, plus elle se dérobe à la compréhension. En même temps, le poème renforce, par un effet de contraste, sa proximité avec un monde autre, plus immatériel.

Cette « étrangèreté » de la nature est évoquée dans de nombreux poèmes, à travers la description d'éléments et de créatures qui échappent à toute tentative de saisie, sensible ou rationnelle, de l'homme. Dans le long poème « I watched the Moon around the House » (J629/F593) par exemple, la lune est présentée comme une étrangère (le mot « stranger » lui est associé à deux reprises) qui se soustrait avec une agilité oblique aux regards inquisiteurs du sujet poétique et, plus largement, des hommes :

The privilege to scrutinize
Was scarce upon my Eyes
When, with a Silver practise –
She vaulted out of Gaze –
(8^{ème} strophe)

Cette agilité oblique est contenue dans les rimes elles-mêmes, puisque les deux premières, qui évoquent la volonté d'examiner par les yeux, s'accordent (« scrutinize », « Eyes »), tandis que les deux suivantes dévient subtilement l'une de l'autre (« practise », « Gaze »), comme pour marquer la volonté de la lune de se soustraire à l'examen sensible. Battant froid le sujet poétique par son indifférence hiératique en tranchant sa curiosité comme ferait une « guillotine » (le mot est prononcé plus tôt dans le poème), la lune est absorbée par des affaires autrement plus sérieuses et élevées que celles (tels la vie, la mort et l'au-delà, précise, non sans humour, le poète) qui agitent les mortels, ceux-ci se trouvant condamnés à admirer, de leur petite position

terrestre, sa majestueuse quiétude. Sa principale occupation, en effet, c'est d'*être*, c'est-à-dire de « briller » (« shining »), et de poursuivre son évolution au sein des régions supérieures dont elle est issue :

Nor Avocation – nor Concern
For little Mysteries

As harass us – like Life – and Death –
And Afterwards – or Nay –
But seemed engrossed to Absolute –
With shining – and the Sky –
(6^{ème} et 7^{ème} strophes)

Dans le poème « The Bat is dun, with wrinkled Wings – » (J1575/ F1408), c'est, cette fois, à travers la description d'une créature nocturne et ailée, la chauve-souris, que Dickinson évoque le monde étranger d'une nature qui se dérobe à la connaissance de l'homme et qu'elle perçoit comme étant en relation avec un monde invisible ayant partie liée avec le divin :

The Bat is dun, with wrinkled Wings –
Like fallow Article –
And not a song pervade his Lips –
Or none perceptible.

His small Umbrella quaintly halved
Describing in the Air
An Arc alike inscrutable
Elate Philosopher.

Deputed from what Firmament –
Of what Astute Abode –
Empowered with what Malignity
Auspiciously withheld –

To his adroit Creator
Ascribe no less the praise –
Beneficent, believe me,
His Eccentricities –

« None perceptible », « inscrutable », « withheld » : autant de termes qui suggèrent le caractère insaisissable d'une créature qui rechigne à dévoiler les ressorts profonds de son être, et dont le sujet poétique se contente de décrire et d'admirer la beauté singulière, imparfaite, nimbée de mystère. Singulière, d'abord, parce qu'elle dévie esthétiquement de la norme, ou du centre, ainsi que le soulignent l'adverbe « quaintly » et le dernier vers, en évoquant les « excentricités » du chiroptère. Imparfaite, par ailleurs, en raison de ses ailes chiffonnées (« wrinkled »), et comme mises en jachère : l'adjectif « fallow », au second vers, peut en effet renvoyer (comme

l'adjectif « dun », au premier vers) à une couleur terne, mais il peut également désigner un état de jachère, ce qui tendrait à souligner le caractère inachevé et le potentiel encore inexploité d'une créature qui, sous des dehors maussades et même malveillants (« Empowered with what Malignity »), possède des qualités et des charmes insoupçonnés (« Auspiciously », « Beneficent »). Nimbée de mystère, enfin, par ses manifestations aussi discrètes que sibyllines. Le sujet poétique évoque en effet le « chant » de la chauve-souris, un chant infime, comme silencieux, qui n'est pas perceptible par l'oreille humaine, et dont il ne peut, en ce sens, que conjecturer l'existence : « And not a song pervade his Lips – / Or none perceptible ». Or ce chant hypothétique se révèle être particulièrement intéressant au regard d'une étude récente qui a montré que les chauves-souris émettent des sons particulièrement mélodieux, qui peuvent justement être apparentés à une forme de chant. Dans un article intitulé « When the Bat Sings », datant de 2014, Virginia Morell remarque :

Bats, like birds, can sing. They emit multisyllabic trills and chirps in specific combinations and rhythms, crafting tunes that are as complex as those of songbirds. From New Zealand to Africa, researchers are seeking out bat troubadours to find out when and why these winged mammals burst into song, and why they have evolved this mentally demanding ability⁴³⁴.

Cette faculté de chanter, que Dickinson ne pouvait donc que présumer, confère au chiroptère une aura proprement poétique (Morell évoque des chauves-souris « troubadours »), le rapprochant des autres créatures ailées qui peuplent les poèmes et les lettres de leurs éloquents gazouillis et de leurs doux froufrous (les oiseaux, les papillons, les abeilles...). Remarquons, à cet égard, que le poème s'ouvre sur un vers rayonnant (« allotropique », pourrait-on dire, pour reprendre un terme baroque qui conviendrait à la poésie de Shakespeare et que l'on pourrait ériger, chez Dickinson, au rang de stratégie langagière⁴³⁵), qui joue subtilement des sonorités des mots et qui, en dépliant en eux des significations cachées, rend compte, par une sorte d'harmonie imitative, des potentialités secrètes d'une créature dont les ailes ridées (« wrinkled ») évoquent une multitude de plissures et de recoins propices à la dissimulation. L'adjectif « dun » coïncide en effet phonétiquement avec le participe passé « done », et l'on pourrait aussi bien entendre « The bat is *done* with wrinkled Wings – » (je souligne), le premier vers mettant alors l'accent non tant sur la couleur de la chauve-souris que sur la façon dont

⁴³⁴ Virginia Morell, « When the bat sings », *Science*, vol.344, n°6190, June 2014, p.1334.

⁴³⁵ Notons qu'Umberto Eco dit de l'art baroque qu'il est « la négation même du défini, du statique, du sans équivoque, qui caractérisait la forme classique de la Renaissance, avec son espace déployé autour d'un axe central, délimité par des lignes symétriques et des angles fermés, renvoyant les uns aux autres au centre, de façon à suggérer l'éternité « essentielle » plutôt que le mouvement » (Umbert Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p.20).

celle-ci a été fabriquée par un architecte habile (« adroit Creator »), que l'on devine être aussi impénétrable que la créature qu'il a modelée. En outre, par un effet de paronomase (« wrinkled Wings »), le poème fait émerger une notion dont nous avons souligné, dès le premier chapitre, l'importance symbolique qu'elle revêt aussi bien dans la Bible que dans les textes de Dickinson. À travers le mot « ring », qui trouve son équivalent esthétique dans l'arc mystérieux que la chauve-souris décrit de part et d'autre de ses ailes tendues, c'est l'arche d'alliance qui surgit en filigrane : « His small Umbrella quaintly halved / Describing in the Air / An Arc alike inscrutable ». Cet arc, le sujet poétique nous dit qu'il est aussi imperceptible à l'œil de l'homme que le chant de l'animal est imperceptible à son oreille (« alike inscrutable »). C'est là ce qui exalte le philosophe (« Elate Philosopher ») qui cherche à le discerner pour en pénétrer les arcanes, la signification profonde, et qui se trouve transporté dans des sphères supérieures. C'est que la chauve-souris, par son chant à peine audible et son arc à peine visible, semble dépêchée d'autres cieux (« Deputed from what Firmament / Of what Astute Abode »), sorte d'émissaire ailé, mi-ange, mi-démon. À l'image de ses ailes qui, bien que séparées l'une de l'autre, forment un tout unifié (« His small Unmbrella quaintly halved »), elle apparaît ainsi comme le trait d'union, le pont secret, entre deux mondes apparemment éloignés : celui de la nature dont elle participe et le monde invisible des essences, du divin, dont elle est issue. L'arc qu'elle dessine devient ainsi métaphorique du lien de confidentialité et du pacte de confiance et d'alliance établis entre deux mondes unis par la même réticence, la même volonté de réserve et de préservation vis-à-vis du monde des hommes.

En ce sens, ce n'est pas un hasard si les deux mondes se trouvent assimilés dans le poème « There is a morn by men unseen – » (J24/ F13), déjà mentionné :

There is a morn by men unseen –
 Whose maids upon remoter green
 Keep their Seraphic May –
 And all day long, with dance and game,
 And gambol I may never name –
 Employ their holiday.

Here to light measure, move the feet
 Which walk no more the village street –
 Nor by the wood are found –
 Here are the birds that sought the sun
 When last year's distaff idle hung
 And summer's brows were bound.

Ne'er saw I such a wondrous scene –
 Ne'er such a ring on such a green –
 Nor so serene array –
 As if the stars some summer night

Should swing their cups of Chrysolite –
And revel till the day –

Like thee to dance – like thee to sing –
People upon the mystic green –
I ask, each new May Morn.
I wait thy far, fantastic bells –
Announcing me in other dells –
Unto the different dawn!

Dickinson décrit ici le monde de la nature comme un monde parallèle, invisible aux yeux de l'homme (« unseen »), un monde dont la perception est « différente » (le dernier vers du poème oppose implicitement l'aube que perçoit l'homme à celle qu'expérimente la nature) et dont les occupants possèdent des raisons que la raison humaine ignore, s'adonnant à des activités que le sujet poétique se reconnaît incapable d'identifier (« gambol I may never name – »). On comprend dès la première strophe que ce monde inconnu, qui existe parallèlement à celui de l'homme, se confond avec le monde, également invisible et inaccessible, de l'au-delà. L'adjectif « Seraphic » pointe ainsi vers un ailleurs céleste qui suggère l'existence d'un autre mois de mai dans d'autres sphères (« other dells », énonce la dernière strophe), tandis que dans la seconde strophe, il est fait allusion, par voie de métonymie, aux créatures disparues qui, hier encore, parcouraient les rues familières du monde ici-bas (« the feet/ Which walk no more the village streets »), et qui ont, depuis, migré vers d'autres cieux. Cette vision peut, là encore, être rapprochée de celle d'Emerson. Dans son essai « The Method of Nature » (1841), il revient sur le lien qui unit le monde de la nature et un monde supérieur (celui des essences ou du divin) en évoquant le printemps éternel dont procède le printemps terrestre, temporel : « nature descends always from above [...] The beauty of these fair objects is imported into them from a metaphysical and eternal spring⁴³⁶. » Mais ce qui se dégage avant tout du poème, c'est la solidarité harmonieuse qui règne entre les éléments et les créatures de la nature. Ceux-ci forment en effet une alliance (le mot « ring » est énoncé, cette fois, distinctement) dont Dickinson envie la perfection inégalée (« Ne'er saw I », « Ne'er such » insiste-t-elle dans la troisième strophe en battant l'anaphore). À cette alliance, elle aimerait alors pouvoir se joindre par un acte performatif de communion « mystique » (du grec *mustikos*, le mot convoque, on l'a vu, ce qui est secret, caché, réservé aux initiés) qui scellerait, une fois de plus, le lien indéfectible entre le monde de la nature et le monde de la poésie : « Like thee to dance – like thee to sing –/ People upon the mystic green – », scande-t-elle, en proférant une sorte

⁴³⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.119.

d'incantation. La fin du poème souligne pourtant que son souhait ne saurait être exaucé : « I ask », « I wait », insiste-t-elle dans les vers qui suivent, consciente que le monde de la nature n'est pas enclin à ouvrir son cercle d'initiés et qu'elle ne peut, au fond, communier que de loin – de façon indirecte et oblique, par le truchement de son imagination féconde – avec un monde qui, tout comme l'au-delà, lui demeure inconnu.

« We are as much strangers in nature, as we are aliens from God », constate Emerson dans son essai « Nature », où il souligne la distance irréductible qui sépare l'homme aussi bien du monde de la nature que de sa propre nature et de Dieu⁴³⁷. Chez les sceptiques anciens, les pyrrhoniens tout particulièrement, le divin était déjà l'un des problèmes centraux qui se posaient à la connaissance de l'homme. La question de Dieu était, rappelle Pierre Pellegrin « envisagée dans le cadre d'une enquête sur la physique », Dieu étant considéré comme la « cause de l'ordre des choses⁴³⁸ ». Mais si les sceptiques croyaient en l'existence des dieux, ils croyaient également que la divinité n'est pas connaissable par l'homme et ils se gardaient bien de se prononcer, comme pour les objets extérieurs, sur sa substance profonde et les modalités de son existence (sa forme, son possible lieu de résidence...)⁴³⁹. Sextus Empiricus déclara à ce sujet :

Puisque donc la plupart ont prétendu que le dieu est la Cause la plus active, examinons d'abord la question du dieu, en affirmant au préalable qu'en suivant sans soutenir d'opinion les règles de la vie quotidienne nous disons qu'il existe des dieux, nous révérons les dieux et nous affirmons qu'ils exercent une providence ; mais contre la précipitation des dogmatiques nous disons ce qui suit.
[...] puisque parmi les dogmatiques les uns disent que dieu est un corps, les autres qu'il est incorporel, que les uns disent qu'il a une forme humaine, les autres non, que les uns disent qu'il occupe un lieu, les autres non, et que parmi ceux qui disent qu'il occupe un lieu, pour les uns c'est à l'intérieur de l'univers et pour les autres à l'extérieur, comment

⁴³⁷ Ibid., p.42. Signalons toutefois que la pensée d'Emerson subit une importante évolution entre la parution de son ouvrage *Nature* (1836) et son essai « The Method of Nature » (1841). En effet, si le poète et philosophe entreprit, dans un premier temps, de mettre au jour un jeu de correspondances entre l'esprit humain et la matière lui permettant d'envisager une fusion du moi et du monde, il dressa, par la suite, le constat inverse, s'acheminant vers un « scepticisme grandissant ». Thomas Constantinesco souligne à cet égard que « l'affirmation exaltée de la 9puissance de l'esprit cède la place à l'aveu désenchanté de l'impuissance du sujet à coïncider avec la nature : confronté à un dehors en perpétuelle métamorphose, ce dernier constate son impossible adéquation à ce qui non seulement l'excède, mais se dérobe à toute tentative de saisie. » (Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, op. cit., p.34).

⁴³⁸ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p.359.

⁴³⁹ Que les sceptiques pyrrhoniens n'aient pas mis en doute l'existence des dieux pourrait surprendre. Mais, en réalité, ils se montraient très subtils dans leur conception du divin. Pierre Pellegrin rappelle que leur choix de croire dans les dieux découlait de considérations préalables qui, comme dans leur appréhension de la réalité extérieure, leur avaient permis d'en arriver à la conclusion qu'on ne peut être sûr ni de l'existence des dieux ni de leur non existence. Les pyrrhoniens avaient, en ce sens, conscience que leur choix de croire relevait de l'arbitraire et étaient prêts à se défaire de leur croyance (ainsi que de toute idée aléatoirement adoptée) afin de ne pas tomber dans le travers du dogmatisme. Pellegrin écrit à cet égard : « Le sceptique pourra donc croire dans les dieux, et même, comme Pyrrhon, être prêtre. Mais cette croyance devra se passer d'une thèse ferme sur l'existence des dieux et le contenu de la notion de dieu » (Ibid., note 1, p.359).

pourrons-nous saisir la notion du dieu si nous ne sommes d'accord ni sur sa substance, ni sur sa forme, ni sur le lieu dans lequel il se trouve ?⁴⁴⁰

On le voit, la question théologique était, pour les sceptiques pyrrhoniens, partie intégrante du problème de la connaissance, et les dieux étaient objets d'incertitude au même titre que les objets extérieurs. De même, pourrait-on dire, en suivant le raisonnement des sceptiques, que la nature se dérobe à la connaissance de l'homme, de même le divin, en tant qu'il est le principe suprême qui régit l'ordre naturel des choses.

C'est là le sujet du poème « Nature and God – I neither knew » (J835/ F803), qui offre une sorte de synthèse de la manière dont Dickinson envisageait son rapport à la connaissance, la question de Dieu et du divin constituant, on l'a vu dès la première partie, la clé de voûte de son approche du monde et de son édifice intellectuel et poétique :

Nature and God – I neither knew
Yet Both so well knew me
They startled, like Executors
Of My identity.

Yet Neither told – that I could learn –
My Secret as secure
As Hershel's private interest
Or Mercury's affair –

Adoptant un point de vue distancié comme si elle établissait un bilan posthume de son existence et de ses connaissances, la voix poétique déclare ici être demeurée ignorante aussi bien de la nature que de Dieu. L'idée d'un Dieu inconnaissable est, on l'a souligné, un des lieux communs qui fondent la tradition théologique chrétienne et la théologie négative, tout particulièrement, et dans plusieurs poèmes, Dickinson relaye cette croyance en une divinité incompréhensible et cachée. « He [...] That none can understand », énonce le poème « Back from the cordial Grave I drag thee » (J1625/ F1649), tandis que dans le poème « Embarrassment of one another » (J662/ F1057), la divinité est évoquée sous le sceau de la dissimulation et du secret : « Divinity dwells under Seal » (et le mot « Seal » convoque ici, en filigrane, le verbe « conceal »). Mais le premier vers du poème examiné ne souligne pas seulement le caractère inconnaissable de Dieu, il souligne également le caractère inconnaissable de la nature, ce que la syntaxe vient étayer en posant côte à côte, dans le premier hémistiche, les entités « Nature » et « Dieu » (« Nature *and* God », je souligne) afin de mieux les lier – afin, également, de mieux les couper de l'activité de connaître, en insérant un tiret entre eux et le sujet cognitif « I » (« – I neither

⁴⁴⁰ Ibid., III, 3 [2, 3], p.359.

knew »). En liant la nature et Dieu par une inconnaissabilité commune, Dickinson convoquait implicitement plusieurs passages bibliques dans lesquels Dieu est associé aux choses secrètes, non révélées à l'homme⁴⁴¹, et mettait en évidence le soubassement théologique de sa démarche de connaissance. Elle se montrait, par ailleurs, proche de la pensée mystique, et tout particulièrement de celle du théologien rhénan Maître Eckhart, qui posa l'équivalence de l'être et de Dieu en soutenant que Dieu ne saurait être séparé des choses qu'il a créées – un discours qui, loin de s'écarter des doctrines de la théologie négative (du fait de son approche affirmative), n'en accentuait que davantage le mystère inhérent à toutes choses. S'inspirant de la théorie de l'Un telle qu'elle est développée par Platon dans *Parménide*, Maître Eckhart soutenait l'unicité de toutes choses, et leur cohérence *par* et *en* Dieu. Dans son Sermon « *Ecce mitto angelum meum* », il écrivait en ce sens qu'« il n'existe pas de séparation entre Dieu et toutes choses, car Dieu est en toutes choses : il leur est plus intime qu'elles ne le sont à elles-mêmes⁴⁴² ». Il s'ensuit que la nature, en tant qu'elle fait un avec Dieu, demeure elle-même enclose, scellée, cachée, ne révélant rien de son essence. Il s'ensuit également que l'homme, à défaut de se connaître lui-même, est intimement connu de Dieu. Mais Dickinson va plus loin encore dans son poème : elle fait non seulement de Dieu, mais également de la nature, du fait de son lien inextricable avec Lui, les détenteurs suprêmes (« les exécuteurs testamentaires », pourrait-on dire) de son identité, c'est-à-dire, de son être profond : « *Yet Both so well knew me / They startled, like Executors / Of My identity* », dit-elle dans la première strophe. Dans la seconde strophe, elle souligne, par ailleurs, que la connaissance intime qu'ils ont d'elle (et, plus largement, du monde) ne lui sera pas communiquée : « *Yet Neither told – that I could learn – / My Secret as secure* ». Le poème élargit ainsi le domaine de l'inconnaissabilité en pointant, à travers son allusion à l'identité du sujet humain, un autre objet d'ignorance, et la « nature » dont il est question est à entendre ici dans un sens large, renvoyant aussi bien au monde extérieur (la nature et ses objets) qu'au monde intérieur de l'homme (sa nature, sa pensée, ses affects).

Cette idée, au fondement de la pensée socratique, selon laquelle l'homme ne se connaît pas lui-même, était également au cœur de la pensée des sceptiques anciens. Sextus Empiricus rappelle que les philosophes dogmatiques ont, de tout temps, été incapables de se mettre d'accord non seulement sur ce qu'est Dieu mais sur ce qu'est l'« être humain » :

L'être humain, pour autant qu'on écoute ce qui est dit par les dogmatiques, me semble être non seulement insaisissable mais aussi inconcevable. Ainsi entendons-nous, chez Platon, Socrate reconnaître tout bonnement ne pas savoir s'il est un être humain ou

⁴⁴¹ Je pense tout particulièrement à un passage du Deutéronome, que Dickinson connaissait bien : « *The secret things belong unto the LORD our God* » (Deut., 29 :29).

⁴⁴² Johannes Eckhart, *Sermons 60-86*, vol.3, op. cit., p.119.

quelque chose d'autre. Quand ils veulent établir son concept, ils [les dogmatiques] tombent d'abord dans le désaccord, et ils disent des choses inintelligibles⁴⁴³.

Contrairement aux thèses des dogmatiques, Sextus Empiricus démontre que l'être humain ne peut être saisi, dans la mesure où il est composé d'un corps et d'une âme qui sont eux-mêmes insaisissables, que ce soit par la sensation (les sens, on l'a vu, entrent en conflit les uns avec les autres et on ne peut, par conséquent, se fier à eux) ou par la pensée, qualifiée de « chose de l'âme la plus obscure⁴⁴⁴ ». Dans la lignée des sceptiques anciens, mais également d'Héraclite, qui évoqua, mieux que tout autre, le mouvement incessant qui anime et transforme toutes choses, Montaigne évoqua, lui aussi, en conclusion de son « Apologie de Raymond Sebon », l'impossible saisie, par l'homme, de sa nature profonde :

En fin de compte, il n'y a aucune existence assurée et permanente ni de notre être ni de celui des objets. Et nous, et notre jugement, et toutes les choses mortelles nous coulent et nous roulent sans cesse. Ainsi rien de certain ne peut être établi de l'un à l'autre, le jugé et le juge étant dans un changement et un mouvement continuel.

Nous n'avons aucune participation à « l'être » parce que toute nature humaine est toujours à mi-chemin entre la naissance et la mort, ne donnant d'elle qu'une image obscure et voilée, et une opinion incertaine et faible. Et si par hasard vous mettez votre pensée à essayer de saisir son essence, ce ne sera ni plus ni moins que si quelqu'un voulait prendre une poignée d'eau ; car plus il serrera et pressera ce qui, de par sa nature, coule partout, plus il perdra ce qu'il voulait tenir et empoigner⁴⁴⁵.

En héritier de la pensée de Montaigne, Emerson exprima une idée semblable dans plusieurs de ses essais. Dans « The Oversoul » (1841), il constate : « The philosophy of six thousand years has not searched the chambers and magazines of the soul. In its experiments there has always remained, in the last analysis, a residuum it could not resolve. Man is a stream whose source is hidden⁴⁴⁶. »

Plusieurs autres poèmes de Dickinson évoquent le caractère insaisissable et opaque de l'être humain, en déployant tout un arsenal de termes gothiques et médiévaux qui visent à rendre compte du mystère qui habite aussi bien l'esprit de l'homme (sa pensée, sa conscience, son âme) que son corps (son cœur, notamment), et qui tentent de figurer les forces souterraines et inconnues qui l'animent à son insu, forces que l'on pourrait rapprocher aujourd'hui de ce que Freud, à la fin du XIXe siècle, désigna du nom d'« Inconscient ». Je pense à des noms comme « fortress », « moat », « battlement », « citadel », « abbey », « ghost », et à des adjectifs comme « haunted », « impregnable », ou encore « dungeoned ». Dans le poème « One need not be a

⁴⁴³ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., II, 5 [22], p.213.

⁴⁴⁴ Ibid., II, 5 [32], p.217.

⁴⁴⁵ Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., II, 12, p.734.

⁴⁴⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.385.

Chamber – to be Haunted – » (J670/ F407), le cerveau de l’homme est ainsi présenté comme un lieu hanté aux multiples visages (à la fois chambre et cavité, appartement, manoir ou abbaye...), composé de corridors méandres et dérobés qui donnent au sujet poétique l’étrange (*unheimliche*) sentiment de ne pas se (re)connaître lui-même, tandis que dans le poème « “Secrets” is a daily word » (J1385/ F1494), il est question des secrets confinés dans le corps de l’homme (sa poitrine et, par métonymie, son cœur), secrets qui ne seront révélés qu’au moment de sa mort (« Dungeoned in the Human Breast / Doubtless secrets lie – »). Mais peut-être est-ce le mot « imprenable » qui est le plus fréquemment convoqué pour exprimer le caractère impénétrable et « imprenable », comme on dirait d’une forteresse, de l’être humain. « Imprenable my Fortress » dit justement le sujet poétique dans le poème « Me from Myself – to banish – » (J642/ F709), qui met en scène la lutte, aussi paradoxale que schizophrénique, qu’il livre, en vain, à sa conscience (« Consciousness »), en vue de l’assujettir (« subjugate ») et d’atteindre à l’état d’in-conscience que requiert toute entreprise de création. Dans le poème « His mind of man, a secret makes » (J1663/ F1730), il est question de l’impossible communication entre les hommes :

His mind of man, a secret makes
 I meet him with a start
 He carries a circumference
 In which I have no part –

Or even if I deem I do
 He otherwise may know
 Imprenable to inquest
 However neighborly –

L’esprit humain est présenté ici sous l’angle du paradoxe : sorte d’écrin rayonnant, il est à fois ouvert sur le monde (« I meet him », « neighborly ») et hermétiquement scellé, pareil à la surface enclose d’un cercle (le poème le décrit comme une « circonférence »⁴⁴⁷) dont le contour constitue la limite qui le sépare de l’extérieur et fait office de rempart pour parer à toute intrusion, toute investigation qui tenteraient de percer à jour son secret (« In which I have no part – », « Imprenable to inquest »). Le poème « Who abdicated Ambush » (J1616/ F1571)

⁴⁴⁷ Le Webster définit la circonférence à la fois comme la ligne que décrit un cercle et comme l’espace intérieur délimité par la ligne du cercle : « The line that bounds a circle ; the exterior line of a circular body ; the whole exterior surface of a round body ; a periphery » ; « The space included in a circle ». On trouve la même image dans le poème « Pain – expands the Time – » (J967/F833) qui évoque la circonférence miniature du cerveau (« The minute Circumference/ Of a single Brain – »). Je reviens, dans la prochaine sous-partie, sur la notion, fondamentale chez Dickinson, de « circonférence ».

évoque, quant à lui, la nuit d'un être dont l'identité et le devenir, impénétrables par l'homme, sont inscrits dans le ciel :

Who abdicated Ambush
And went the way of Dusk,
And now against his subtle Name
There stands an Asterisk
As confident of him as we –
Impregnable we are –
The whole of Immortality
Secreted in a Star.

Que l'étoile « tombale » qui vient figurer le défunt, et en quelque sorte se substituer à lui, soit qualifiée d'« astérisque » (du nom donné au signe typologique qui permet de renvoyer à autre chose dans une œuvre écrite) tend à suggérer que le ciel est comme un vaste texte qui recèle l'ultime signification des choses, logeant entre ses lignes aussi bien le secret du Livre de la nature que le secret du Livre de l'homme⁴⁴⁸. En ce sens, ce n'est pas un hasard si l'adjectif « impregnable » se trouve, dans le poème « A little Snow was here and there » (J1444/ F1480), associé à un élément de la nature (la rose). Car si le monde de l'homme et le monde de la nature sont, on l'a maintes fois souligné, coupés l'un de l'autre, et si l'homme se trouve incapable de comprendre (aussi bien par ses sens que par son intellect) la nature, c'est peut-être, avant tout, parce qu'il est incapable de se relier à sa propre nature.

La fin du poème « Nature and God – I neither knew » pose ainsi une sorte d'équivalence entre deux « natures » qui, bien que liées par un rapport d'étrangèreté, se révèlent proches, du fait de leurs caractères également insaisissables et secrets :

My Secret as secure
As Hershel's private interest
Or Mercury's affair –

En liant, par un rapport d'analogie, sa nature profonde (« My Secret » renvoie au secret de son identité), les motivations « personnelles » (« private interest ») qui conduisirent le compositeur et musicien William Hershel à s'intéresser à l'astronomie⁴⁴⁹, et les « affaires » de Mercure (le nom « Mercury » peut renvoyer ici aussi bien à une planète qu'au messager des dieux dans la mythologie romaine), Dickinson entendait souligner que l'être demeure en son essence aussi

⁴⁴⁸ Le poème « Go thy great way ! » (J1638/ F1673) relaye cette conception : « For what are Stars but Asterisks/ To point a human Life ? ».

⁴⁴⁹ Cristanne Miller rappelle le changement d'orientation choisi par Hershel : « Sir William Hershel (1738-1822) was a composer and musician whose interest in music led him to astronomy » (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.769).

obscur que les lois qui animent le ciel et les desseins divins. L'intérêt de ce parallélisme réside notamment dans le fait que l'accent se trouve mis sur la personne privée de Hershel (non sur sa personne publique, en tant qu'homme de science), reléguant ainsi la connaissance scientifique au second plan pour suggérer que Hershel avait beau avoir découvert l'existence d'objets célestes (comme la planète Uranus, à la fin du XVIIIe siècle), il n'en avait pas, pour autant, pénétré leur mystère, et son être même (sa nature, ses motivations profondes) lui demeurait une équation irrésolue.

« And We know not – / Enough for Us / The Wisdom it be so – », déclare le sujet poétique dans le poème « “Why do I love” You, Sir ? » (J480/ F459). À travers une série d'interrogations qui demeurent sans réponse, Dickinson y évoque cette grande inconnue de la nature qu'est le sentiment amoureux, comparant les affinités mystérieuses et inexplicables entre deux êtres avec celles qui lient entre eux les éléments de la nature :

“Why do I love” You, Sir?
Because –
The Wind does not require the Grass
To answer – Wherefore when He pass
She cannot keep Her place.

Because He knows – and
Do not You –
And We know not –
Enough for Us
The Wisdom it be so –

The Lighting – never asked an Eye
Wherefore it shut – When He was by –
Because He knows it cannot speak –
And reasons not contained –
– Of Talk –
There be – preferred by Daintier Folk –

The Sunrise – Sir – compelleth Me –
Because He's Sunrise – and I see –
Therefore – Then –
I love Thee –

Par sa syntaxe syncopée, ses ellipses, et le choix de termes qui soulignent les limites de la connaissance humaine et de ses explications causales raisonnées, le poème se fait l'écho direct des fameux mots de Montaigne « Parce que c'était lui, parce que c'était moi », par lesquels le philosophe exprimait l'incommunicabilité du sentiment qu'il éprouvait pour son fidèle ami

Étienne de la Boétie, mort prématurément⁴⁵⁰. Les tirets renforcent cette idée en donnant l'impression tantôt que la langue bégaye, tantôt qu'elle compense par un silence suspensif ce qu'elle est incapable d'articuler distinctement.

Cette idée que le non-savoir est une composante non seulement intrinsèque mais également nécessaire à la condition humaine traverse l'œuvre de Dickinson et trouve une de ses expressions les plus accomplies dans le poème « We knew not that we were to live – » (J1462/ F1481). L'ignorance y est en effet présentée comme une « cuirasse » qui permet à l'homme, dérouté par la possibilité même de son existence, ainsi que par l'issue de sa mort, d'affronter son bref passage sur terre en instaurant, entre le monde et lui, un écran salutaire :

We knew not that we were to live –
Nor when – we are to die –
Our ignorance – our cuirass is –
We wear Mortality
As lightly as an Option Gown
Till asked to take it off –
By his intrusion, God is known –
It is the same with Life –

Il faut un filtre solide, suggère ici Dickinson, pour mettre le monde à distance et alléger la conscience douloureuse de sa propre existence et de sa condition de mortel. Ceindre son buste d'une armure d'ignorance permet alors d'amortir la violence qui accompagne inévitablement une trop grande clairvoyance. Nous pourrions dire de la cuirasse évoquée qu'elle était, pour Dickinson, comme une seconde « peau » lui permettant simultanément de parer au vertige d'un monde dont elle ignorait les motivations et les finalités profondes, et d'approuver la résistance que celui-ci opposait à la connaissance humaine en se tenant elle-même à distance. En ce sens, et par voie d'associations métaphoriques et métonymiques, la poésie, dont nous avons vu dans la première partie qu'elle était précisément comme une seconde « peau » pour Dickinson, se confond avec cette cuirasse d'ignorance. Révérencieuse d'un monde et d'une nature dont elle avait bien conscience que le cœur – le centre – lui échappait, Dickinson choisit ainsi d'adopter, sur la scène poétique, une posture « circonférentielle » par laquelle elle entendait non seulement souligner son humilité face à eux, mais se mettre à leur diapason.

⁴⁵⁰ « Si l'on me demande avec insistance de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne peut s'exprimer qu'en répondant : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi. » (Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., I, 28, p.233).

3. Le choix d'une posture circonférentielle : vers un suspens sceptique ?

Dans le premier chapitre, on a relevé le lien étroit que Dickinson établit entre la pratique poétique et la notion de circonférence, à travers un jeu triangulaire de renvois et d'échos dans deux lettres successives adressées, pour l'une, à Higginson et, pour l'autre, à ses amis les Holland : « – My Business is Circumference – » (L 268) ; « My business is to love [...] “My business is to *sing*” » (L269). Il faut ajouter à ce constat deux observations majeures. La première a trait à la juxtaposition, dans la lettre 268, des termes « Circumference » et « Ignorance ». Après sa déclaration « – My Business is Circumference – », Dickinson ajoute, en effet : « – An ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn – or the Sunset see me – ». La syntaxe paratactique a beau brouiller l'interprétation et empêcher qu'on puisse conclure à un enchaînement logique entre ces remarques fragmentaires, la proximité des deux termes tend à suggérer que Dickinson les associait intimement : la circonférence peut, en ce sens, être perçue comme sa réponse à une ignorance revendiquée, le tiret soulignant alors un lien de causalité entre les deux termes (la conséquence est mentionnée ici avant la cause). On pourrait relayer ici les remarques de Giorgio Agamben au sujet de l'art du trobar en pointant l'« indéfectible proximité d'amour, de parole et d'*in*-connaissance » (j'ajuste ici la formulation d'Agamben en ajoutant un préfixe privatif) qui caractérise la démarche poétique de Dickinson⁴⁵¹. La deuxième observation concerne les implications théologiques liées à la notion de circonférence, implications d'autant plus fondamentales qu'elles éclairent, là encore, ses enjeux épistémologiques. « Dieu est une sphère sans limite dont le centre est partout et la circonférence nulle part », déclara Saint Augustin au IV^e siècle⁴⁵², une approche relayée par Emerson dans son essai « Circles » (1841) : « St Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere⁴⁵³. » Si l'on considère une autre lettre aux Holland, dans laquelle Dickinson rappelle que la Bible est davantage préoccupée par le centre que par la circonférence (« The Bible dealt with the Centre, not with the Circumference – », L950), sa posture se précise : choisir la circonférence, c'est estimer que le centre est inconnaissable et qu'il n'est pas du ressort de l'homme d'atteindre directement au cœur des choses. En adoptant une position ex-centrée, Dickinson se démarquait donc de ceux qui prétendent saisir les choses dans leur essence, et laissait à la Bible le soin de s'occuper d'un

⁴⁵¹ Giorgio Agamben, *La fin du poème*, trad. Carole Walter, Belfort, Circé, 2002, p.97.

⁴⁵² Françoise Hudry (trad. et éd.), *Le Livre des XXIV philosophes: résurgence d'un texte du IV^e siècle*, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p.153.

⁴⁵³ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.403.

« centre » vis-à-vis duquel, on l'a vu, elle maintenait une distance critique. En ce sens, les déclarations de Dickinson peuvent être perçues comme un détournement et une réappropriation des paroles que le Christ adressa à ses parents dans l'Évangile de Luc (« I must be about my Father's business⁴⁵⁴ »), et elles confirment le statut singulier que Dickinson conférait à la poésie, en tant qu'espace parallèle et alternatif à partir duquel elle pouvait exprimer et exercer sa pensée du doute.

« Circumference thou Bride of Awe », déclare-t-elle dans le poème J1620/ F1636, scellant, par ces mots, une alliance entre la circonférence et tout ce qui lui inspire un sentiment de crainte révérencieuse. Elle rendait ainsi hommage au caractère insaisissable et mystérieux du monde et signifiait, par son choix d'une position retranchée, qu'elle acceptait qu'il lui fût foncièrement inconnaissable. Mais elle entendait surtout marquer sa volonté d'être en adéquation avec lui – de l'« accompagner », ainsi qu'elle le formule dans le poème « Not any more to be lacked – » (J1344/ F1382) :

Not any more to be lacked –
Not any more to be known –
Denizen of Significance
For a span so worn –

Even Nature herself
Has forgot it is there –
Sedulous of her Multitudes
Notwithstanding Despair –

Of the Ones that pursued it
Suing it not to go
Some have solaced the longing
To accompany –

Some – rescinded the Wrench –
Others – Shall I say
Plated the residue of Adz
With Monotony.

Le poème s'ouvre sur deux vers à forte résonance sceptique, qui suggèrent l'idée d'un juste milieu entre la connaissance et l'inconnaissance, sorte d'espace interstitiel où se tient l'homme à qui il n'est pas donné de savoir plus qu'il ne peut savoir : « Not any more to be lacked – / Not any more to be known – ». L'anaphore « Not any more », « Not any more » rappelle l'une des

⁴⁵⁴ Lk., 2:49. L'Évangile de Luc rapporte comment Marie et Joseph, après avoir égaré leur fils alors âgé de douze ans tandis qu'ils rentraient d'un voyage à Jérusalem au moment de la Pâque, finirent par le retrouver conversant avec de doctes adultes dans le temple de Jérusalem. À sa mère angoissée qui lui reprocha de ne pas les avoir suivis, Joseph et elle, Jésus prononça ces paroles (que ses parents ne comprirent pas) : « How is it that ye sought me ? wist ye not that I must be about my Father's business ? »).

expressions privilégiées par les sceptiques pyrrhoniens pour évoquer le caractère incertain des affirmations avancées par les philosophes dogmatiques au sujet de la nature des choses. Selon les sceptiques, en effet, on ne pouvait « pas plus » affirmer une proposition qu'une autre : des propositions contraires pouvant être de force égale, l'issue de leur confrontation était, par conséquent, indécidable. Là encore, Dickinson mettait en évidence la volonté obstinée, toujours inassouvie et désespérée, de l'homme désireux de transgresser les limites que la nature lui impose en cherchant à la maîtriser et à en découvrir les ressorts et la signification profonde le temps de son éphémère existence terrestre (« Denizen of Significance/ For a span so worn »), alors même que l'incertitude et l'indétermination prévalent, et que la nature elle-même semble bien peu se soucier de son propre cas (« Even Nature herself / has forgot it is there »), se contentant de persister dans son irréductible diversité (« Sedulous of her Multitudes »).

Les deux dernières strophes sont particulièrement intéressantes au regard de la pensée sceptique. Dickinson y énumère (à la manière, pourrait-on dire, de Sextus Empiricus lorsqu'il présente les trois écoles de pensée prédominantes dans l'Antiquité) trois façons distinctes d'appréhender la nature : « Of the Ones that pursued it / Suing it not to go », commence la troisième strophe, annonçant les différentes méthodes adoptées par les chercheurs, ici comparés à des courtisans (« Suing it ») face à l'objet de leur convoitise. En réalité, ce ne sont pas les méthodes elles-mêmes qui se trouvent exposées mais leur résultat, et il nous faut donc procéder par inférence pour comprendre ce dont elles retournent. La première méthode a permis au chercheur d'apaiser son désir : il s'agit d'« accompagner » la nature (« Some have solaced the longing / To accompany – »), et l'on peut supposer, au regard des deux autres méthodes présentées, qu'« accompagner » revient, ici, à garder une distance respectueuse vis-à-vis d'elle. La deuxième méthode, « Some – rescinded the Wrench – », qui s'est manifestement soldée par un échec (le terme « rescind », emprunté au vocabulaire juridique, évoque une annulation, une abrogation), consiste à en forcer l'accès à l'aide d'un outil permettant de la manipuler violemment : le mot « Wrench » (phonétiquement proche, soulignons-le, du mot « wench », qui désigne une « jeune femme ») renvoie à une clé à molette et suggère un déchirement violent. La troisième méthode, non moins violente (le mot « adz » désigne une petite hache), ne s'est pas, elle, soldée par un échec patent, mais l'emploi des termes « plated » (dont les connotations négatives l'associent, dans plusieurs poèmes, à ce qui est inauthentique et mensonger) et « Monotony » apparente le résultat à une navrante et insipide contrefaçon. Pour résumer, le poème distingue entre une méthode douce, non invasive et respectueuse, celle qui conduit à « accompagner » la nature, et deux méthodes aux pratiques violentes, dont le résultat se révèle stérile : en maltraitant la nature, en essayant d'en forcer l'accès, les hommes, nous dit

Dickinson, tantôt se sont cassé les dents contre la vitre opaque des significations, tantôt ont dû se contenter, après s'être rendus compte de la résistance que la nature opposait à leurs coups, de plaquer sur elle un semblant de sens, à partir des maigres fragments qu'ils en avaient recueillis. Dickinson, on l'aura deviné, fait partie des chercheurs de la première méthode (méthode que le poème sépare physiquement des deux autres par une coupure inter-strophique), de ceux, donc, qui ont compris que la seule façon d'approcher la nature consiste à la *laisser être*, en respectant ses caractéristiques et son mode de fonctionnement.

Thomas Constantinesco a analysé la façon dont, par ce que l'on pourrait appeler une sorte d'« harmonie imitative » de la pensée et de la forme, Emerson entreprit, dans son essai « The Method of Nature » (1841), de modeler sa conduite sur la conduite de la nature. Afin de rendre compte de son caractère aussi foisonnant et instable que mystérieux, Emerson choisit de l'appréhender par deux prismes en apparence antithétiques : celui du secret et celui de l'excès. D'une part, il renonce « à en exposer le secret autrement que comme un secret »⁴⁵⁵, et, d'autre part, il se propose d'adopter à son égard une approche « extatique ». En ce que Dickinson était respectueuse du caractère secret de la nature, sa démarche peut être mise en regard de celle d'Emerson. Mais, contrairement à lui, ce n'est pas tant l'angle de l'excès qu'elle privilégie que l'angle de la retenue, selon une logique qui pourrait être qualifiée de « négative » et qui s'aligne, elle aussi, sur le mode d'être de la nature. « Nature's imposing negative », avance-t-elle dans le poème « Nature can do no more » (J1673/ F1722), suggérant que c'est, paradoxalement, dans ce qu'elle ne révèle pas d'elle-même que la nature se manifeste le plus « positivement », ce dont le poète prend acte. « Within its reach, though yet ungrasped / Desire's perfect Goal – / No nearer – lest the Actual – / Should disentrall thy soul – », énonce la deuxième strophe du poème « Who never wanted – maddest Joy » (J1430/ F1447) : adhérant à une logique du renversement paradoxal et à un principe d'économie symbolique hérités de la théologie négative, Dickinson fait ainsi du non vouloir et de la non saisie l'ultime finalité de sa quête de connaissance et souligne, là encore, que le charme et le mystère se rompent dès qu'il y a « prise », ou, si l'on préfère, dès qu'une certitude émerge.

Parce que la nature se dérobe à la saisie et ne se montre qu'en surface, Dickinson choisit donc de se tenir elle-même à la surface des choses. Dans plusieurs poèmes, elle procède ainsi par retranchement et par soustraction, rayonnant autour des choses à partir de la circonférence subjective de sa pensée sans jamais chercher à les figer dans un quelconque schéma ou une quelconque forme. Ceci a pour effet de rendre le poème lui-même mouvant, infiniment

⁴⁵⁵ Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, op. cit., p.58, 62.

modulable, toujours inachevé et toujours en devenir. L'approche « phénoménale » et l'approche « anti-définitionnelle » que Dickinson développe sont, en ce sens, particulièrement représentatives de sa démarche « circonférentielle » et sont à mettre, là encore, en regard de la démarche critique des sceptiques anciens – pyrrhoniens d'une part, académiciens de l'autre –, ainsi que des stratégies langagières qu'ils mirent en œuvre pour contrer les dogmatiques.

On a souligné, en introduction à ce chapitre, l'accusation portée par les sceptiques anciens à l'encontre des philosophes dogmatiques qui prétendent connaître les objets extérieurs en se fondant sur la théorie de l'impression cognitive, en d'autres termes, sur l'idée que l'impression laissée par un objet extérieur permettrait de « saisir » cet objet et d'affirmer quelque chose de sa nature et de son existence. Sans nier les impressions exercées sur lui par les objets extérieurs, on a vu que le sceptique se retenait, lui, d'émettre un quelconque avis et qu'il choisissait, en ce sens, de suspendre son jugement à leur sujet. Il faut ici approfondir deux points particulièrement pertinents au regard de la démarche de Dickinson. Le premier point concerne l'usage purement « phénoménal », pour reprendre l'analyse de Pierre Pellegrin, que le sceptique faisait des impressions, « se gardant d'affirmer qu'elles sont impressions de quelque chose » ou qu'elles puissent révéler quoi que ce soit de la nature et de l'existence des objets dont elles émanent⁴⁵⁶. Le second point concerne plus précisément la suspension du jugement découlant de la réserve prudente adoptée par le sceptique. En réalité, le sceptique n'abolissait pas toute possibilité d'émettre une opinion sur les objets dont il recevait des impressions. S'il estimait que l'on doit se garder de formuler toute opinion prétendant à l'objectivité, il pensait toutefois possible de se prononcer en adoptant un mode subjectif, c'est-à-dire, en parlant *au nom de ses affects*. Ce que le sceptique entendait par « affect » (*pathê*, en grec), ce sont les perceptions ou les sentiments qui « affectent » le sujet qui reçoit des impressions et qui étaient, selon lui, « à peu près la seule réalité à laquelle on [pût] faire crédit sans tomber dans le dogmatisme⁴⁵⁷ ». Sextus Empiricus déclara à cet égard que « [le sceptique] dit ce qui lui apparaît à lui-même et rapporte son propre affect sans soutenir d'opinions, en n'assurant rien sur les objets extérieurs⁴⁵⁸ ». Le sceptique ne pouvait, selon lui, se prononcer sur ce qui est « extérieur » à lui, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas « pure conscience actuelle de [ses] affects⁴⁵⁹ », et il devait prendre soin, lorsqu'il se prononçait sur la nature ou l'existence

⁴⁵⁶ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., p. 547.

⁴⁵⁷ Ibid., p.527-528.

⁴⁵⁸ Ibid., I, 7 [15], p. 63.

⁴⁵⁹ Ibid., p.543.

d'un objet extérieur, de toujours rapporter son discours à sa propre perception, son propre ressenti, au moyen d'expressions telles que « relativement à moi », « à ce qu'il me paraît⁴⁶⁰ ». Cette approche phénoménale, fondée sur une théorie des affects et de la subjectivité, contenait déjà en puissance la thèse de la réduction phénoménologique exposée par Husserl à la fin du XIXe siècle, qui devait conduire à considérer les objets non pas sous un aspect « objectal » mais tels qu'ils sont vécus ou expérimentés par chaque conscience individuelle, l'attention se trouvant alors redirigée vers les actes de conscience engagés dans la perception des objets. Dans son article « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson », Roland Hagenbüchle remarque en ce sens : « The poet does not try to account for *what* appears, but *how* it appears and affects the mind. Instead of focusing on the world of objects, she concentrates on consciousness as such⁴⁶¹. »

Dickinson s'inscrivait, là encore, dans une démarche de pensée proprement philosophique. Dans la mesure où elle s'interroge, dans plusieurs poèmes, sur le statut du monde extérieur et sur les différences de perception et de ressenti liées à chaque conscience individuelle ; dans la mesure où elle entreprend par ailleurs, de décrire les manifestations de la nature et les impressions laissées sur elle par des objets sans chercher à affirmer positivement et objectivement quoi que ce soit de leur nature et de leur existence – sans chercher, en ce sens, à les ancrer dans une forme et un référent précis –, son approche du monde peut être qualifiée de « phénoménale », au sens où l'entendait le scepticisme antique, en même temps qu'elle soulève des problèmes qui sont au cœur des investigations de la psychologie et de la phénoménologie modernes⁴⁶². Dans son essai « Dickinson on Perception and Consciousness : A Dialogue with Merleau-Ponty », Marianne Noble souligne à cet égard : « Emily Dickinson anticipated and thought subtly about this core phenomenological conviction that objects always exist and have meaning in relation to their contexts and perceivers, and that any quest for true vision must begin by questioning assumptions⁴⁶³. »

C'est ainsi que dans le poème « Within my Garden, rides a Bird » (J500/ F370), Dickinson aborde précisément, sans chercher à la résoudre, la question des rapports entre le

⁴⁶⁰ Ibid., I, 24 [199], p.165.

⁴⁶¹ Roland Hagenbüchle, « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson » in *Emerson Society Quarterly*, vol.20, n°1, 1974, p.34. Soulignons qu'au XVIe siècle déjà, Montaigne invitait à se concentrer sur sa propre perception et son propre ressenti. Marc Foglia le considère, de ce fait, comme « le premier philosophe de la subjectivité moderne » (Thierry Gontier et Suzel Mayer (éds.), *Le Socratisme de Montaigne*, op. cit., p.132).

⁴⁶² Selon Umberto Eco, la psychologie et la phénoménologie offrent ainsi la possibilité de « nous placer en-deça des conventions du savoir, pour saisir le monde dans sa fraîcheur, avant toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude » (Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p.31).

⁴⁶³ Marianne Noble, « Dickinson on Perception and Consciousness : A Dialogue with Maurice Merleau-Ponty », in *Emily Dickinson and Philosophy*, op. cit., p.193.

monde extérieur et le monde intérieur de l'esprit, en partant de l'observation d'un oiseau qui s'affaire dans son jardin :

Within my Garden, rides a Bird
Upon a single Wheel –
Whose spokes a dizzy Music make
As 'twere a travelling Mill –

He never stops, but slackens
Above the Ripest Rose –
Partakes without alighting
And praises as he goes,

Till every spice is tasted –
And then his Fairy Gig
Reels in remoter atmospheres –
And I rejoin my Dog,

And He and I, perplex us
If positive, 'twere we –
Or bore the Garden in the Brain
This Curiosity –

But He, the best Logician,
Refers my clumsy eye –
To just vibrating Blossoms!
An Exquisite Reply!

Dans les trois premières strophes, Dickinson présente l'oiseau en décrivant ses activités et son mode d'être et l'on devine presque instantanément qu'il s'agit d'un colibri, dit « hummingbird » en anglais : la vélocité du battement de ses ailes rappelle, en effet, le mouvement rapide d'une roue ou d'une hélice et conduit le poète à le comparer à un curieux moulin ambulante. Dickinson en vient ensuite à se demander si le spectacle auquel elle assiste existe réellement en dehors d'elle, indépendamment de la perception que lui en offre sa conscience, et elle fait appel, non sans humour et malice, à la sagacité de son chien pour l'aider à démêler un problème sur lequel des générations de philosophes se sont, avant elle, penchées. « And He and I, perplex us / If positive, 'twere we – / Or bore the Garden in the Brain / This Curiosity – » : elle pointe ici l'énigme que constitue la réalité extérieure en envisageant la possibilité qu'elle soit une construction de l'esprit, dont le poème souligne qu'il est en soi une énigme, une « curiosité ». La fin du poème indique que Dickinson ne tranche pas la question mais qu'elle salue, à défaut de les approuver, les conclusions pleines de bon sens de son chien qui, se passant de raisonnements intellectuels et philosophiques et se fiant à ses sens (la dernière strophe précise

que Dickinson possède, elle, une vue défaillante et donc peu fiable⁴⁶⁴), opte pour la simplicité de l'évidence empirique en tenant pour preuve suffisante de l'existence de l'oiseau le doux frémissement des fleurs, qui vibrent encore sous l'effet de son passage.

D'autres poèmes attestent que Dickinson était consciente des formes multiples qu'un même « objet » (matériel, mais aussi plus immatériel, comme une émotion) est susceptible de revêtir selon l'angle choisi pour le considérer et les conditions (spatio-temporelles, physiques, psychologiques...) réunies au moment de sa réception – consciente, de ce fait, de la distance qui existe aussi bien entre un objet et la perception ou le ressenti qu'on en a, qu'entre les perceptions et les impressions de chaque conscience individuelle. En témoignent ces poèmes où le sujet poétique compare sa perception et son ressenti à ceux d'autres consciences, individuelles ou collectives. C'est le cas dans « To hear an Oriole sing » (J526/ F402), qui prend pour point de départ de sa démonstration le chant d'un oiseau (le loriot), en vue de souligner les différences de perception et d'interprétation que ce chant suscite d'un individu à un autre :

To hear an Oriole sing
May be a common thing –
Or only a divine.

It is not of the Bird
Who sings the same, unheard,
As unto Crowd –

The Fashion of the Ear
Attireth that it hear
In Dun, or fair –

So whether it be Rune,
Or whether it be none
Is of within.

The "Tune is in the Tree –"
The Skeptic – showeth me –
"No Sir! In Thee!"

À travers une série de termes qui marquent l'indécidabilité entre deux propositions (« May be.../ Or », 1^{ère} strophe ; « or », 3^{ème} strophe ; « whether.../ Or whether », 4^{ème} strophe), Dickinson attire notre attention sur le rôle que joue notre conscience dans la perception que nous avons des objets extérieurs – ici, le chant d'un oiseau. Car l'objet (le chant) en lui-même

⁴⁶⁴ Il est possible que Dickinson fasse allusion, dans ce poème écrit pendant l'automne 1862, à l'affection des yeux dont elle souffrait depuis plusieurs années, et qui la conduisit à subir, par deux fois (en 1863 et 1864), une opération chirurgicale dans un hôpital de Boston. La variante pour l'adjectif « clumsy » indiquée par les éditions de Franlin et de Miller est d'ailleurs le comparatif de supériorité « duller », qui évoque une vue faible ou déclinante.

ne varie pas, ainsi que le suggère la seconde strophe ; en revanche, il n'est pas compris ou interprété de la même façon selon l'« oreille » qui le perçoit, et il ne revêt donc pas (« attireth ») la même signification : « the Fashion of the Ear » renvoie ainsi aux modalités ou « modes » de perception qui président à chaque conscience individuelle, ici métonymiquement désignée par l'organe de l'ouïe. Le chant peut alors être perçu tantôt comme une chose commune, terne et insignifiante (« common », « Dun », « none »), tantôt comme une chose agréable et belle (« fair »), tantôt comme une émanation du divin : « Or only a divine », dit Dickinson, renversant ironiquement la restriction qu'exprime l'adverbe « only ». Ce pourrait également être une sorte d'émanation sensible du mystère qui habite le monde, comme le suggère l'allusion à l'alphabet runique des Goths (« Rune »), qui a historiquement partie liée avec le secret, la magie et les rituels incantatoires. « Whether it be Rune/ Whether it be None/ Is of within », conclut le poème dans un premier temps, soulignant que le monde extérieur dépend donc de la perception interne qu'on en a. La strophe finale nous renvoie alors très justement à la pensée des sceptiques anciens, selon lesquels il n'existe pas de réalité objective. Au sujet poétique qui lui demande de lui « montrer » le chant, c'est-à-dire, ici, de le lui expliquer et de le lui interpréter, le sceptique répond en le renvoyant à sa propre intériorité, son propre affect : « “No Sir ! In Thee !” ». Dans un autre poème, « I measure every Grief I meet » (J561/ F550), long de dix strophes, le locuteur cherche, cette fois, à évaluer (à « mesurer » et « sonder ») sa propre douleur à l'aune de la douleur expérimentée par d'autres (on y retrouve d'ailleurs le mot « fashion » qui renvoie aux modalités différentielles que la douleur revêt selon chaque perception individuelle). Et bien qu'il lui paraisse difficile d'établir entre les individus des points de comparaison (l'échelle de la douleur comporte des degrés infinis), le locuteur trouve du réconfort à l'idée que d'autres, comme lui, portent la croix d'une souffrance profonde, peut-être inguérissable. Il rejoint alors une sorte de « communauté de la douleur », pour reprendre les termes d'Antoine Cazé⁴⁶⁵, fondée sur une approche intersubjective de son affect.

D'autres poèmes encore s'emparent de la question de l'inadéquation de la perception en l'envisageant sous l'angle d'un réajustement qui a pour but de respecter, en les approchant au plus près mais sans prétendre les saisir, les caractéristiques intrinsèques d'un objet. La conscience du sujet qui perçoit tâche ainsi de s'adapter à l'objet perçu, plutôt qu'elle ne cherche à adapter l'objet à sa perception. En d'autres termes, afin de ne pas réduire les possibles d'un objet et de sa perception, les poèmes entretiennent un flou visuel et référentiel qui entend rendre compte à la fois de ce que la perception, toujours, est susceptible d'évoluer, et de ce que l'objet,

⁴⁶⁵ Antoine Cazé « “The Definition of Beauty is” : Questions d'esthétique chez Emily Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, op. cit., p.67.

toujours, excède les limites de la perception et ne peut, de ce fait, être saisi avec précision et dans son objective entièreté. « Perception of an Object costs / Precise the Object's Loss – », déclare Dickinson dans les deux premiers vers du poème J1071/ F1103, qui poursuit en pointant la déperdition essentielle que la conscience fait subir à un objet dès lors qu'elle en reçoit l'impression :

Perception of an object costs
Precise the Object's loss –
Perception in itself a Gain
Replying to its Price –

The Object Absolute – is nought –
Perception sets it fair
And then upbraids a Perfectness
That situates so far –

Dickinson suggère ici qu'une fois filtré par la conscience, l'objet perçu se trouve poli et idéalisé (« fair », « Perfectness »), débarrassé de ses imperfections et de ses nuances profondes. Débarrassé, surtout, de ce trait constitutif essentiel des éléments de la nature qu'est le mouvement, c'est-à-dire, la faculté que ceux-ci ont d'évoluer, de se transformer, d'être toujours potentiellement autres tout en restant les mêmes, selon les conditions qui président à leur manifestation, leur potentiel protéiforme venant contredire la fixité du schéma que la conscience tend spontanément à élaborer : « Perception *sets* it », énonce la deuxième strophe (je souligne). Marianne Noble écrit au sujet de ce poème :

An act of perception is always situated, and unless the viewer happens to be a phenomenologist—suspending her natural attitude towards perception—she will only take consciousness of a limited sampling of the object's multiple aspects. There are multiple losses in this transaction. First, the object is no longer an independent other “object” ; it becomes part of the subject's consciousness. Second, the viewing subject loses all that the object could be for her insofar she excises from the object its abundant richness, which exists for her only in her pre-predicative consciousness. And third, the object itself loses something in this transaction. While its viscosity remains always a part of it, that amplitude may not be respected as the perceiver makes use of the object for her own purposes⁴⁶⁶.

Cette conception peut être rapprochée de ce que Husserl avance dans son ouvrage *Philosophie première*, lorsqu'il évoque l'impossible ajustement ou l'impossible « adéquation » de la perception à l'objet qu'elle vise :

⁴⁶⁶ Marianne Noble, « Dickinson on Perception and Consciousness : A Dialogue with Maurice Merleau-Ponty », in *Emily Dickinson and Philosophy*, op. cit., p.193-194.

Toute perception d'un objet dans l'espace (ce qu'on appelle communément la perception « extérieure ») peut être une perception trompeuse quand bien même elle est perception, en vertu de son propre sens saisie directe de la chose elle-même. [...] Au fond rien dans le perçu n'est purement et adéquatement du perçu. Toujours nous dépendons de la confirmation progressive de la perception ; nous voyons par exemple réellement un fragment de surface uniformément coloré de rouge, mais ils se peut qu'à l'approcher davantage, que dans la progression de la perception, des irrégularités de coloration se manifestent alors qu'il y'a d'abord tout aussi bien une possibilité de voir la coloration uniforme se confirmer. Mais derechef, même si les choses ont continué à se confirmer fidèlement en tant que telles, à chaque instant l'état de chose est le même : des possibilités restent ouvertes pour que par la suite il n'y ait plus de confirmation. Quoi d'étonnant dans ces conditions que l'expérience trompe et en même temps à nouveau que l'expérience se justifie par une autre expérience quoique toujours de façon purement présomptive⁴⁶⁷.

Le poème considéré souligne ainsi l'impossibilité de connaître le monde objectivement et de saisir des objets leur essence et leur devenir profonds, indépendamment du filtre d'une conscience qui creuse inéluctablement une distance de soi à l'objet considéré. C'est là ce que suggère subtilement la rime oblique qui fait glisser, dans la deuxième strophe du poème, de « fair » à « far », l'élimination de la voyelle « i » soulignant, par un possible clin d'œil au sujet « I », la déperdition subie par l'objet une fois que celui-ci a été passé au tamis de la subjectivité.

Plusieurs poèmes procèdent alors par touches suggestives (« impressionnistes », pourrait-on dire, en résonance avec le mouvement pictural qui prit son essor à la fin du XIXe siècle⁴⁶⁸), le flou visuel et référentiel qui en résulte ayant pour effet de soustraire l'objet considéré à toute représentation figée et de nous faire douter non seulement de sa nature mais de son existence même. C'est le cas du poème « A Route of Evanescence » (J1463/ F1489), qui offre la vision, aussi fulgurante que fugace, d'un objet de prime abord impossible à identifier par la conscience qui le perçoit. C'est ce poème qui fit dire à Higginson « Nothing in Literature, I am sure, condenses into a few words that gorgeous atom of life and fire of which she [Dickinson] here attempts the description⁴⁶⁹ » :

A Route of Evanescence
With a revolving Wheel –
A Resonance of Emerald –

⁴⁶⁷ Edmund Husserl, *Philosophie première 2 : Théorie de la réduction phénoménologique*, trad. Arion Lothar Kelkel, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 63.

⁴⁶⁸ Dans son essai « Dickinson and the Visual Arts », Judith Farr retrace les possibles influences picturales sur l'écriture de Dickinson, convoquant aussi bien les peintres préraphaélites que les peintres de la Hudson Valley (Thomas Cole, Frederic Edwin Church...), ou encore les peintres de l'école de Barbizon (Corot, Millet), qui eurent, rappelons-le, une influence décisive sur les Impressionnistes (Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle et Cristanne Miller, (éds.), *The Emily Dickinson Handbook*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998, p.67).

⁴⁶⁹ Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson, *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson, together with Thomas Wentworth Higginson's account of his correspondence with the poet and his visit to her in Amherst*, op. cit., p.14.

A Rush of Cochineal –
And every Blossom on the Bush
Adjusts its tumbled Head –
The mail from Tunis, probably,
An easy Morning's Ride –

Dickinson choisit ici de présenter l'objet perçu en décrivant non ce qu'il *est* mais ce qu'il *fait*, en d'autres termes, en décrivant l'impression qu'il exerce sur la conscience qui le perçoit à un moment donné, en tenant compte de ce que l'impression recueillie est vouée à n'être que superficielle et partielle – imparfaite, en ce sens. Elle procède donc par métonymies, d'une part en évoquant l'objet par touches, aussi bien visuelles qu'auditives, et d'autre part en rapportant l'effet qu'il produit sur l'environnement dans lequel il évolue et avec lequel il interagit, imprimant sur lui la trace de sa présence, de son passage. Les quatre premiers vers attirent ainsi l'attention sur le mouvement rapide qui le caractérise (« With a revolving Wheel », « A Rush ») et qui le rend insaisissable et flou (« A Route of Evanescence », énonce le premier vers, désignant la trajectoire éphémère qu'il dessine), la conscience ne recueillant de lui qu'une rémanence de couleurs (« Emerald », « Cochineal ») et de sons (« A Resonance »). Les deux vers qui suivent décrivent l'effet que l'objet produit sur son environnement immédiat, les fleurs se renversant – « ajustant » leur tête, dit Dickinson – sur son passage : « And Every Blossom on the Bush / Adjusts its tumbled Head – ». Et si les deux derniers vers, en supposant un lien entre l'objet et une contrée éloignée, exotique, dont il rapporterait les nouvelles ou le courrier (« The mail from Tunis, probably, / An easy Morning's Ride – »), renforcent l'idée de mouvement et de célérité, ils ne nous renseignent en rien sur la nature de l'objet : la vision fugitive et kaléidoscopique qui nous en est donnée l'apparente à un songe qui s'évanouit aussitôt qu'il s'est manifesté, ainsi que le suggèrent les nombreuses variantes envisagées par le poète pour le participe adjectival « revolving » (« delusive », « dissembling », « dissolving »). La fin du poème nous laisse donc libres de lui attribuer une forme et un référent. Si nous nous reportons alors au poème « Within my Garden, rides a Bird », examiné plus haut, nous appuyant, une fois de plus, sur les renvois et les échos de mots et d'images qui, d'un poème à l'autre, tissent un réseau cohérent de significations, les contours indéfinis de l'objet se précisent, du moins pouvons-nous en poser l'hypothèse. On l'a vu, Dickinson y décrit un oiseau (le colibri) occupé à butiner dans son jardin, qui se meut grâce à ses ailes rapides (comparées à une roue) et qui marque, lui aussi, l'environnement de son empreinte en faisant vibrer les fleurs sur son passage. Le poème « A Route of Evanescence » s'éclaire alors : on y trouve également l'image de la roue et l'effet produit par l'objet sur les fleurs qui se trouvent sur sa trajectoire, et

l'on peut, de ce fait, présumer qu'il s'agit également d'un oiseau – d'un colibri, très précisément. Dans son article « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson », Roland Hagenbüchle revient longuement sur ce poème et sur le caractère délibérément indéterminé que Dickinson confère à nombre de ses descriptions, invitant le lecteur et herméneute à un jeu de pistes dans lequel l'inférence et les liens métonymiques constituent des clés d'interprétation majeures. Il soutient ainsi qu'en choisissant d'entretenir l'imprécision perceptive et en présentant les objets extérieurs à travers l'effet qu'ils produisent aussi bien sur la conscience que sur leur environnement immédiat, Dickinson voulait rendre justice au caractère foncièrement insaisissable du monde, ne révélant rien de l'être profond de ces objets (de leur nature ou de leur origine), jusqu'à rendre incertaine leur existence même. Il note :

The poetic self experiences the effects of things, but nature itself remains an enigma. The world can no longer be understood as a sum of separate entities but is now seen as a process which eludes all attempts to grasp it. Emily Dickinson's poems, therefore, do not describe specific objects but rather their impressions on the conscious mind ; or if objects, then preferably dissolved in pure moment⁴⁷⁰.

Que le mouvement de la roue formé par les ailes de l'oiseau dessine une trajectoire « circonférentielle », ainsi que le souligne Hagenbüchle plus loin, rejoint l'idée selon laquelle Dickinson cherchait elle-même à « ajuster » son regard, ou si l'on préfère, sa perception, aux objets de la nature qu'elle observait : la perception, elle-même circonférentielle, demeure volontairement imprécise, se refusant à figer l'objet dans une quelconque forme ou un quelconque référent, si ce n'est par le prisme d'une subjectivité revendiquée.

Au regard de ces réflexions, le poème « These held their Wick above the West – » (J1390/ F1416) est particulièrement intéressant : non seulement parce qu'il fait perdurer le mystère en entretenant, là encore, le flou (visuel, référentiel) et l'indétermination (syntaxique, sémantique), mais parce qu'il suggère ultimement, du fait de ses affinités avec un autre poème du corpus, que la circonférence est bien « l'affaire » du poète :

These held their Wick above the West –
Till when the Red declined –
Or how the Amber aided it –
Defied to be defined –

Then waned without disparagement
In a dissembling Hue
That would not let the Eye decide
Did it abide or no –

⁴⁷⁰ Roland Hagenbüchle, « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson » in *Emerson Society Quarterly*, op. cit., p.35.

Le premier vers introduit d'emblée l'incertitude : qui sont « ceux » que Dickinson désigne par le pronom « They » ? Sont-ils des êtres, des éléments, des objets ? La suite du poème ne fournit aucun indice susceptible d'élucider leur référent : son déroulement syntaxique et discursif est tel qu'il semble impossible de se faire une idée, même vague, du sujet dont il est question, comme si Dickinson avait tenté de capturer une vision fulgurante, elle-même imprécise, surgie devant ses yeux ou dans son esprit. L'introduction de nouveaux sujets grammaticaux (« the Red », « the Amber ») et l'articulation paratactique des vers (le passage du 2^{ème} au 3^{ème} vers pose un problème, à la fois syntaxiquement et sémantiquement) sèment la confusion quant au sujet grammatical des verbes qui suivent, rompant, pour le lecteur, la possibilité d'établir un fil conducteur discursif cohérent : qui donc est « défié » au 4^{ème} vers ? Qui « décline » pour s'évanouir dans un halo de couleurs, à la deuxième strophe ? Ce que nous pouvons toutefois avancer, c'est que le poème lui-même tend à se dissoudre, qu'il devient aussi indéfinissable (*defies description*) que le sujet ou l'objet, proprement indescriptible, qu'il tente de décrire (le participe adjectival « dissembling » met d'ailleurs particulièrement en évidence le caractère ondoyant des impressions reçues). De ce fait, l'indécidabilité qui clôt, en même temps qu'elle l'ouvre, le poème, nous renvoie à la pensée des sceptiques anciens et à leur méfiance déclarée des sens, l'œil du locuteur se trouvant incapable de déterminer si ce qu'il perçoit a, ou non, une quelconque existence tangible. « Did it abide or no – », énonce le dernier vers, substituant au point d'interrogation attendu un tiret qui prolonge l'irrésolution du questionnement. Mais il est également possible de considérer l'indétermination herméneutique voulue par le poème comme une invitation à nous tourner, là encore, vers notre propre subjectivité et, sans prétendre à une résolution définitive, à poser des hypothèses de lecture qui permettraient précisément de prolonger la réflexion laissée en suspens, en lançant des pistes d'interprétation possibles. Nous pourrions par exemple décider, là encore, de lire le poème à l'aune d'un autre poème du corpus dans lequel plusieurs mots et images similaires apparaissent. Il s'agit du poème « The Poets light but Lamps – » (J883/ F930) :

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 –

Ce poème-hommage à la poésie envisage le poète, ou plus exactement le « vrai » poète (celui dont la lumière se révèle être « vitale ») comme un éclaireur : non seulement au sens où il a le pouvoir de mettre au jour des choses obscures ou prétendument insignifiantes, rendant plus « visible » l'invisible, mais également au sens où sa pensée et sa création sont vouées à lui survivre (« Themselves – go out – ») et à rayonner à travers les âges qui lui succéderont. Le vers « Inhere as do the Suns – » souligne ainsi que le vrai poète fait partie intégrante du monde, qu'il lui est aussi consubstantiel que les éléments de la nature : le verbe « Inhere » renvoie, en effet, à ce qui est constitutif et essentiel, en même temps qu'il laisse affleurer les notions d'héritage et de legs par sa proximité phonétique avec le verbe « Inherit ». La mise au pluriel du mot « soleil » (« The Suns ») tend, par ailleurs, à suggérer que la vraie poésie est non seulement intrinsèquement liée (nous l'avons vu au chapitre précédent) à la nature, mais qu'elle est aussi vitale qu'elle : pour Dickinson, la poésie est, au sens propre, un soleil, dont les rayons répandent une clarté circonférentielle sur le monde. À la lumière de ces remarques, une des interprétations possibles du poème « These held their Wick above the West – » consisterait alors à envisager que le pronom « These » renvoie aux poètes, ou plus largement aux artistes, qui entreprennent précisément de « se mesurer » à la nature à partir de la circonférence de leur création – ici, en représentant un coucher de soleil. Par son irrésolution, la fin du poème ne dit pas si la création de l'artiste est une réussite ou une pitoyable imitation (c'est ainsi que l'on peut également comprendre « a dissembling Hue ») et si, par conséquent, elle lui survivra (« abide or no – »)⁴⁷¹.

Ce refus d'assigner une forme fixe et définitive aux objets extérieurs en ouvrant les possibles de la perception et de l'interprétation rappelle la façon dont Dickinson conçoit ses poèmes dits « de définition », pour reprendre la formulation de Jed Deppman dans son article « “I Could Not Have Defined the Change” : Rereading Dickinson’s Definition Poetry »⁴⁷². Loin de proposer, pour les notions dont elle entreprend la définition, un cadre figé et fermé qui ferait d'elles des notions « mortes » (comme on parlerait, en peinture, de « natures mortes »), elle

⁴⁷¹ Notons que dans la dernière strophe du poème « How the old Mountains drip with Sunset » (J291/ F327), Dickinson convoque les grands peintres de la Renaissance italienne (Le Dominiquin, Le Titien, Le Guide...) pour évoquer la difficulté de l'artiste à « rendre » les visions fulgurantes de beauté auxquelles il assiste ou qui le traversent et qui, bien souvent, le laissent paralysé de stupeur et d'extase (dans ce poème encore, il s'agit du saisissement éprouvé devant la splendeur d'un coucher de soleil) : « These are the Visions flitted Guido – / Titian – never told – / Domenichino dropped his pencil – / Paralyzed, with Gold – ».

⁴⁷² Jed Deppman, « “I Could Not Have Defined the Change” : Rereading Dickinson’s Definition Poetry » in *The Emily Dickinson Journal*, vol.11, n°1, 2002, p.49-80.

nous les présente comme des tableaux vivants et mouvants, en perpétuelle gestation et en perpétuel devenir, soumis, comme la perception que nous avons des objets extérieurs, à une multitude de conditions et de contingences qui empêchent toute proposition définitoire et définitive, exigeant des réajustements constants. Plusieurs critiques ont ainsi qualifié ces poèmes de poèmes de « dé-définition », de « non-définition », ou encore de « poèmes-déstabilisation »⁴⁷³. On pourrait ajouter qu'ils « défient la définition », pour reprendre l'idée du poème « These held their Wick above the West – ». Cette volonté de maintenir ouverts les possibles de la pensée en résistant à la clôture définitionnelle, outre sa pertinence dans un contexte national soumis à des bouleversements cognitifs et épistémologiques décisifs (on a mentionné, dans l'introduction, la « guerre des dictionnaires » qui opposa les lexicographes Webster et Worcester), peut, là encore, être mise en regard de l'attitude des sceptiques anciens, et notamment des pyrrhoniens, qui contestèrent l'idée même de définition et développèrent, en ce sens, des stratégies langagières visant à desserrer l'étai que les dogmatiques imposaient à la langue à travers leur obsession des définitions.

Dans l'article mentionné, Jed Deppman revient longuement sur ces poèmes qui tentent de cerner des notions et des concepts difficiles tels que l'espoir, le remords, ou encore la beauté⁴⁷⁴. Les organisant par catégories, il dresse leur « typologie », une démarche critique dont il faut souligner qu'elle est à double-tranchant dans la mesure où elle permet de dégager des structures de pensée récurrentes chez Dickinson mais où elle contredit l'esprit anti-classificatoire et « anti-définitionnel » (le nom précisément donné à une des catégories élaborées par Deppman) du poète. Cette remarque mise à part, l'article se veut la démonstration d'une des caractéristiques majeures des poèmes dits « de définition », en pointant leur statut paradoxal. Deppman rappelle, en effet, qu'en dehors d'une poignée de critiques tels que Roland Hagenbüchle et Susanne Juhasz, les poèmes de définition ont été mal interprétés et jugés incomplets et incohérents (dans les images convoquées), au regard, notamment, des définitions proposées par le Webster, dont on sait que Dickinson le consultait assidûment. Cette comparaison entre les poèmes et un dictionnaire laisse évidemment perplexe : comment penser qu'une fréquentation régulière du dictionnaire ait pu conduire Dickinson à vouloir l'imiter ? Cette hypothèse paraît d'autant plus absurde que le dictionnaire peut être perçu comme le versant « scientifique » et à maints égards anti-poétique du langage. Deppman attire du reste

⁴⁷³ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.78-79.

⁴⁷⁴ Il s'agit de poèmes tels que « "Hope" is the thing with feathers – » (J254/ F314), « Remorse – is Memory – awake – » (J744/ F781), ou encore « The Definition of Beauty is » (J988/ F797), deux desquels j'analyse plus longuement.

notre attention sur « l’optimisme épistémologique » dont faisait preuve le lexicologue Noah Webster, ainsi que sur les définitions qu’il accorda au verbe « définir » lui-même : par leur volonté affichée de circonscrire et de fixer (« circumscribe », « bound », « ascertain ») les objets de leur étude, ces définitions vont, en effet, à l’encontre de la pensée foncièrement incertaine et mouvante de Dickinson⁴⁷⁵. Comme le souligne Antoine Cazé dans son article « “The Definition of Beauty is” : questions d’esthétique chez Emily Dickinson », déjà mentionné, « pour Noah Webster, travailler à définir c’est bien s’attacher à fixer des limites au sens des mots, déterminer des frontières mais aussi déterminer moralement des usages et des fins », quand « pour Dickinson les définitions et les limites sont par contraste « scintillantes » et ne cernent que des « Arpents de Peut-Être⁴⁷⁶ ». Dans une de ses premières lettres à Higginson, Dickinson déclarait que, le dictionnaire mis à part, elle avait pour compagnons de solitude les éléments de la nature (parmi lesquels elle comptait son chien) et qu’elle admirait en eux précisément tout ce qui les sépare du dictionnaire : leur réticence et leur réserve, le fait, en d’autres termes, qu’ils n’éprouvent pas le besoin de mettre des mots sur les choses pour les comprendre intimement :

For several years, my Lexicon – was my only companion –
 [...]
 You ask of my Companions Hills – Sir – and the Sundown – and a Dog – large as
 myself, that my Father bought me – They are better than Beings – because they know
 – but do not tell – and the noise in the Pool, at Noon – excels my Piano (L261).

Suggérant, par ces mots, qu’il existe aussi bien un au-delà du langage humain qu’un au-delà de la connaissance humaine, Dickinson rappelle, une fois de plus, qu’il existe des limites inhérentes à l’expérience que l’homme a du monde, et que le monde n’a pas besoin de l’homme pour *être* et pour *signifier*. En témoigne l’arc-en-ciel du poème J97/ F76, dont les manifestations muettes n’en sont pas moins éloquentes que la parole : « The rainbow never tells me / That gust and storm are by, / Yet is she more convincing / Than Philosophy. », remarque Dickinson dans la première strophe du poème. « In all the circumference of Expression, those guileless words of Adam and Eve never were surpassed, “I was afraid and hid Myself” », écrivait-elle par ailleurs dans une lettre adressée aux parents de Mabel Loomis Todd (L946). Convoquant les personnages d’Adam et Ève qui, lorsqu’ils eurent goûté à l’arbre de la connaissance, furent

⁴⁷⁵ Jed Deppman, « “I Could Not Have Defined the Change”: Rereading Dickinson’s Definition Poetry » in *The Emily Dickinson Journal*, op. cit., p.56-57.

⁴⁷⁶ Antoine Cazé « “The Definition of Beauty is” : Questions d’esthétique chez Emily Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, op. cit., p.68. Antoine Cazé reprend ici la formulation saisissante que Dickinson propose dans le poème « Their Height in Heaven comforts not – » (J696/ F725), déjà mentionné, pour se référer à un insaisissable au-delà.

« dessillés » et éprouvèrent pour la première fois le sentiment de la honte parce qu'ils étaient nus, Dickinson laisse implicitement entendre que le langage humain est source de désenchantement et de désillusion au même titre que la connaissance humaine. Ne pouvant atteindre le cœur des choses sans risquer de perdre en profondeur, c'est bien, selon elle, par la voie de la circonférence – dans la distance et le retrait pudique qui lui sont associés et qui se trouvent ici incarnés par le couple biblique qu'elle considère avec bienveillance en dépit de sa chute⁴⁷⁷ –, que le langage est susceptible de trouver son mode d'expression le plus adéquat. Dans son article « L'orbe du sens : les éclipses d'Emily Dickinson », Cécile Roudeau évoque avec force la façon dont le poète joua du masque de l'éclipse et de l'ellipse pour contourner un hypothétique centre, associé, dans plusieurs poèmes et lettres, à un Père-Soleil autoritaire dont l'influence étendait sa sphère à tous les domaines de la vie publique, tant social et religieux que culturel. Elle remarque à ce sujet :

À l'inverse du principe lexicographique qui consiste à donner une série de définitions positives visant à établir un sens commun, garant d'une communauté nationale et politique [...], la poésie de Dickinson permet à chaque mot de se départir du lexique pour se découvrir autre dans la circonférence du poème. Si Webster remplit les contours du mot d'une substance désormais normative, et fait avancer la frontière lexicale et grossir le dictionnaire de la langue américaine, Dickinson évide le disque du mot, ou du poème, pour n'en faire rutiler que la circonférence, pourpre à l'horizon des collines, ou radieuse telle la couronne de l'éclipse. La définition, chez Dickinson, tire sa force de cet évidement⁴⁷⁸.

Si Dickinson entreprit de cerner des notions et des concepts ardues, ce n'était pas, en effet, pour les assujettir à un carcan définitionnel : c'était pour rendre compte de ce qu'aucune définition unique et définitive n'est susceptible de restituer leur complexité et pour pointer ce qui, en eux, demeure obscur et irréductible à la pensée et au langage. L'imprécision et la non-complétion qu'on a pu lui reprocher apparaissent, en ce sens, comme un acte délibéré ayant valeur de force stratégique, et la notion même de définition devient un enjeu décisif dans le combat qu'elle mena contre les dogmatismes de son temps.

Son approche épistémologique rappelle ainsi celle que défendaient les sceptiques pyrrhoniens. Dans ses *Esquisses pyrrhoniennes*, Sextus Empiricus déclarait :

Les dogmatiques étant d'avis que les définitions servent à beaucoup de choses [...] ils montrent que les définitions sont nécessaires dans tous les domaines soit pour la saisie, soit pour l'enseignement. Si donc nous suggérons qu'elles ne sont utiles à aucun des

⁴⁷⁷ Dans le chap.2, nous avons souligné que Dickinson s'insurgea tout particulièrement contre le dogme du péché originel.

⁴⁷⁸ Cécile Roudeau, « L'orbe du sens : les éclipses d'Emily Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, op. cit., p.56.

deux, tout le vain effort que les dogmatiques leur ont consacré sera, à mon avis, renversé⁴⁷⁹.

Sans entrer dans le détail de l'argumentation qu'il déploie en vue de discréditer les prétentions des dogmatiques, notons, pour résumer, que Sextus Empiricus invoque notamment le caractère foncièrement indécidable d'une définition et l'inévitable « régression à l'infini » qui l'accompagne. Les dogmatiques étant la plupart du temps incapables de se mettre d'accord sur la façon de présenter un objet ou une idée, ainsi que sur la signification à accorder à un mot, la manière même dont ils procédaient posait, selon Sextus, un problème : définir exige, en effet, d'assembler des mots dont la signification se trouve, à chaque fois, sujette à caution, et la définition, de ce fait, est vouée à ne jamais trouver de soubassement stable et certain, à être sans cesse différée, selon la logique vicieuse d'une régression à l'infini. Assigner une définition à un objet ou une idée relèverait, en ce sens, d'un dogmatisme arbitraire et injustifiable qui contient en lui-même sa propre contradiction.

On le voit à travers l'aversion déclarée de Sextus Empiricus pour les définitions, la question du langage constituait un enjeu crucial pour les sceptiques anciens. Ils considéraient que le langage est toujours spontanément dogmatique « en tant qu'il porte par exemple les hommes à formuler des jugements sur la réalité des choses au lieu de se contenter de décrire leurs impressions⁴⁸⁰ », et ils recherchaient une parole libérée de ses tonalités et de ses rhétoriques péremptoires et affirmatives. Ceci devait les conduire à l'« aphasie », c'est-à-dire à l'abstention de toute affirmation en vue d'exprimer la suspension plutôt que la position et de demeurer fidèles à leur refus de soutenir une quelconque opinion autrement qu'en parlant au nom de leurs affects (on l'a notamment vu dans le cadre de leur approche « phénoménale » des objets extérieurs). Cette posture à vocation non-assertorique se traduisait, chez les sceptiques pyrrhoniens, par le choix d'expressions langagières placées sous le sceau de l'incertitude et de l'indécidabilité (des expressions telles que « rien de plus », « pas plus », « peut-être », « il est possible » etc.), celles-ci leur permettant de maintenir une distance critique vis-à-vis d'une langue elle-même déjà trop « colonisée » par les dogmatiques. Sextus Empiricus explique à cet égard que « le sceptique énonce ses expressions de manière qu'elles portent elles-mêmes en puissance leur propre limitation » et qu'elles puissent se supprimer elles-mêmes à tout

⁴⁷⁹ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., II, 16 [205-206], p.319.

⁴⁸⁰ Thomas Bénatouïl (éd.), *Le scepticisme*, op. cit., p.29. Montaigne exprima un point de vue similaire dans son essai « Les Boiteux ». Il y pointe le caractère dogmatique du langage humain et son inadéquation « viscérale », si l'on peut dire, à la pensée sceptique : « Beaucoup d'erreurs sont engendrées au monde ou, pour le dire plus hardiment, toutes les erreurs du monde sont engendrées par le fait que l'on nous apprend à craindre d'avouer notre ignorance et que nous sommes tenus d'accepter tout ce que nous ne pouvons pas réfuter. Nous parlons de toutes choses sous forme dogmatique et impérative » (Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., III, 11, p.1243).

moment⁴⁸¹. Ce qui ne signifiait pas de renoncer à la parole mais de tendre vers une suspension indécidable qui seule pouvait, selon lui, rendre justice au caractère foncièrement inconnaissable des choses.

On trouve pareilles expressions d'indécidabilité dans les poèmes de Dickinson. La concordance des poèmes de Rosenbaum permet de voir que les mots liés à l'hypothétique et à l'incertain (des adverbes comme « maybe », « perhaps », « possibly » ou encore le très employé « some », qui exprime l'approximation) représentent une bonne centaine d'occurrences. Plusieurs des poèmes analysés jusqu'ici l'attestent. Nous avons vu, par exemple, que le poème J1344/ F1382 s'ouvre sur deux vers rappelant la tournure « rien de plus » ou « pas plus » (ceci que cela) qu'affectionnaient les sceptiques pyrrhoniens (« Not any more to be lacked –/ Not any more to be known – »), tandis que le poème « To hear an Oriole sing » (J526/ F402) est ponctué d'expressions qui marquent l'impossible résolution d'une alternative (« May be... or », « Whether... or whether »). Reste à déterminer s'il est approprié de parler, pour Dickinson, d'une aphasie du langage au sens où la pratiquaient les sceptiques anciens, c'est-à-dire au sens où, si l'on met de côté l'expression de ses propres affects, Dickinson s'abstenait de toute affirmation et suspendait son assentiment dans les poèmes. Les poèmes « de définition » sont susceptibles de nous éclairer sur ce point. Ils révèlent en effet que l'approche de Dickinson était paradoxale : si, dans de nombreux poèmes, elle adopte un langage circonférentiel par lequel elle admet son impuissance à cerner les choses objectivement et avec précision, renonçant à leur assigner une quelconque forme définitive, elle ne s'abstient pas de tout usage assertorique du langage, que ce soit sur le mode de l'affirmation ou de la négation. Il convient donc d'observer plus précisément comment ces deux langages (circonférentiel et assertorique) apparemment contraires cohabitent, et à quelle fin.

Prenons pour exemples ces poèmes qui tentent de dire ce que sont l'espoir et le désespoir, la nature, ou encore la beauté, et qui offrent un échantillon éclectique des objets notionnels que Dickinson entreprit d'examiner. Trois poèmes du corpus s'ouvrent sur le syntagme « Hope is ». Le premier composé par Dickinson annonce clairement son entreprise de définition en plaçant le terme « Hope » entre guillemets : « “Hope” is the thing with feathers – » (J254/ F314). Mais l'incertitude surgit dès le premier vers, à travers le choix du mot « thing », qui met d'emblée l'accent sur la difficulté à trouver des mots et des images appropriés pour évoquer ce qu'est l'espoir, même si, dans la suite du poème, Dickinson l'identifie plus précisément en le comparant à un vaillant petit oiseau qui persévère dans son

⁴⁸¹ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, op. cit., I, 7 [15], p.61-63.

chant malgré les vicissitudes de la vie : « And sings the tune without the words – / And never stops – at all – », dit-elle dans la première strophe, en jouant de l’anaphore « And... And » et de l’effet d’allongement des tirets pour souligner la persistance obstinée de l’espoir. Dans le deuxième poème – « Hope is a strange invention – » (J1392/ F1424) –, l’espoir est cette fois décrit comme une invention dont le concepteur serait le cœur de l’homme, ici investi d’une double autorité en tant qu’il sécrète la source d’énergie vitale qui contribue à la fois au bon fonctionnement physiologique du corps et au bien-être de l’âme : « A Patent of the Heart – », déclare Dickinson dans le second vers, assimilant ainsi l’espoir à une sorte de « brevet » dont le cœur aurait l’exclusivité. Ce rapprochement ne manque ni d’humour, ni de pertinence, si l’on songe aux innovations technologiques d’une époque en plein essor industriel. Des études, alors récentes, sur l’électricité – études qui contribuèrent largement à l’avènement de la seconde révolution industrielle dans la deuxième moitié du XIXe siècle – avaient révélé qu’elle est présente aussi bien dans les phénomènes naturels que dans le corps humain. Robin Peel rappelle à cet égard :

In the late eighteenth century the study of electricity, known then as galvanism, gave rise to the belief that there were three kinds of electrical forces, or magnetism. The first, natural magnetism, was that observed in lightning. The second, animal magnetism, was that possessed by animals, including human beings. The third, machine magnetism, was the electrical force created artificially by batteries or generators⁴⁸².

Et en effet, dans la seconde strophe du poème, Dickinson compare implicitement les effets de l’espoir à ceux d’une pile électrique qui stimule le cœur qui l’alimente (« this electric adjunct »), selon une logique d’échanges réciproques qui jamais ne s’interrompt (« In unremitting action / Yet never wearing out – » dit-elle dans la première strophe). Quant au troisième poème (« Hope is a subtle Glutton – », J1547/ F1493), il aborde l’espoir sous l’angle du paradoxe : à la fois avide et parcimonieux, économe et libéral, l’espoir est présenté comme un « glouton » qui se nourrit de beauté mais avec retenue (« What Abstinence is there – », remarque Dickinson dans la première strophe), et qui n’est jamais à court de ressources pour celui qu’il invite à sa table.

La datation attribuée aux poèmes dans les éditions de Johnson, Franklin et Miller nous indiquant que les trois poèmes furent écrits entre le début des années 1860 (vers 1861-1862) et la fin des années 1870 (entre 1877 et 1882, selon les éditions), force est de constater que l’espoir fit l’objet de tentatives de description répétées sur une longue période (vingt ans ou plus séparent le premier poème du troisième). Toutes plus inventives les unes que les autres, les

⁴⁸² Robin Peel, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, op. cit., p.344.

analogies qu'élabore Dickinson dans ces trois poèmes rendent compte des possibilités de définition multiples qu'une même notion est susceptible de convoquer au sein, cette fois, d'une même conscience. « On n'entre jamais deux fois dans le même fleuve », déclara Héraclite⁴⁸³. Cette maxime fameuse est tout à fait pertinente dans le cadre anti-définitionnel que propose le poète : la conscience qui perçoit étant en perpétuelle évolution, il est naturel que l'impression qu'elle retire des objets qu'elle perçoit ou conçoit se modifie, à la fois au fur et à mesure des années et en fonction de l'environnement dans lequel elle s'inscrit. Les trois poèmes ont beau commencer par un syntagme assertif, annonciateur d'une définition stable (« Hope is »), l'assertion ne tient pas : elle s'émousse au contact des différentes approches que les poèmes proposent tour à tour et qui, par une sorte de potentielle *augmentation à l'infini*, nous laissent dans l'expectative d'une nouvelle définition qui viendra non pas se substituer aux précédentes ou les annuler, mais au contraire les compléter et les nuancer. La « définition » devient alors à l'image même de son objet : inexhaustible et illimitée (« never stops », « unremitting », « never wearing out », pour reprendre les poèmes).

Dans le poème « “Nature” is what we see – » (J668/ F721), c'est la nature qui fait l'objet d'une tentative de définition. Ainsi que le suggère le vers d'ouverture, la nature, comme le chant de l'oiseau dans le poème « To hear an Oriole sing » (J526/ F402), revêt une multitude de facettes selon l'angle de vue que l'on décide d'adopter. L'intérêt de ce poème, dont Dickinson composa deux versions, réside précisément en ceci qu'elle y envisage plusieurs alternatives définitionnelles, cette fois simultanément :

“Nature” is what we see –
 The Hill – the Afternoon –
 Squirrel – Eclipse – the Bumble bee –
 Nay – Nature is Heaven –
 Nature is what we hear –
 The Bobolink – the Sea –
 Thunder – the Cricket –
 Nay – Nature is Harmony –
 Nature is what we know –
 Yet have no art to say –
 So impotent Our Wisdom is
 To her Simplicity.

La définition, dans ce poème, tourne court ou, pour jouer sur les mots, tourne *long* : le sujet poétique peinant à trouver les mots et les images qui rendraient compte de ce qu'est la nature dans toutes ses subtiles composantes, il cherche, essaye, se ravise, réessaye... sans parvenir à

⁴⁸³ Héraclite, *Fragments*, op. cit., p.459.

une définition satisfaisante. En ce sens, la progression du poème est particulièrement remarquable du fait de ses autocorrections successives. Si l'on suit le déroulement du discours, le sujet poétique se reprend par cinq fois pour tenter une définition de la nature : il multiplie les tirets (pas moins de dix-sept pour douze vers) pour accentuer les tâtonnements de la pensée et opère des réajustements qui confèrent à l'adverbe de négation « Nay » un statut paradoxal, ou si l'on préfère, à contre-emploi. Dans les trois premiers vers, c'est le sens de la vue qui est privilégié : la nature, c'est ce qu'on voit. Le quatrième vers procède à la première rectification (« Nay »), en prenant une direction toute autre, qui ouvre sur une approche plus immatérielle : la nature, c'est le ciel (le paradis). Les trois vers qui suivent marquent un nouveau virage et nous redirigent vers un autre de nos sens, celui de l'ouïe : la nature, c'est ce qu'on entend. De cette alternative découle l'idée, au huitième vers, que la nature, c'est l'harmonie. Le sujet poétique en arrive alors à un aveu d'impuissance paradoxal : au fond, dit-il, nous savons quelque chose de la nature, mais nous sommes incapables de restituer cette connaissance au moyen du langage (« Nature is what we know – / Yet have no art to say – »). Cette pénurie dont souffre le langage humain, qui manque (*want*, en anglais) de mots adéquats pour l'expression d'une pensée ou d'une émotion, oblige celui qui l'utilise à de constants réajustements⁴⁸⁴. Le poème examiné laisse pourtant entendre que c'est peut-être moins du fait d'un défaut dans le langage que du fait d'un défaut dans notre approche de la nature que nous nous trouvons incapables de nous relier à elle et de l'identifier précisément. « So impotent Our Wisdom is / To her Simplicity », énoncent les deux derniers vers, la deuxième version du poème substituant le mot « Sincerity » au mot « Simplicity » : raillant nos prétentions à la sagesse et au savoir (l'ironie est palpable dans la majuscule mise au pronom « Our »), Dickinson suggère en effet que c'est parce qu'il complique tout, parce qu'il cherche constamment à échafauder des théories et à élaborer des classifications et des définitions, que l'homme s'éloigne de la nature. Car la nature, aussi multiple et insaisissable soit-elle, se définit peut-être avant tout par sa simplicité et sa sincérité. Le sujet poétique tourne donc autour de son objet sans parvenir à en étreindre le cœur, le centre, en procédant par touches approximatives et en opérant des réajustements. Cette façon de procéder est proprement « circonférentielle » : étymologiquement liée à la figure du cercle (du latin *circumferentia*), la circonférence sous-tend potentiellement une activité consistant à se « mouvoir circulairement », à « faire le tour

⁴⁸⁴ Nombreux sont les poèmes du corpus qui, par leur syntaxe écliptique ou leur discours, évoquent cette pénurie. Sur le plan discursif, je pense, par exemple, aux poèmes « Your thoughts don't have words every day » (J1452/ F1476) et « To try to speak, and miss the way » (J1617/ F1629), qui s'ouvrent chacun sur un vers particulièrement « éloquent » à cet égard.

de » quelque chose (*circumferre*). L'idée d'un mouvement circulaire implique donc, d'une part, la volonté de ne pas « arrêter » ou « fixer » de manière définitoire et définitive une chose, tandis qu'elle souligne, d'autre part, la distance irréductible de soi aux choses, la difficulté d'atteindre leur essence profonde, leur mystère. En ce sens, la négation endosse une dimension paradoxale dans le poème. En effet, si l'adverbe « Nay » (qui apparaît à deux reprises mais dont la présence se fait sentir en filigrane à chaque fois qu'une nouvelle alternative définitionnelle surgit) revêt une tonalité assertive, comme pour écarter les unes après les autres les propositions successivement déroulées dans le poème, il n'a pas vocation à les nier ou les annuler : tout au contraire, il les recense, les compile. Et, de fait, « Nay » veut dire à la fois « non » et « plutôt », mais on peut aussi l'entendre comme la première syllabe de « Nature », ce qui inscrit phonétiquement l'oscillation dans l'objet d'analyse lui-même. De la même façon, donc, que les définitions de l'espoir s'additionnent et se complètent dans les trois poèmes précédemment analysés, les alternatives avancées ici forment un tout cohérent qui rend compte du caractère insaisissable et irréductible de la nature, d'une part en pointant leurs propres insuffisances, d'autre part en multipliant les approches, dont les tirets placés en fin de vers suggèrent qu'elles excèdent les limites du poème et qu'elles sont à trouver ailleurs, plus loin, *further*.

Dans les trois premières strophes du poème « It was not Death, for I stood up, » (J510/F355), déjà mentionné, la façon dont le locuteur tente de cerner un objet en tournant autour de sa cible par circonvolutions négatives sans parvenir à trouver le mot juste, l'image adéquate, rend compte, là encore, de la posture circonférentielle de Dickinson, ainsi que de son usage paradoxal de la négation :

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 –
Nor 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 –

Si la finalité du poème est la même que dans « “Nature” is what we see – », Dickinson procède cette fois selon une logique inverse. Elle ne tente pas de cerner quelque chose (ce que le poème

désigne d'un inquiétant « It », dont l'on comprend seulement à la fin qu'il s'agit du désespoir) en avançant des définitions sur le mode de l'affirmation pour ensuite les reprendre par une tournure négative qui vise à réajuster la vision. La négation ici s'affirme d'emblée, le poème passant en revue non pas ce que l'objet considéré *pourrait être*, mais ce qu'il *n'est pas*, opérant par soustractions éliminatoires, du moins est-ce ainsi que les deux premières strophes invitent à être lues. Si l'on suit la progression de la description, la chose (« It ») n'est donc ni la mort (« It was not Death »), ni la nuit (« It was not Night »), ni le froid glacial ou le givre (« It was not Frost »), ni le feu (« Nor Fire – »). Mais la négation a ici un statut paradoxal, et les soustractions dévient ultimement de leur fonction première pour additionner les propositions, non les retrancher : la troisième strophe s'ouvre sur « And yet, it tasted, like them all ». Le poème ne nie donc aucune des propositions avancées mais les affirme ultimement toutes (« It » est à la fois la mort, la nuit, le froid, le feu...), sans pour autant parvenir à une définition probante, la définition demeurant, de ce fait, ouverte, en suspens, dans l'attente d'une nouvelle proposition qui viendra enrichir les possibles de la signification.

Cette approche proprement « négative » rappelle l'approche apophasique sur laquelle repose la théologie négative, dont on a souligné à plusieurs reprises ses affinités avec la pensée de Dickinson. Partant du postulat que Dieu est inconnaissable, la théologie négative soutient qu'il n'est pas possible d'affirmer quoi que ce soit à son sujet, si ce n'est sur le mode de la négation (en procédant par retranchement, soustraction, abstraction...). Mais en soutenant cela, elle laisse également entrevoir en creux tout ce que Dieu *est* potentiellement, et plus encore, sans, toutefois, que l'on puisse rejoindre par la pensée et la parole cet au-delà de tout et de « rien » qui est sa résidence. La négation (*apophasis*) à l'œuvre dans la théologie négative tend donc vers le paradoxe et rejoint, en un point d'orgue qui fait se heurter les contraires, l'affirmation (*cataphasis*) qui sous-tend la théologie positive ou cataphatique, avant de la dépasser et de se dépasser elle-même : elle pointe, comme c'est le cas dans le poème de Dickinson, vers un ailleurs indéfinissable qui contiendrait toutes les définitions (aussi bien par négations que par affirmations, par anonymies et polynymies⁴⁸⁵) mais demeure ultimement inaccessible et, par conséquent, indéfinissable. « The Definition of Beauty is », déclare Dickinson dans le premier vers du poème J988/ F797, jouant d'un suspens théâtral qui esquisse, l'espace d'un court instant, la possibilité d'une définition de la beauté. « That Definition is none », poursuit le second vers, renversant ironiquement l'expectative en coupant court à toute possibilité de définition avant de conclure : « Of Heaven, easing Analysis, / Since Heaven and

⁴⁸⁵ Je reprends ici les termes employés par Barthes dans son exposé des formes du « Neutre » (Roland Barthes *Le Neutre : Cours au Collège de France*, 1977-1978, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil : IMEC, 2002, p.92).

He are one ». Abondamment analysé par les critiques, ce poème est particulièrement représentatif de l'approche apophatique qui sous-tend de nombreux poèmes de Dickinson : posant, à la manière du poème « Nature and God – I neither knew » (J835/ F803), analysé plus tôt dans ce chapitre, une relation d'équivalence entre la beauté et le divin (« Heaven »), le poème suggère avec malice que celui qui veut « analyser » le divin n'a qu'à définir ce qu'est la beauté puisque la beauté et le divin ne forment qu'une seule et même entité⁴⁸⁶. L'ironie naît de ce que le poème annonce d'emblée qu'il n'existe pas de définition de la beauté (« Definition is none – »), et que l'analyse du divin ne s'en trouve donc aucunement « facilitée » (« easing » traduit aussi bien le soulagement d'une douleur ou d'une anxiété), ce que tend à confirmer le poème « By my Window have I for Scenery » (J797/ F849), qui assimile le divin à une mélodie indéfinissable. On y retrouve la même structure syntaxique suspensive que celle présente dans le poème examiné : « Can the Dumb – define the Divine ? / The Definition of Melody – is – / That Definition is none – ». Mais le poème « The Definition of Beauty is » joue d'un paradoxe : car s'il postule que la beauté et le divin échappent à la définition et à l'analyse, ceux-ci n'en donnent pas moins lieu à une quantité de tentatives de description dans les poèmes. Nous avons parcouru, dans le troisième chapitre, celles dont l'au-delà et le royaume de Dieu font l'objet. La beauté se trouve, quant à elle, associée tantôt à la souffrance et à l'amour, tantôt à la vérité et à l'infini, pour ne citer qu'une poignée d'analogies qui attestent les tentatives de la cerner⁴⁸⁷. La définition, on le voit, est aussi « nulle » (« none ») qu'elle s'avère multiple et inépuisable – « infinie », pour reprendre un des poèmes mentionnés, comme l'objet qu'elle est censée circonscrire.

Ce que révèlent les quelques poèmes parcourus, c'est bien l'indécidabilité fondamentale à laquelle la pensée se trouve confrontée lorsqu'il s'agit de caractériser un objet ou une notion. À ceci près que l'indécidabilité n'avait pas, pour Dickinson, la même signification et les mêmes

⁴⁸⁶ On retrouve ici indirectement l'influence de la pensée de Platon, dont la théologie négative était, on l'a souligné déjà, l'héritière. Dans *Parménide*, l'Un (c'est-à-dire le divin, si l'on transpose la notion dans le domaine théologique) est inconnaissable et indéfinissable : « Donc à lui n'appartient aucun nom ; il n'y en a ni définition ni science ni sensation ni opinion. » (Platon, *Parménide, Théétète, Le sophiste*, trad. Auguste Diès, Paris, Gallimard, 1992, 142a, p.29). Il en va de même de la beauté : dans *Hippias majeur*, Platon confronte le sophiste Hippias à l'ironie de Socrate sur le sujet du beau. Hippias, qui se vante de savoir ce qu'est le beau, se trouve progressivement contredit par les questions de Socrate et voit ses certitudes s'effondrer, le beau demeurant un objet insaisissable et indéfinissable. Socrate conclut le dialogue sur ces mots, non dénués d'humour euphémique : « le beau est difficile » (Platon, *Œuvres complètes : Hippias majeur, Charmide, Lachès, Lysis*, vol.2, trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 304e, p.43).

⁴⁸⁷ Je pense aux poèmes « I died for Beauty – but was scarce » (J449/ F448), déjà mentionné, ainsi qu'aux poèmes « But little Carmine hath her face – » (J558/ F566), « So gay a Flower » (J1456/ F1496) et « Estranged from Beauty – none can be – » (J1474/ F1515), pour n'en citer que quelques-uns.

conséquences que pour les sceptiques anciens : Dickinson en proposa, en effet, une relecture originale qui déviait de la doxa sceptique. Les pyrrhoniens, on l'a vu, privilégiaient des expressions langagières qui entendaient souligner leur irrésolution face à des propositions contraires de force égale (« pas plus » celle-ci que celle-là), en vue de ne pas s'engager dans une quelconque voie assertive. En suspendant les propositions, ils suspendaient leur assentiment. Mais dans les poèmes de Dickinson il en va autrement : si Dickinson ne choisit pas entre plusieurs propositions, ce n'est pas pour s'abstenir, ultimement, de tout choix, mais pour choisir *multiplement*. En d'autres termes, les propositions d'égale valeur ou d'égal potentiel ne sont pas suspendues mais assumées, « validées » si l'on peut dire, sans pourtant aboutir à une proposition définitive. Ce n'est donc pas selon la logique du « rien de plus » ou du « pas plus... pas plus » des sceptiques anciens que le poète procède, mais selon la logique d'un « et... et », et d'un « plus encore ». Le langage assertif (affirmation ou négation) revêt donc, chez elle, une fonction stratégique : il vient étayer le langage circonférentiel avec lequel il cohabite, parfois au sein d'un même poème, pour ouvrir les possibles de la signification et maintenir la pensée en activité, en mouvement. Comme chez les sceptiques pyrrhoniens, la réflexion et la quête se trouvent inlassablement relancées, sans qu'il y ait eu, pour autant, suspension de l'assentiment. Plutôt que de parler de « suspension » chez Dickinson (le mot n'apparaît d'ailleurs pas dans le corpus), il vaudrait mieux parler de « suspens » : suspens de la pensée inquiète qui cherche, s'enquiert, interroge ; suspens surgi du perpétuel écart entre des propositions contraires qui, loin de s'annuler l'une l'autre, entretiennent le questionnement et l'irrésolution. On l'a vu dans les derniers poèmes étudiés dans ce chapitre, mais également dans le troisième chapitre, à l'occasion de l'analyse croisée des poèmes « This World is not Conclusion. » (J501/ F373) et « Do People moulder equally, » (J432/ F390), qui conduisent à des interprétations opposées tout en ouvrant tous les deux sur un suspens béant, vertigineux. Le poème « Suspense – is Hostiler than Death – » (J705/ F775) laisse poindre, lui aussi, l'inquiétude que nourrit la pensée qui cherche et qui ne trouve pas de réponse définitive à ses questionnements :

Suspense – is Hostiler than Death –
 Death – tho'soever Broad,
 Is just Death, and cannot increase –
 Suspense – does not conclude –

But perishes – to live anew –
 But just anew to die –
 Annihilation – plated fresh
 With Immortality –

Le propre du suspens, dit le poème, c'est de ne pas conclure. Le propre du suspens, c'est de « périr » en se suspendant lui-même momentanément (il y a alors trêve de l'esprit qui se repose et s'apaise un instant dans les bras de la certitude) pour ressurgir de nouveau, tel le phénix ou l'hydre, et replonger la pensée dans l'intranquillité – ce, selon une logique de discontinuité d'autant plus haletante qu'elle est continue (qu'elle ne « périr » pas), la pensée étant vouée à se remettre inlassablement en question. Le suspens revêt ici une dimension ontologique : il accompagne jusqu'au bout l'homme qui doute ; il est le soubassement de l'incertitude qui dirige son existence.

Si l'on suit jusqu'à son terme la logique de la pensée sceptique qui voulait que la suspension de l'assentiment conduisît à la paix de l'âme (*ataraxia*), on ne s'étonnera donc pas que le résultat du cheminement intellectuel de Dickinson fût plus mitigé. L'angoisse est au cœur de nombreux poèmes qui expriment un doute indécidable, sur des sujets majoritairement liés à des problèmes spirituels et métaphysiques. Le poème « This World is not Conclusion. » (J501/ F373), qui aborde la question de l'au-delà et de l'immortalité, s'achève, on l'a vu, sur une métaphore inquiétante, en dépeignant le doute comme une dent dévoreuse d'âme (« the Tooth/ That nibbles at the soul – »). Le poème « Wonder – is not precisely Knowing / And not precisely Knowing not – » (J1331/ F1347) élabore une métaphore toute aussi effrayante :

Wonder – is not precisely Knowing
And not precisely Knowing not –
A beautiful but bleak condition
He has not lived who has not felt –

Suspense – is his maturer Sister –
Whether Adult Delight is Pain
Or of itself a new misgiving –
This is the Gnat that mangles men –

Le poème suggère que le doute entretient le questionnement (*to wonder*), qu'il soumet la pensée à de constants balancements (« not precisely Knowing », « not precisely Knowing not »), un état qui peut se révéler séduisant (« beautiful »), du fait du mystère qu'il alimente, mais aussi harassant (« bleak »), du fait des mouvements et tensions contradictoires qu'il implique. Une des définitions que le Webster donne du mot « bleak » est intéressante à cet égard : elle revient sur l'origine du mot en soulignant qu'il renvoie aux mouvements d'un vent violent qui vient

balayer un lieu de ses rafales incessantes⁴⁸⁸. Dans le contexte du poème, le mot traduirait alors les sollicitations répétées que le doute fait subir à celui qu'il habite, sans lui laisser de répit. Or le suspens, dont le poème suggère qu'il est l'état de maturité de la pensée qui succède au questionnement (« Suspense – is his maturer Sister – »), n'apporte pas, ici, le réconfort auquel on pourrait s'attendre. S'il était synonyme de « suspension » au sens sceptique, il cesserait de faire osciller la pensée entre des propositions contraires et conduirait à la tranquillité de l'âme. Mais c'est l'inverse qui se produit ici : le suspens entretient l'in-tranquillité, et le locuteur implicite du poème qui s'interroge sur la nature du plaisir chez l'adulte et sur son éventuelle coïncidence avec la souffrance (« Whether... Or ») demeure dans un flottement indécis. La métaphore finale conduit elle-même à une indécidabilité et une intranquillité herméneutiques du fait de la lecture ambivalente à laquelle elle invite : le doute se trouvant assimilé à un moucheron capable de mutiler l'homme qu'il poursuit, on hésite entre un certain amusement (le contraste entre le moucheron et l'effet qu'il produit provoque une déflation cocasse) et un certain effroi.

Le tout premier poème cité en ouverture de cette discussion vient toutefois tempérer l'angoisse et l'intranquillité en introduisant une idée chère aux sceptiques pyrrhoniens – celle d'un doute thaumaturgique, guérisseur :

Sweet Skepticism of the Heart –
 That knows – and does not know –
 And tosses like a Fleet of Balm –
 Affronted by the snow –
 Invites and then retards the Truth
 Lest Certainty be sere
 Compared with the delicious throe
 Of transport thrilled with Fear –
 (J1413/ F1438)

Le poème oppose ici l'incertitude qui travaille le cœur de l'homme qui doute à la certitude flétrie (l'adjectif « sere » évoque également la stérilité) qui offense le cœur, qui lui fait, littéralement, « affront », comme le suggère le vers « Affronted by the snow – » (le participe « Affronted » peut signifier ici une offense autant qu'une agression). L'image de la neige est particulièrement intéressante dans ce contexte, puisqu'elle renvoie à une sorte de pureté terrible (froide, lisse, sans nuances) qui devient métaphorique de la radicalité absolue qui fonde les certitudes et les dogmatismes. L'incertitude est palpable, là encore, dans l'oscillation entre des

⁴⁸⁸ « Open ; vacant ; exposed to a free current of air ; as, a bleak hill or shore. This is the true sense of the word ; hence cold and cheerless. A bleak wind is not so named merely from its coldness, but from its blowing without interruption, on a wide waste ; at least this is the sense in America ».

propositions contraires qui ne s'annulent pas l'une l'autre mais qui se trouvent affirmées et assumées l'une *et* l'autre par le cœur : celui-ci, dit le poème, tantôt sait, tantôt ne sait pas (« knows – and does not know – »), tantôt croit avoir trouvé (« Invites [...] the Truth »), tantôt se ravise (« and then retards the Truth »), ballotté tel un vaisseau sur une mer agitée (« ... tosses like a Fleet... »). Or cette oscillation n'est pas uniquement source d'angoisse (« throe », « Fear ») : elle est assortie d'une douceur et d'un plaisir qui apaisent (« Sweet », « Balm », « delicious », « thrilled »). Le poème offre ainsi indirectement une réponse au questionnement soulevé dans le poème « Wonder – is not precisely Knowing », en suggérant que la douleur et le plaisir se rejoignent, peut-être, ultimement, et qu'il n'y a pas lieu de les opposer systématiquement. « Sweet Skepticism », « Fleet of Balm », « delicious throe », « transport thrilled with Fear » : autant d'oxymores et de propositions qui réunissent des éléments apparemment opposés pour souligner que le doute est à l'image de l'indécidabilité et de l'instabilité qu'il génère, attisant l'angoisse en même temps qu'il secrète un certain apaisement. Cette coïncidence féconde des contraires, on a vu dans le troisième chapitre qu'elle est le résultat du plus grand degré de liberté que le doute offre à l'homme qui décide de se libérer des tyrannies de la certitude et de demeurer fidèle à lui-même en acceptant les mouvements contradictoires qui le traversent intérieurement. En ce sens, Dickinson était bien une sceptique « paradoxale ». Dans la mesure où le doute était pour elle un mode de pensée et d'être, elle se rapprochait de l'attitude sceptique ; mais dans la mesure où elle trouvait une forme de quiétude dans l'inquiétude qui l'animait sans pour autant suspendre son jugement sur les choses, elle proposait du scepticisme une relecture personnelle. Le réajustant et le récrivant librement à l'aune de ses propres expériences et de ses propres affects, elle demeurait ainsi fidèle à sa vision d'un monde mouvant, multiple, éclectique, dégagé de tout ancrage intellectuel et spirituel. Elle se montrait proche, là encore, du scepticisme de Montaigne, qui emprunta aussi bien à la pensée de Pyrrhon qu'à la pensée de Socrate, sans jamais fixer sa propre pensée dans un quelconque schéma. Dans *Le socratisme de Montaigne*, Thierry Gontier et Suzel Mayer soulignent à cet égard la lecture idiosyncratique que Montaigne fit de la pensée de Pyrrhon : dans ses *Essais*, remarquent-ils, Montaigne « ne connaît ni l'indifférence (*adiaphora*), ni la suspension du jugement (*aphasia*), ni l'absence de trouble (*ataraxia*)⁴⁸⁹ ». Il en va de même pour Dickinson.

À la lumière de l'ensemble de ces réflexions, il importe à présent de revenir sur l'héritage puritain de Dickinson : l'impact qu'il eut sur elle, ainsi que les prises de position

⁴⁸⁹ Thierry Gontier et Suzel Mayer (éds.), *Le Socratisme de Montaigne*, op. cit., p.9.

critique qu'elle lui opposa contribuèrent incontestablement, on l'a vu dès les premiers chapitres, à nourrir chez elle une pensée du doute qui transparaît dans les modalités mêmes de son expression poétique, et qui atteste l'éclectisme d'une démarche intellectuelle et spirituelle au croisement d'influences multiples. L'inquiétude fondamentale que suscite l'oscillation entre des propositions contraires qui ne conduisent jamais, dans les poèmes, à la suspension de l'assentiment, trouve sans doute sa source première dans cet héritage, sur un plan formel tout au moins. Christine Savinel établit à cet égard un parallèle pertinent entre la rhétorique des poèmes de Dickinson et la rhétorique calviniste qui caractérisait les « récits de conversion » religieux (*Conversion Narratives*), ces autobiographies spirituelles rendues publiques, dont on a vu qu'elles fleurirent au XIXe siècle, notamment dans les États de la Nouvelle-Angleterre, à un moment d'intense crise religieuse et spirituelle. La question du langage constituait un des enjeux cruciaux de ces récits, et les modalités de leur expression faisaient l'objet d'un rigoureux formatage. Dans *The Puritan Conversion Narrative*, Patricia Caldwell évoque la mise à l'épreuve, à la fois spirituelle et psychologique, à laquelle les « candidats à la sainteté » étaient soumis, et rappelle que leurs récits consistaient en un compte rendu détaillé de leur relation ambivalente et tourmentée à Dieu (« this excruciating vacillation », « the expectable sequence of sin, preparation, and assurance ; conviction, compunction, and submission ; fear, sorrow and faith »⁴⁹⁰). Christine Savinel remarque en ce sens que « la déclaration ou le récit de conversion proposent un modèle littéraire [...] fondé sur une rhétorique de l'hésitation, caractérisé par l'alternance entre sérénité et déstabilisation, et structuré par des séries d'interrogations, d'affirmations, de comparaisons⁴⁹¹ ». Si l'on retrouve indéniablement la trace de cette rhétorique dans les poèmes de Dickinson (leurs questionnements et leurs affirmations, leurs balancements entre « sérénité » et « déstabilisation »), il faut toutefois relever entre ces récits et les poèmes une différence majeure, qui tient notamment à la nature et à la fonction du doute qui les animait respectivement. Ceux qui procédaient à un témoignage public de leur foi le faisaient parce qu'ils souhaitaient retrouver le droit chemin ou parce qu'ils avaient eu l'expérience d'une révélation intime. Ils adoptaient un ton empreint d'une gravité terrible et se livraient à une auto-critique à visée rédemptrice en confessant leurs faiblesses, c'est-à-dire leurs doutes et leurs errances par rapport au chemin orthodoxe, ainsi que leurs péchés et leur ignorance. Loin de la pensée sceptique, l'ignorance se voulait alors le signe d'une insuffisance coupable et revêtait une dimension péjorative. En se convertissant, on faisait donc « vœu » de ne plus douter et on s'en remettait à l'institution religieuse pour être guidé dans sa foi. Or on

⁴⁹⁰ Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginning of American Expression*, op. cit., p. 2.

⁴⁹¹ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.21.

l'a vu, Dickinson refusa, elle, de se soumettre à l'épreuve d'une conversion publique et ses poèmes manifestent une méfiance critique souvent offensive à l'égard de systèmes de pensée et de croyances jugés dogmatiques. Le doute, chez elle, n'avait donc pas vocation à disparaître pour céder la place à la certitude mais, au contraire, à perpétuer l'incertitude. Les poèmes témoignent en ce sens d'un ébranlement spirituel profond, dont nous avons vu qu'il entraînait en résonance avec un contexte de crise et d'incertitude spirituelles et épistémologiques plus large. Il importe pourtant de ne pas confondre la progressive désaffiliation religieuse de Dickinson, ainsi que sa critique virulente de l'institution, avec un renoncement à sa foi. Selon son biographe Richard Sewall, Dickinson était probablement la plus « croyante » de sa communauté (« probably the most religious person in town⁴⁹² »), et il est vraisemblable, en effet, qu'elle se soit abstenue de se convertir non tant parce qu'elle avait perdu la foi mais parce qu'elle estimait que sa foi n'était pas une affaire « publique » et qu'aucune réponse à ses interrogations ne pouvait venir de l'institution religieuse. « Faith is Doubt », écrivait-elle dans une lettre adressée à sa belle-sœur Susan Gilbert (L912), suggérant par là que le doute n'est pas l'ennemi mais l'allié de la foi, son soubassement le plus fidèle et, en un sens, le plus « certain ». Peut-être faut-il entendre en filigrane dans ces mots une sorte de profession de foi « privée », une déclaration d'allégeance au doute qui l'habitait et qui constituait le soubassement de son approche au monde (« Faith *in* Doubt »).

On saisit mieux, à présent, la façon dont le mouvement se met au service d'une pensée qui se révèle être tout à la fois offensive et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, révérencieuse, dans la mesure où sa vocation première consiste à lutter contre les certitudes et les dogmatismes afin de respecter l'incertitude et le mystère qui logent au cœur de toutes choses. Par les retournements ironiques et les déplacements critiques qu'il initie et par la logique « circonférentielle » qu'il permet à la pensée d'élaborer, le mouvement est bien le principe directeur et vital d'un doute qui s'emploie à discréditer et à déconstruire des systèmes de pensée et de croyances jugés autoritaires et dogmatiques dans leurs prétentions au savoir et à la vérité. En ce sens, on a pu rapprocher le doute de Dickinson du doute des sceptiques anciens, qui combattirent les dogmatiques et leurs présomptions à « saisir » l'essence des choses, même les plus obscures. Et bien que Dickinson dérogeât in fine à la doxa sceptique, en ne suspendant pas son jugement dans les poèmes et en entretenant l'intranquillité de sa pensée, les stratégies langagières qu'elle mit en place pour ébranler les assurances orgueilleuses des hommes et

⁴⁹² Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op.cit., p.26.

maintenir ouverts les possibles de la signification et de l'interprétation témoignent de ses affinités fondamentales avec les sceptiques anciens. Avec celle des académiciens d'abord, qui prônaient une confession universelle d'ignorance inspirée de la méthode socratique ; avec celle des pyrrhoniens surtout, du fait de l'indécidabilité qui loge au cœur de ses poèmes et de l'importance qu'elle accorde à une lecture subjective (« proto-phénoménologique », pourrait-on avancer) du monde, en accord avec leur théorie des affects et leur rejet de toute vérité inconditionnelle et objective. Ce dernier point est crucial, dans la mesure où, nous le verrons dans les prochains chapitres, Dickinson ne renonça pas à la quête d'un savoir et d'une vérité mais entreprit de mener sa recherche selon des modalités idiosyncratiques qui entendaient légitimer la puissance de la pensée et de l'expérience individuelles. Le court poème « Lad of Athens » (J1768/ F1606) est particulièrement représentatif de cette volonté d'élaborer une démarche intellectuelle et spirituelle personnelle :

Lad of Athens, faithful be
To Thyself,
And Mystery –
All the rest is Perjury –

Le jeune-homme originaire d'Athènes que le locuteur du poème interpelle du nom de « Lad »⁴⁹³ pourrait, comme le suggère Cristanne Miller, être l'écho de paroles prononcées par le personnage de Polonius dans *Hamlet*⁴⁹⁴. Mais il pourrait également renvoyer au personnage de Socrate, en un retournement audacieux qui ferait du locuteur l'accoucheur de conscience (*maieutikê*, en grec) qui conduit son interlocuteur (Socrate, donc) à réaliser que la vérité est à chercher en soi. C'était là, rappelons-le, la finalité même de l'enseignement socratique. Si Socrate se présentait souvent comme l'élève désireux de s'instruire auprès de son interlocuteur, ce n'était pas seulement en vue de démonter progressivement, par ses questionnements et son ironie, les arguments de son interlocuteur : c'était parce qu'il estimait que celui-ci n'était pas, au fond, dénué d'un certain savoir. Mais ce savoir ne pouvait être reçu tout fait et il devait être engendré par l'individu lui-même, après que celui-ci avait reconnu qu'il ne savait rien. Pierre Hadot rappelle en ce sens que le rôle de Socrate, une fois qu'il avait mis ses interlocuteurs face à l'inanité de leurs connaissances, était de les faire accoucher de *leur* vérité et de les conduire à

⁴⁹³ Le sobriquet « lad » est ici particulièrement familier, ce qui ne surprend pas de la part de Dickinson, qui a coutume de faire dialoguer très librement ses sujets poétiques avec les personnages de la littérature, de la mythologie, et de la Bible.

⁴⁹⁴ Miller remarque : « Lad of Athens : echoes Polonius's advice to Laretes in *Hamlet* : "to thine own self be true, / And it must follow, as the night the day, / Thou canst not then be false to any man." (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.788-789).

formuler des réponses personnelles en leur faisant découvrir *leurs* possibilités intérieures, loin des conceptions traditionnelles et formatées du savoir. Il remarque à cet égard : « c'est parce que l'interlocuteur découvrira la vanité de son savoir qu'il découvrira en même temps sa vérité, c'est-à-dire que, passant du savoir à lui-même, il commencera à se mettre lui-même en question⁴⁹⁵. » Il ajoute : « Il s'agit donc bien moins d'une mise en question du savoir apparent que l'on croit posséder qu'une mise en question de soi-même et des valeurs qui dirigent notre propre vie. » Remarquons, une fois de plus, les affinités entre la pensée de Dickinson et celle de Montaigne, lequel s'inspira à maints égards de la pensée de Socrate en prenant soin de l'ajuster à ses propres réflexions, prouvant par là qu'on peut s'inspirer d'un modèle tout en élaborant une vision personnelle des choses. Les *Essais* sont ainsi tout entiers tournés vers le projet de se connaître soi-même et d'être fidèle à son être profond en évaluant, pour les exploiter au mieux, ses possibilités intérieures : « la plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi » déclare Montaigne⁴⁹⁶. Cette approche présente également d'évidentes correspondances avec la pensée d'Emerson, qui appela, dans son essai « Self-Reliance » (1841) à « croire en soi », dans la droite lignée des réflexions de Socrate et de Montaigne : « Trust thyself », « I must be myself », affirme-t-il à plusieurs reprises⁴⁹⁷. Il entendait par là que la vraie trahison réside dans l'infidélité à soi et qu'il faut accepter de vivre selon ses propres lois intérieures, même si celui qui ose s'écarter des lois communément admises s'expose à l'incompréhension et à l'ostracisme. Sur un ton impératif qui ressemble autant à un credo qu'à un serment d'allégeance juridique, le locuteur du poème de Dickinson en appelle ainsi son interlocuteur à se jurer fidélité et à jurer fidélité au mystère du monde : « All the rest is Perjury », dit-il au dernier vers, opposant les notions de fidélité, de confiance et de foi à la notion de parjure, qui implique la violation d'une promesse ou d'un pacte dont nous avons vu dans le deuxième chapitre que le Dieu de la Bible était tenu responsable dans plusieurs poèmes. Le poème laisse donc entrevoir la possibilité de recréer un lien de confiance avec le monde et de renouer avec une forme de savoir et de foi qui passerait par une allégeance à soi, à son intériorité, et une allégeance au mystère qui habite le monde, hors des sentiers battus de la certitude sur laquelle reposent les pensées et les croyances dominantes de la cité. Nous pourrions, en ce sens, parler d'une trinité de la foi dans les poèmes de Dickinson – foi dans le doute (« Faith *in* Doubt »), foi dans le mystère des choses, foi en soi –, une trinité que relaye, à travers un réseau d'images qui empruntent aussi bien à la Bible et à l'histoire de la philosophie qu'à l'histoire des États-

⁴⁹⁵ Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, op. cit., p.54-55.

⁴⁹⁶ Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., I, 39, p.298.

⁴⁹⁷ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.260, 273.

Unis (se côtoient Christophe Colomb, Swedenborg et Thomas le sceptique), le poème « Trust in the Unexpected » (J555/ F561), qui lie subtilement, là encore, les problèmes de la connaissance et de la foi, et qui fait de l'allégeance à « l'inattendu », c'est-à-dire à l'incertitude et au mystère, le seul serment de fidélité, la seule « certitude », auxquels il soit possible de souscrire en ce bas monde⁴⁹⁸.

Dans les prochains chapitres, il s'agit donc de voir comment Dickinson, poursuivant son entreprise de déstabilisation et de déconstruction, s'employa, simultanément, à élaborer une approche intellectuelle et spirituelle en adéquation avec les termes de cette triade. À travers une série de mouvements et de déplacements critiques, elle travailla en effet à détourner et « dé-définir », pour mieux les réinvestir, des croyances, des valeurs et des pratiques fondamentales de la pensée calviniste et de la pensée scientifique contemporaine, en vue de réviser son rapport au monde et d'en proposer une vision aussi personnelle que neuve, affranchie des canons de la tradition et des diktats de l'époque. Mais si les poèmes attestent sa revendication d'une pensée libre, hérétique (au sens fort, on l'a vu, d'un « choix », du grec *hairesis*) et souveraine, il faut composer, là encore, avec un paradoxe, dans la mesure où la vision que Dickinson entreprit d'élaborer émergeait du sol même dont elle aspirait à s'affranchir.

⁴⁹⁸ Je renvoie ici à l'excellente analyse de Christine Savinel dans son article « La pensée de la communauté chez Emily Dickinson » in *Littérature et politique en Nouvelle-Angleterre*, Actes de la recherche à l'ENS n°7, Paris, Éditions rue d'Ulm, p.129-131.

TROISIÈME PARTIE

Détournements et conversions poétiques : vers un nouveau pacte d'alliance

Le devoir de l'individu est d'obéir à sa propre vocation. Kierkegaard (Miettes philosophiques)

Les deux premières parties ont permis de mettre en évidence la fonction à la fois vitale et critique que le mouvement revêt dans les poèmes de Dickinson. Partant du constat d'une fracture spirituelle et d'une méfiance généralisée (*distrust*) à l'égard de systèmes de pensée et de croyances qui faisaient autorité au XIXe siècle, on a vu que le mouvement devenait l'outil critique privilégié d'une pensée qui ne cessa de se remettre en question et de combattre les certitudes et les schémas figés. On a rapproché, en ce sens, la pensée de Dickinson de la pensée anti-dogmatique des sceptiques anciens, en examinant notamment leur rapport à la connaissance et leurs stratégies langagières communes, et on a vu que Dickinson se démarquait ultimement de l'attitude sceptique en proposant une relecture idiosyncratique des notions d'indécidabilité, de suspens et d'« ataraxie ».

Il s'agit à présent de montrer que le mouvement était au service d'un doute qui avait une vocation double : en effet, si le doute apparaît comme un agent de déstabilisation et de subversion dans les poèmes, il est également le principe fondamental à partir duquel la pensée peut s'émanciper en vue de se réinventer et de recréer un lien de confiance (*trust*) avec le monde. Parallèlement à leur entreprise de déconstruction critique, les poèmes témoignent ainsi de la volonté qu'avait Dickinson de s'affranchir des chaînes de la certitude afin d'élaborer une approche du monde qui ne lui fût pas imposée de l'extérieur, et dont elle pût librement choisir les termes et les modalités, à la fois intellectuelles, épistémologiques et spirituelles. Le mouvement joue, là encore, un rôle essentiel, dans la mesure où il permet à la pensée individuelle d'affirmer sa légitimité face aux pensées hégémoniques en renversant les rapports de pouvoir : à travers une série de déplacements et de réécritures critiques, Dickinson entreprend, en effet, de détourner de leur contexte d'origine des croyances, des valeurs et des pratiques religieuses et scientifiques consacrées afin de les réinvestir sur la scène poétique et de se les réapproprier en les expérimentant – en les essayant, les éprouvant – de l'intérieur.

En ce sens, ce que Pierre Schoentjes dit de la finalité de l'ironie chez les romantiques de la première heure s'applique avec pertinence à Dickinson, à la fois en tant qu'ironiste et sceptique, les deux attitudes fonctionnant main dans la main chez elle :

L'art se montre afin de rendre possible une vision renouvelée de la réalité ; l'artiste s'efforce d'établir une vérité originale des choses en minant leur aspect conventionnel, qui passe par leur représentation traditionnelle. Pour renouveler la vision du monde, il aura donc simultanément pour tâche de nier son objet – dans ce qu'il a de conventionnel – et de le recréer. Le recours à l'ironie permet de réaliser le premier moment, nécessaire pour accéder au second : la création originale, libérée des contraintes⁴⁹⁹.

L'espace du poème apparaît alors à la fois comme le lieu où s'expriment une crise et un scepticisme (spirituels, épistémologiques) symptomatiques d'une rupture du lien de confiance avec l'autorité traditionnelle, et comme le lieu « thaumaturge », pour reprendre un terme utilisé par les sceptiques anciens, d'une réconciliation où les possibles de la connaissance et de la foi se trouvent reconduits. C'est en effet sur la scène poétique, à l'écart des institutions établies, que Dickinson put s'affirmer et édifier un mode de pensée et d'« être » en adéquation avec les interrogations et le doute qui l'animaient. L'espace privé des poèmes entre, là encore, en étroite résonance avec les aspirations au changement et au renouveau qui travaillaient en profondeur l'espace public américain, et qui exhortaient les nouvelles générations à se délivrer des conceptions traditionnelles (du savoir, de la foi) en vue d'inventer de nouvelles façons de penser et de « croire ».

Chap. 5 - Émergence d'une nouvelle vue

He then learns that in going down into the secrets of his own mind he has descended into the secrets of all minds. Emerson (« The American Scholar »).

Nous avons vu que la nation américaine était en pleine phase de définition identitaire et qu'elle subissait une série de séismes violents, causés notamment par une guerre civile qui fractura le pays en deux et qui exacerba les tensions politiques et religieuses en germe depuis

⁴⁹⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p.111.

la fin du XVIIIe siècle, et par une révolution industrielle et scientifique sans précédent qui entraîna un décentrement des modèles et des repères traditionnels, ouvrant la voie à une démocratisation et à une sécularisation des mentalités. Ce n'est pas un hasard si la notion d'individualisme, née au moment de la Renaissance européenne et exaltée au siècle des Lumières avec la naissance du romantisme allemand, se trouva renforcée dans un tel contexte : d'une part, du fait de la foi grandissante que les hommes plaçaient dans un progrès qui reposait tout entier sur leurs facultés de maîtrise technique et scientifique ; d'autre part, du fait de l'avènement concomitant de nouveaux systèmes de production économique, et d'une société qui plaçait le consommateur individuel au centre des attentions en l'investissant d'un pouvoir qu'il n'avait jamais eu auparavant. Ce n'est pas non plus un hasard si le XIXe siècle américain fut, pour toutes ces raisons, traversé par des forces contraires, le pays assistant simultanément à une désagrégation et à un renforcement des sentiments de piété religieuse avec l'avènement de courants philosophiques et spirituels qui entendaient réformer le regard porté sur la religion et qui proposaient d'autres conceptions du religieux, d'autres modes de « voir ». Selon Michel de Certeau, « chaque culture [...] a un excellent « révélateur » dans les grands mouvements spirituels qui jalonnent son histoire. Ce sont les problèmes nouveaux et l'évolution d'une société, ses troubles et ses aspirations qui explosent en de vastes pulsions religieuses⁵⁰⁰ ».

Parallèlement au déclin progressif de la religion, les États-Unis connurent ainsi d'importantes vagues de résurgence religieuse, émanant d'Églises traditionnelles (d'obédience calviniste) dont l'objectif principal était, nous l'avons vu dans la première partie, de renforcer le lien communautaire et de « re-sceller » le pacte d'alliance entre les hommes et Dieu, en lui impulsant un nouveau souffle et en encourageant la pratique de la conversion à grande échelle. Ces élans de ferveur furent toutefois concurrencés, et à maints égards attaqués, par l'émergence de courants religieux et spirituels jusque là relégués au second plan ou encore inexistantes, et qui avaient pour point commun leur volonté de maintenir vivante la foi dans le divin, tout en ayant conscience de la nécessité urgente de composer avec les changements radicaux qui bouleversaient la société américaine. Ils souhaitaient, en d'autres termes, ajuster leur discours en conséquence, là où l'institution traditionnelle peinait (et résistait) à le faire, en même temps qu'ils entendaient revenir à la lettre originelle du protestantisme. Rappelons, en ce sens, que la réformation protestante avait eu pour ambition de déplacer le centre de l'autorité religieuse : après avoir rompu avec l'institution ecclésiastique, telle que la religion catholique la concevait, elle s'employa à relocaliser le siège de la foi dans l'individu (*sola fide*) et dans la relation que

⁵⁰⁰ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, éd. Luce Giard, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p.44.

celui-ci entretenait avec sa communauté religieuse. En tant que mouvement spirituel à l'origine, le protestantisme avait donc pour objectif de mettre en évidence les rapports que tout croyant peut établir avec Dieu dans son intériorité. Dans son ouvrage *The Puritan Origins of the American Self*, Sacvan Bercovitch souligne que chaque individu devenait ainsi une Église pour lui-même (« every man his own church ») et pratiquait l'introspection (« self-examination ») pour trouver le chemin qui devait le conduire à la sainteté⁵⁰¹. Pour autant, il ne faudrait pas croire que l'identité individuelle et l'affirmation de soi fussent encouragés, loin s'en faut. Dès ses fondements, le protestantisme fut le siège de nombreux paradoxes. S'il avait pour vocation initiale de prôner la liberté de conscience et de culte, et d'abolir toute médiation et hiérarchie ecclésiales, les Réformateurs de la première heure, artisans de la Réforme dite « magistérielle » par opposition à la Réforme « radicale », adoptèrent, en pratique, des positions parfois opposées à leurs idées et théories premières. Ils considéraient, par exemple, que l'appartenance à une communauté ecclésiale n'était pas indispensable au salut de l'homme, mais afin d'éviter que la liberté de conscience prônée ne dérive vers un individualisme qui entraînerait un effritement de la communauté et des débordements enthousiastes et illuministes, ils insistèrent sur l'importance de la vie communautaire et encouragèrent le développement de structures ecclésiales. Ils se montrèrent ainsi particulièrement intolérants vis-à-vis de protestants jugés « radicaux », comme les Anabaptistes, les Spiritualistes, ou encore les Quakers et les Antinomistes, fondateurs de sectes à tendance piétiste et mystique qui mettaient l'accent sur le libre-arbitre individuel. Patricia Caldwell remarque à cet égard :

Ranters, Antinomians, Quakers, and sectaries of all sorts seemed to be putting man in the room of God and doing so by appealing to dreams, visions, voices, and personal revelations. Extraordinary experience began to uphold the authority of the self over both civil and ecclesiastical restraints and even over the objective revelation of the Bible—a particularly dangerous and subversive delusion⁵⁰².

Jane D. Eberwein et Denis Lacorne sont revenus sur l'ascendance progressive de ces Églises minoritaires autrefois réprimées ou persécutées, ainsi que sur la prolifération de nouvelles « sectes » (Disciples du Christ, Universalistes, Rappistes, Trembleurs ou « Shakers », Mormons, Swedenborgiens, pour n'en citer qu'une poignée) qui reléguèrent peu à peu au second plan les Églises établies (épiscopaliennne, presbytérienne, congrégationaliste) dont les exigences doctrinales étaient jugées trop intransigeantes. Les États-Unis assistèrent ainsi au regain d'influence des églises méthodiste, baptiste, arminienne, ou encore unitarienne qui,

⁵⁰¹ Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op.cit., p.11.

⁵⁰² Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginning of American Expression*, op. cit., p.16-17.

chacune selon ses modalités propres, relisaient les doctrines les plus sévères du calvinisme pour les tempérer et en proposer une version plus humaine et plus tolérante, en accord avec les évolutions de la société et des mentalités. Eberwein souligne à cet égard :

One area in which evangelical Protestants of her time supposed themselves to have progressed beyond both the Puritans and the neo-Edwardsean Calvinists, who came to prominence in New England around the time of the Revolution, was theology. In the name of progress, they cast off the harshest Calvinist doctrines that repelled sensitivities of a more humane generation⁵⁰³.

À titre d'exemple, l'Unitarisme rejetait la doctrine d'une nature humaine originellement corrompue par le péché, en même temps qu'il refusait le dogme de la Trinité et de la divinité du Christ, « mettant l'accent sur la perfectibilité morale des individus et sur une conception plus intériorisée du salut⁵⁰⁴ ». De leur côté, le Méthodisme et l'Arminianisme remettaient en question les doctrines de l'élection et de la prédestination en défendant notamment l'idée que le salut ne dépend pas de la seule grâce de Dieu (*sola gratia*) mais de la foi des croyants. Ils ouvraient ainsi la possibilité d'un salut accessible à tous par la foi, à travers le rituel de la conversion. Remarquons d'emblée que Dickinson avait beau appartenir, en théorie tout au moins, à une Église établie (l'« Orthodox Trinitarian Congregational Church »), son rejet affiché de certaines doctrines calvinistes telles que le péché originel et la prédestination s'accordait avec les révisions et les réajustements que ces Églises progressistes proposaient. Selon Denis Lacorne, le renouveau évangélique du XIXe siècle doit ainsi se comprendre comme « l'expression d'une *révolte* anticalviniste⁵⁰⁵ ». Celle-ci se caractérisait par son refus de l'orthodoxie prônée par les Églises traditionnelles, ainsi que par sa dénonciation, dans un contexte de progrès social et de démocratisation politique et économique, d'élites et de doctrines religieuses jugées par trop rigides et « aristocratiques », qui déniaient à l'individu la liberté de choisir en conscience les voies de son destin et de son salut. Il remarque :

L'idée centrale de cette période de renouveau religieux était que la foi n'avait plus à être réglementée : l'enthousiasme, orienté il est vrai par les prédicateurs, remplaçait les credo formalisés, les rituels ou les commentaires propres à une théologie savante. Une simple connaissance de la Bible, sans la médiation d'un interprète reconnu ou certifié par des autorités religieuses, était considérée comme suffisante [...] La multiplication d'expériences mystiques – la transe, l'extase, le tremblement –, l'attachement passionné aux textes de l'Apocalypse, le ressassement littéral de passages bibliques présentés comme des vérités

⁵⁰³ Jane D. Eberwein, « "Is Immortality True ? " : Salvaging Faith in an Age of Upheavals » in *A Historical Guide to Emily Dickinson*, op.cit., p.85.

⁵⁰⁴ Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », in *La Clé des Langues*, op. cit., p.1.

⁵⁰⁵ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op. cit., p.76.

absolues, telles furent les formes nouvelles d'un éclectisme religieux sans précédent dans l'histoire de l'Amérique⁵⁰⁶.

Prônant une plus grande liberté de conscience et une plus grande liberté de culte, les Églises et les sectes émergentes mettaient donc tout particulièrement l'accent sur le libre-arbitre (*free will*) et l'expérience personnelle, ainsi que sur la part à accorder à l'émotion et à l'intuition dans la conduite de son existence et de son salut. En ce sens, elles se situaient dans la droite lignée du courant piétiste des XVII^e et XVIII^e siècles (courant qui se voulait fidèle aux premières intentions des Réformateurs protestants et qui revendiquait l'intériorisation de la piété et l'expansion de la tolérance religieuse), en même temps qu'elles s'accordaient aux sensibilités romantiques de l'époque en allant dans le sens d'une « religion du cœur ».

Mais sans doute est-ce le Transcendentalisme, mouvement à la fois religieux, philosophique et littéraire très impliqué dans les affaires culturelles et politiques du pays, qui saisit avec le plus d'acuité ce contexte de bouleversements profonds, même s'il n'eut pas, en son temps, l'impact que les historiographes lui reconnurent par la suite⁵⁰⁷. Rappelons que le Transcendentalisme émergea dans les années 1830 à la suite d'une rupture au sein de l'Église unitarienne, pour des raisons multiples, qui découlaient notamment de désaccords aussi bien théologiques que philosophiques⁵⁰⁸. Contrairement aux Unitariens, les Transcendantalistes ne croyaient pas, par exemple, que les miracles pussent être considérés comme des preuves sensibles des vérités révélées, et ils rejetaient la posture philosophique de Locke qui soutenait que tout ce que nous pensons et concevons découle de notre expérience sensible du monde (d'une expérience « acquise », donc), écartant, de ce fait, la possibilité pour notre intellect de saisir et de deviner des vérités de façon « innée » (par voie d'intuitions), ainsi que le défendait,

⁵⁰⁶ Ibid., p.77-78.

⁵⁰⁷ Pour tout ce qui suit, je m'appuie sur l'*Encyclopédie du protestantisme* et le *Dictionnaire critique de théologie*, sur les ouvrages commentés de Lawrence Buell (*The American Transcendentalists*) et de Todd Felton (*A Journey into the Transcendentalists' New England*), ainsi que sur les essais d'Emerson.

⁵⁰⁸ Rappelons que l'Unitarisme était lui-même le résultat d'un schisme avec l'Église congrégationaliste orthodoxe, au XVIII^e siècle, par réaction aux prédications enflammées de Jonathan Edwards, qui suscitaient une sorte d'hystérie collective. Marc Bellot souligne que le clergé congrégationaliste libéral « [voyait] d'un très mauvais œil se répandre cet « enthousiasme » assimilé au désordre révolutionnaire menaçant l'ordre social », et qu'il se sépara alors de la branche calviniste pour propager « les idées d'un rationalisme religieux plus intériorisé, plus optimiste et davantage centré sur la prééminence du libre arbitre individuel » (Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendentalisme américain », in *La Clé des Langues*, op. cit., p.2). F.O Matthiessen retrace en quelques mots les étapes intellectuelles et spirituelles qui conduisirent à la pensée transcendentaliste : « the breakdown of Puritan orthodoxy into Unitarism [...] the quickening of the cool Unitarian strain into the spiritual and emotional fervor of transcendentalism » (Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p.viii). Précisons toutefois que le mouvement transcendentaliste comptait des personnalités aux intérêts et aux activités variées, qui ne souhaitaient pas toujours être associées les unes aux autres, même si leurs objectifs respectifs convergeaient dans leurs grandes lignes.

dans une certaine mesure, Kant⁵⁰⁹. En affirmant les possibilités intuitives de l'homme à approcher de vérités aussi bien naturelles que « surnaturelles » sans passer par l'épreuve des sens, les Transcendantalistes rejetaient l'empirisme rationalisant et théo-centré de Locke, et ils revendiquaient plus largement l'idée, clairement accentuée par la pensée romantique mais inspirée avant tout des textes du Nouveau Testament, selon laquelle tout homme est investi, en son cœur et en son esprit, d'une lumière intérieure qui lui permet de se relier au monde et au divin directement, sans médiation (institutionnelle, ecclésiale), et ce indépendamment de toute appartenance religieuse, sociale ou raciale. L'Évangile de Luc rapporte ces paroles du Christ, qui incitent à chercher le divin en, et non au dehors de, soi : « The kingdom of God cometh not with observation : Neither shall they say, Lo here ! or, lo there ! for, behold, the kingdom of God is within you⁵¹⁰. » Le discours « Likeness to God » prononcé en 1828 par le pasteur unitarien William Ellery Channing (qu'Emerson considérait comme son père spirituel en dépit de certaines divergences de vue), peut, en ce sens, être considéré comme l'un des textes fondateurs du Transcendentalisme américain. Proche de la pensée de Saint Augustin, Channing y jetait les bases de ce qui, selon lui, devait constituer le soubassement de toute « vraie » religion et de tout « vrai » prêche. Il se détournait ainsi d'une religion qui, selon ses propres mots, « abaissait » (« depress ») l'esprit humain, et rejetait plusieurs croyances et doctrines séculaires du calvinisme qui envisageaient Dieu comme un être inatteignable, dont la perfection contrastait fondamentalement avec une humanité jugée corrompue dès son origine⁵¹¹. Il entendait ainsi restaurer la dignité de l'homme en proclamant que celui-ci est naturellement habité par l'esprit divin, et que c'est précisément pour cette raison qu'il est capable d'accéder à la pensée de Dieu et de justifier Son existence. « We believe in the Divine infinity, through something congenial with it in our own breasts », écrivait-il⁵¹². En ce sens, son discours comportait des affinités aussi bien avec la pensée mystique et le courant réformateur piétiste

⁵⁰⁹ Ainsi que le formule Starobinski, « Locke affirme que l'âme n'a d'idées qu'à la suite de ses sensations, qu'il ne peut y avoir de pensée que sur les matériaux fournis par l'expérience sensible : loin de pouvoir compter sur les idées innées, l'âme n'a conscience d'exister que dans l'instant où elle sent, ou encore lorsque la réflexion compare activement les traces laissées par les sensations » (Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789, suivi de : Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, p.16). Soulignons que la philosophie de Kant, et tout particulièrement ce qui a trait à la notion d'« intuition » et les formes dites « transcendantales », fit toutefois l'objet de plusieurs relectures et interprétations avant de parvenir aux mains des Transcendantalistes américains. Révisée par les disciples du philosophe (Fichte et Schelling en premier lieu), elle fut ensuite filtrée par Coleridge dans son ouvrage *Aids to Reflection* (1825), et la notion d'intuition s'en trouva considérablement transformée.

⁵¹⁰ Lk., 17 :21.

⁵¹¹ Il déclara à cet égard : « The danger to which we are most exposed, is that of severing the Creator from his creatures » (William Ellery Channing, *The Works of William E. Channing*, Boston, James Munroe, 1846, p.238. Consulté le 17 mai 2017. URL : <https://archive.org/details/worksofwilliamec03inchan>).

⁵¹² Ibid., p.237. Comme Saint Augustin, il soutenait donc que l'âme humaine ne chercherait pas à connaître Dieu si elle n'était créée à son image et appelée à participer à lui.

qu'avec le mouvement antinomiste, qui mettaient l'accent, comme Emerson le fera à son tour, sur la prééminence de l'individu et sur l'existence d'une loi morale « intérieure » (« inward law », « the lawgiver in our own breasts⁵¹³ », dit Channing) s'opposant aux lois imposées de l'extérieur, par l'institution ecclésiale. Dans la lignée de Channing, les Transcendantalistes considéraient ainsi que les normes et les structures traditionnelles (qu'elles fussent politiques, culturelles ou religieuses) ne pouvaient qu'étouffer l'individu et brimer ses potentialités profondes en niant fondamentalement sa liberté d'agir, de penser et d'être – en niant, en d'autres termes, son identité. Lawrence Buell décrit l'injonction lancée par les Transcendantalistes aux nouvelles générations en soulignant leur insistance sur la prévalence de la conscience individuelle : « Each generation, each individual must take nothing for granted but refashion the world for him—or herself, starting from the premise that personal identity, moral values, and social arrangements are all up for grabs⁵¹⁴. »

Par les critiques répétées qu'il formula à l'encontre de l'institution religieuse dans ses ouvrages et ses essais, Emerson apparaît particulièrement représentatif du renouveau religieux et spirituel auquel aspiraient aussi bien les avocats du Transcendantalisme que les Églises et les sectes émergentes. Ancien pasteur unitarien ayant officié quelque trois années à la « Second Church » de Boston, il n'hésita pas, en effet, à dénoncer l'influence désastreuse d'une religion de convenance qu'il jugeait « morte », en raison de sa rigidité et de son refus obstiné de s'adapter aux évolutions d'une société alors en pleine mutation intellectuelle et spirituelle : « a dead church », « a dead Bible-society » écrivait-il dans son essai « Self-Reliance » (1841)⁵¹⁵. Dans sa fameuse « Divinity School Address » (1838), il alla jusqu'à qualifier l'Église d'être malfaisante (« The evils of the church that now is are manifest⁵¹⁶ »), attaquant avec véhémence une institution et des méthodes d'enseignement qui ne parvenaient plus à toucher le peuple et qui mettaient, selon lui, la foi elle-même en péril (« the [...] almost death of faith in society », « the soul of the community is sick and faithless »⁵¹⁷). Il reprochait notamment aux prêcheurs d'être trop distants et trop abstraits, par leur utilisation d'un langage éculé et figé dans un passé révolu (« the stationariness of religion⁵¹⁸ »), quand leur mission eût été d'ajuster leur enseignement au moment présent et de parler le langage vrai du cœur. Il mettait par ailleurs en garde contre les conséquences d'un désamour religieux grandissant qui pousserait les hommes

⁵¹³ Ibid., p.234.

⁵¹⁴ Lawrence Buell (éd.), *The American Transcendentalists : Essential Writings*, New York, The Modern Library, 2006, xiii.

⁵¹⁵ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.263.

⁵¹⁶ Ibid., p.91.

⁵¹⁷ Ibid., p. 83, 87.

⁵¹⁸ Ibid., p.88.

à se détourner non seulement de l'institution mais également du divin, pour se consacrer à d'autres idoles, plus matérielles. C'est que le cœur de l'homme a, selon lui, le besoin inné d'ancrer sa croyance dans quelque chose. « We are born believing », déclare-t-il dans son essai « Worship » (1860), poursuivant : « A man bears beliefs, as a tree bears apples [...] 'Tis a whole population of gentlemen and ladies out in search of religions⁵¹⁹. » Emerson en appelait ainsi à repenser le lien religieux et à s'affranchir de structures et de doctrines obsolètes pour faire de l'homme lui-même, et non de l'institution, le réceptacle direct et sacré du divin. Marc Bellot remarque à cet égard que « le transcendentalisme émersonien se démarque radicalement de la médiation de l'institution religieuse pour donner la prééminence à l'individu dans l'exercice de sa volonté de faire fructifier le divin en lui⁵²⁰ ». Le divin, en d'autres termes, n'est plus transcendant mais immanent, même si une opposition trop tranchée entre immanence et transcendance prête, nous le verrons, à discussion. Dès ses premiers essais, Emerson propose donc d'inventer de nouvelles approches spirituelles et de nouvelles formes du religieux qui prendront la relève des conceptions héritées. Dans l'introduction à son ouvrage *Nature* (1836), il oppose d'emblée les croyances et les pratiques établies par ses ancêtres avec les conceptions que les nouvelles générations auront à bâtir, en les démarquant nettement par un jeu de contraste grammatical entre les pronoms « they » et « theirs », qui renvoient aux aïeux, et les pronoms « we » et « us », qui désignent les nouvelles générations parmi lesquelles il s'inclut. Il demande, en ce sens : « Why should not *we* have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to *us*, and not the history of *theirs*?⁵²¹ » (je souligne). Il faut toutefois relever une nuance capitale dans la régénération religieuse qu'Emerson appelait de ses vœux. En effet, l'originalité de son discours tenait notamment au fait qu'il envisageait le scepticisme de son époque comme une force de rénovation et de recomposition qui se devait d'intégrer intelligemment les anciennes croyances à la nouvelle religion du cœur et de l'esprit qu'il prescrivait. Dans sa « Divinity School Address » (1838), il attire ainsi l'attention sur la nécessité de réformer la religion (ses croyances, ses pratiques) *de l'intérieur*, en d'autres termes, en remotivant les anciennes formes et les anciennes valeurs, plutôt qu'en faisant table rase du passé : « I confess, all attempts to project and establish a Cultus with new rites and forms, seem to me vain [...] Rather let the breath of new life be breathed by you through the forms already existing », déclare-t-il⁵²², tandis que dans son essai « Experience » (1844), il déclarait :

⁵¹⁹ Ibid., p.1056.

⁵²⁰ Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendentalisme américain », in *La Clé des Langues*, op. cit., p.8.

⁵²¹ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.7.

⁵²² Ibid., p.91.

The new statement will comprise the scepticisms as well as the faiths of society, and out of unbeliefs a creed shall be formed. For scepticisms are not gratuitous or lawless, but our limitations of the affirmative statement, and the new philosophy must take them in and make affirmations outside of them, just as much as it must include the oldest beliefs⁵²³.

La logique hétérodoxe de son discours n'en conservait donc pas moins un cadre orthodoxe, et s'il était, selon lui, nécessaire de rompre, c'était avant tout pour se dégager d'un formatage institutionnel qui avait perdu de vue l'esprit même de ce qu'était le protestantisme à l'origine. Thomas Constantinesco parle à cet égard de la « nouvelle orthodoxie » à laquelle Emerson aspirait, qui entendait « retrouver l'essence du protestantisme derrière les trahisons dogmatiques dont il [avait] fait l'objet⁵²⁴ ».

Dickinson se situait, là encore, dans la mouvance des débats intellectuels et spirituels qui agitaient alors l'espace public américain. Par ses questionnements, son scepticisme et ses positions antidogmatiques, mais également par sa volonté de mettre à l'épreuve de son intériorité des valeurs, des croyances et des pratiques héritées et « subies », elle était en phase avec une époque marquée par une volonté générale de renouveau et un éclectisme (épistémologique, spirituel) qui ouvrait la voie à de nouvelles conceptions du monde et à de nouvelles expérimentations. En ce sens, l'appel solennel lancé par Emerson et les Transcendantalistes ne pouvait manquer de trouver en elle un écho, et ce n'est vraisemblablement pas un hasard si elle choisit un Transcendantaliste pour tuteur littéraire⁵²⁵. Il faut cependant garder à l'esprit un élément essentiel de son parcours intellectuel et spirituel : ce ne fut pas au sein d'une communauté (artistique, littéraire ou religieuse) que Dickinson s'affirma contre les institutions établies mais seule. « I am standing alone in rebellion », écrivait-elle dans une lettre à son amie d'enfance Abiah Root, déjà citée (L36). Par ailleurs, si elle choisit de réviser son approche du monde (de la connaissance, de la foi, du divin) en adoptant un prisme éclectique et à maints égards audacieux, il faut souligner que son non-

⁵²³ Ibid., p.487.

⁵²⁴ Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, op. cit., p.128.

⁵²⁵ Notons que le cercle des connaissances de la famille Dickinson était particulièrement éclectique et que Dickinson n'exerçait aucune discrimination religieuse lorsqu'il s'agissait de demander conseils et réconfort sur des sujets épineux, qu'ils fussent d'ordre littéraire, théologique ou métaphysique. Lawrence Buell relève à cet égard : « Dickinson turned for guidance to moderate Transcendentalist Thomas Wentworth Higginson, to liberal Congregationalist Washington Gladden, to conservative Presbyterian Charles Wadsworth—and finally kept her own counsel. In this she followed the precedent of admired British models like Charlotte Brontë and Elizabeth Barrett Browning, for whom piety was also in constant tension with eclectic free thought » (Lawrence Buell, *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1986, p.51).

conformisme était sous-tendu par des mouvements contraires. En accordant, dans ses poèmes et ses lettres, une large part à l'affirmation de soi et à sa liberté (de conscience, de culte), elle témoignait de sa volonté de s'émanciper d'une certaine tradition religieuse, tout en esquissant, simultanément, un retour aux sources du protestantisme – à ses valeurs et à ses croyances fondamentales. Elle se montrait proche, en cela, de la pensée d'Emerson, qui appelait les nouvelles générations à revaloriser le rôle de la conscience individuelle tout en reconsidérant, sans les rejeter en bloc, les anciennes valeurs et les anciennes croyances pour les relire et les adapter aux temps nouveaux.

1. Le retranchement du religieux : un mouvement paradoxal

Nous avons vu, dès les premiers chapitres, que Dickinson subit une crise spirituelle profonde qui la conduisit à condamner la dureté de certaines doctrines calvinistes et à exercer un commentaire critique particulièrement acerbe à l'égard de l'enseignement religieux et biblique. On ne connaît pas l'origine de cette crise mais ses conséquences furent manifestes : Dickinson ne se convertit pas, ou pour être exacte, elle « manqua » sa conversion et déserta progressivement les lieux de culte traditionnels, se désolidarisant de sa communauté religieuse sans pour autant renoncer à s'entretenir avec certains pasteurs dont elle approuvait les positions religieuses modérées⁵²⁶. Ce choix de rester à l'écart de l'institution (de ses croyances et de ses pratiques codifiées) n'alla pas, nous l'avons vu, sans soulever en elle des tourments intérieurs dont les poèmes attestent l'empreinte profonde et durable, mais il apparaît avant tout comme la marque d'une authentique intégrité spirituelle. Que Dickinson ait refusé de se livrer à une profession publique de sa foi ne peut en aucun cas être assimilé à une désertion spirituelle. À l'heure où tous se convertissaient, Dickinson eut le courage de demeurer fidèle au sentiment profond qui l'habitait, à cette « petite voix intérieure » (« still small voice » comme elle l'appelle dans plusieurs de ses lettres à son amie d'enfance Abiah Root) qui la dissuadait d'emprunter le chemin convenu de la conversion. Revenons sur la distinction émise par Derrida entre la foi et la religion. Nous pourrions translater, dans le contexte des poèmes et de la vie de

⁵²⁶ Soulignons le rôle crucial du Révérend Charles Wadsworth (pasteur renommé et ami de la famille) vers lequel, selon T.H. Johnson et Millicent Todd Bingham, Dickinson se serait maintes fois tournée dans ses moments de détresse intérieure, alors qu'elle avait définitivement déserté les bancs de l'église. Millicent Todd Bingham remarque à cet égard : « Through Dr. Wadsworth she was invigorated by what she had so long and so passionately hoped for—a tingling inrush of the Holy Spirit. It was in a sense a regeneration, perhaps the nearest to conversion she had ever come » (Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family, with Documentation and Comment*, op. cit., p.97).

Dickinson, cette remarque tirée de son ouvrage *Foi et savoir* : « rompre avec elle [la religion], fût-ce afin de suspendre un instant l'appartenance religieuse, n'est-ce pas la ressource même, depuis toujours, de la foi la plus authentique ou de la sacralité la plus originaire ?⁵²⁷ ». C'est de cette foi authentique et profonde, bien que « retranchée » – d'autant plus authentique et profonde du fait même de son retranchement –, qu'il est question dans le poème « Warm in her Hand these accents lie » (J1313/ F1307) :

Warm in her Hand these accents lie
While faithful and afar
The Grace so awkward for her sake
Its fond subjection wear –

Dickinson joue ici sur une série de chocs des contraires qui entend rendre compte de ce que son éloignement n'est pas synonyme d'abandon et de renoncement, et de ce que sa foi n'a pas été « refroidie », si l'on peut dire, par la distance instaurée avec sa communauté religieuse. La chaleur évoquée dans le premier vers (« Warm »), ainsi que la douceur liante et euphonique des allitérations en « f » qui établit, dans le second vers, une proximité entre, d'une part, les notions de fidélité et de foi et, d'autre part, celle d'éloignement (« faithful and afar »), viennent en effet contredire l'idée d'une désaffection spirituelle. Et si les voies de la grâce empruntaient, pour Dickinson, un chemin détourné – « de traverse », comme le suggère l'adjectif « awkward » au troisième vers⁵²⁸ –, elles n'en signalaient pas moins une allégeance et un attachement profond de sa part.

Il est tentant, à cet égard, de rapprocher l'attitude de Dickinson de celle d'un personnage tiré de *King Lear* (pièce que le poète connaissait bien), et qui paya du prix de sa vie son honnêteté de cœur et d'âme : il s'agit de Cordelia, qui résiste aux enchères du sentiment que le roi son père leur impose, à ses deux sœurs et elle, en vue de partager son royaume et de le distribuer proportionnellement à l'amour que celles-ci voudront bien lui déclarer solennellement. La pièce s'ouvre sur cette requête étonnante du roi : « Which of you shall we

⁵²⁷ Jacques Derrida, *Foi et Savoir, suivi de : Le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, op. cit., p.39. Remarquons que Francis Bacon expose, dans son *Novum Organum*, une critique des « idoles » en des termes qui peuvent être rapprochés de la distinction émise par Derrida entre foi et religion. Ils trouvent une résonance pertinente dans le cadre lui-même critique des poèmes de Dickinson : « La différence n'est pas mince entre les idoles de l'esprit humain et les idées de l'esprit divin, entre de certains dogmes creux et les vraies marques empreintes dans les créatures, telles qu'on peut les découvrir » (Francis Bacon, *Novum Organum*, op. cit., p.106).

⁵²⁸ Notons que l'adjectif « awkward », aujourd'hui synonyme de « clumsy » (gauche, maladroit), au sens où il signale un manque d'élégance et de « grâce », impliquait originellement l'idée d'une erreur « morale » dans la voie empruntée (« turned the wrong way »), selon le dictionnaire étymologique de Barnhart (*Barnhart Dictionary of Etymology*, op. cit., p.68.)

say doth love us most ?⁵²⁹ ». Pour être restée muette et avoir refusé de professer publiquement son amour pour son père parce qu'elle estime cet amour au-delà de toute ostentation et de toute expression articulée, Cordelia se retrouve exilée et destituée (de l'amour de son père, de son héritage), et elle disparaît de la pièce pour ne ressurgir qu'à la toute fin, emplie d'amour et de pardon, pour sauver l'honneur et la vie de son père, menacés par l'ingratitude malveillante de ses sœurs. Et même si, contrairement à ce que plusieurs poèmes et lettres laissent entendre, Dickinson ne fut pas « bannie » de sa communauté religieuse parce qu'elle ne s'était pas officiellement convertie, s'étant, au fond, bannie elle-même pour ne pas trahir ses convictions profondes, elle exprime en maints endroits un sentiment de destitution et d'exil douloureux dont elle s'emploie inlassablement à conjurer la valeur négative. Je pense à des poèmes comme « If I'm lost – now » (J256/ F316) et « A loss of something ever felt I – » (J959/ F1072), dans lesquels elle exprime obliquement son ressentiment mêlé de tristesse à l'idée d'avoir été dépossédée d'un bien précieux (qu'on devine être en rapport avec sa foi et avec la possibilité de son élection) et d'avoir, de ce fait, été mise au ban de sa communauté religieuse : « I'm banished – now – you know it – » ; « Itself the only Prince cast out – », déclare-t-elle respectivement dans le premier poème et le second. Soulignons, par ailleurs, que dans le poème « 'Tis true – They shut me in the Cold – » (J538/ F658), elle endosse la figure christique, comme Cordelia dans *King Lear*, et reprend à son compte l'Évangile de Luc pour appeler Dieu à pardonner à ceux qui l'ont exclue de leur société (« Forget it – Lord – of Them – »), établissant entre elle et eux ce rapport d'égalité qui lui a été refusé : « Forgive Them – *Even as Myself* – » (je souligne).

Dans une lettre déjà mentionnée et datée d'avril 1862, elle écrivait à Higginson : « They [les membres de sa famille] are religious – except me – and address an Eclipse, every morning – they call their “Father” » (L261). La mise entre tirets de celle qui apparaissait comme une exception au sein de sa famille et de sa communauté religieuse consacre, en la dramatisant, une mise au ban qui, tout en la maintenant à l'écart, la démarque – la « distingue » à proprement parler –, les tirets agissant simultanément en tant qu'opérateurs de soustraction et de mise en relief. Dickinson est, en effet, l'élue « différente » et « différée », l'élue *par défaut*, et l'on sent poindre, derrière son exclusion revendiquée, une fierté qui entend renverser positivement son inéligibilité. Dans un mouvement aussi oblique que paradoxal de retranchement et d'affirmation simultanés, Dickinson ainsi s'exclut et s'inclut, dans le même instant, de la communauté des éligibles. Dans son article « La pensée de la communauté chez Emily

⁵²⁹ Voir l'Acte I, scène 1 de *King Lear* (William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, op. cit., p.8).

Dickinson », Christine Savinel voit dans l'utilisation des tirets une marque « de rupture *et* de lien » et dans la structure rhétorique même des poèmes une « oscillation indécidable entre rupture et appartenance », entre « radicalité et relativité », qui trouve ici une de ses plus pertinentes expressions⁵³⁰. Dans sa façon même d'évoquer le divin, Dickinson se montre ambivalente. On pourrait en effet comprendre ici qu'elle s'est détournée de lui et qu'elle laisse à sa famille le soin de révéler une « éclipse » dont elle regrette, dans de nombreux poèmes, les manifestations trop rares, Dieu étant à maintes reprises décrit comme une entité distante, voire absente, et sourde à ses appels et à ses prières. Mais en-deça des tirets ambivalents et des guillemets qui encadrent le mot « Father » affleure un texte en creux, en « négatif », si l'on peut dire : en même temps qu'ils pointent la distance que Dickinson prend vis-à-vis du Dieu que sa famille révère mais dans lequel elle ne se reconnaît pas, ou plus, les guillemets sous-tendent l'idée que ce Dieu-éclipse en masque un autre. En ce sens, les guillemets, comme les tirets, traduisent une tension intérieure, une différence « interne » infime mais essentielle, qui met à distance en même temps qu'elle permet de se réapproprier et de réinvestir la notion en jeu. « Trust adjusts her "Peradventure" – / Phantoms entered "and not you." » (J1161/ F1177), constate Dickinson dans un poème-distique pour signifier, en un pertinent raccourci, son intention d'emprunter une voie détournée et d'accorder – d'« ajuster », dit-elle – sa foi à son doute (« Peradventure⁵³¹ »). Là encore, elle fait de son exclusion (« "and not you." ») une voie de réintégration, que la conjonction « and », juxtaposée au syntagme « not you. », vient appuyer, remplissant ici la même fonction que les tirets dans la lettre. Et si le mot « Trust » n'est pas synonyme de « Faith », il est intimement associé, on l'a vu, au divin, à travers l'idée d'un pacte de confiance et d'alliance. D'une façon similaire bien que plus explicite, Emerson met deux conceptions du divin en regard l'une de l'autre dans son essai « The Oversoul » (1841) : jouant d'un contraste entre majuscules et minuscules qui vise à souligner son allégeance à un dieu qu'il veut plus accueillant et plus humain, il oppose le dieu « de la rhétorique » et « de la tradition » (un dieu froid, sépulcral, éloigné de l'homme) au vrai Dieu, celui qu'il s'est choisi : « When we have broken our *god* of tradition and ceased from our *god* of rhetoric, then may *God* fire the heart with his presence⁵³² » (je souligne). Et en effet, si la religion est affaire de

⁵³⁰ Christine Savinel, « La pensée de la communauté chez Emily Dickinson » in *Littérature et politique en Nouvelle-Angleterre*, op.cit., p.121.

⁵³¹ Le Webster fait à cet égard un commentaire édifiant, qui tend à souligner, là encore, les libertés prises par Dickinson à l'égard de l'orthodoxie lexicale. Après avoir défini le mot « peradventure » par des équivalents adverbiaux qui relèvent de la coïncidence et du hasard (« By chance ; perhaps ; it may be »), il ajoute qu'il existe une autre acception, désuète et « inélégante », qui exprime le doute : « It has been used as a noun for doubt or question, but rather improperly. The word is obsolescent and inelegant. ». C'est celle choisie ici par Dickinson.

⁵³² Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.398.

(version C)

“Faith” is a fine invention
For Gentlemen who *see*!
But Microscopes are prudent
In an Emergency!

Dans deux des trois versions du poème, Dickinson a choisi de placer le mot « Faith » entre guillemets, comme pour marquer d’entrée de jeu qu’elle le met à distance, qu’il est un mot, pour ainsi dire, rapporté. Le choix d’une telle ponctuation soulève d’emblée des interrogations. Les guillemets, on l’a vu, revêtent, chez Dickinson, des fonctions ambivalentes et multiples, qu’il serait difficile d’énumérer de façon exhaustive, mais qui indiquent, dans la majeure partie des cas, un emprunt à des textes canoniques (je pense à la Bible bien sûr, mais aussi à Shakespeare) ou une citation, parfois approximative – un discours extérieur, donc, que la voix poétique incorpore au poème dans le but d’établir avec lui un dialogue qui sert la démonstration de sa pensée⁵³⁴. Cet emprunt peut alors être la marque d’une révérence et d’une adhésion de la part de la voix poétique, ou bien indiquer une volonté de mettre à l’épreuve le discours en jeu, en exerçant à son égard un commentaire critique, comme c’est le cas, on l’a vu, du poème « Do People moulder equally, » (J432/ F390), analysé au troisième chapitre et imprégné du discours des Évangiles de Mathieu et de Luc. Dans le cas présent, on comprend, dès le deuxième vers, que les guillemets signalent une mise à distance critique qui a valeur de stigmatisation et qui s’accompagne, simultanément, d’une volonté de relecture et de réappropriation de la notion, à l’instar du mot « “Father” », dans la lettre 261 analysée plus tôt.

L’audace de Dickinson consiste à établir d’entrée de jeu une analogie entre la foi (celle qu’elle désigne entre guillemets) et une invention scientifique (« a fine invention »), une analogie qui prend l’allure d’une rivalité. La dimension subversive d’une telle analogie est manifeste : en l’assimilant explicitement à une invention, Dickinson veut souligner que cette foi-là est une foi artificielle et fabriquée, et l’on comprend, dès le second vers, qu’elle est l’apanage d’une certaine catégorie d’hommes désignés du nom de « Gentlemen » et qu’elle implique donc un prisme de vision codifié. Ce prisme codifié est, on l’aura deviné, celui

⁵³⁴ Je pense, par exemple, au poème « You’re right – “the way is narrow” – » (J234/ F249), dans lequel apparaissent des fragments de discours bibliques et de sermons que Dickinson connaissait par cœur (« “The way is narrow” », « “difficult the gate” », « “few there be” », résurgences de l’Évangile de Mathieu). Ou encore au poème « What would I give to see his face ? » (J247 /266), dans lequel la voix poétique interpelle le personnage principal de la pièce de Shakespeare *The Merchant of Venice* (« “Shylock” ? Say ! Sign me the Bond! »). Mais je pense aussi à ces poèmes où s’établit un dialogue de soi à soi, comme dans « I felt my life with both my hands » (J351/ F357), qui prend la forme d’une exhortation intérieure (« I told myself, “Take courage, Friend –” »). Sans oublier ces poèmes où la mise entre guillemets signale la volonté d’élaborer un langage crypté que seule la voix poétique (et un éventuel interlocuteur privilégié) est susceptible de déchiffrer, comme c’est le cas dans « Whose cheek is this ? » (J82/ F48), où il est question d’une mystérieuse « pléiade » dissimulée dans la nature, dont on peut inférer qu’elle désigne une chose précieuse, exclusivement réservée aux initiés.

consacré par l'orthodoxie religieuse. En effet, la foi en question comporte une clause restrictive, que la conjonction de subordination « When » et la préposition « For », dans les seconds vers des trois versions du poème, sous-tendent, et que les guillemets, par leur effet d'étau, viennent appuyer : il s'agit de « voir » conformément à une norme (« When Gentlemen can *see* – » ou « For Gentlemen who *see* – »). Deux questions dès lors s'imposent : qu'est-ce que « voir » signifie ici ? Et qui sont ces « Gentlemen » qui ont le don de voir conformément à la norme établie ? Dans les trois versions du poème, le verbe « see » est mis en relief par des italiques (une transcription typographique qui indique que Dickinson l'a souligné dans ses versions manuscrites), comme pour accentuer l'idée qu'il existe une façon de voir qui est le privilège d'un cercle restreint d'« élus ». Dans son ouvrage *Emily Dickinson and the Hill of Science*, Robin Peel revient sur l'importance de la notion de « vue » dans la Nouvelle-Angleterre puritaine. S'appuyant sur l'ouvrage de Susan Manning *The Puritan-Provincial Vision : Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*⁵³⁵, il rappelle qu'elle était intimement liée aux doctrines de la chute et de la rédemption :

Susan Manning reminds us of the important Puritan belief that the “Fall had corrupted man’s vision” and notes that “the Book of Nature, in which he had once been able to perceive God’s will directly, now became an enigma, to be interpreted only with the aid of grace and of the other book, Scripture.” “The Fall, Manning notes, had created a division in human perception between objects and their significance. The fallen eye saw only the world as symbol and only through a declaration of faith and the experience of conversion would the individual become one of the elect, be guaranteed salvation, and bear witness directly to the divine pattern.”⁵³⁶

On le comprend, seuls ceux qui se convertissaient selon les termes fixés par leur congrégation religieuse avaient la capacité de régénérer et de racheter une vue « déchue » (« fallen eye ») que le péché originel d'Adam et Ève avait condamnée à une sorte d'exil en l'excluant de l'accès au divin. La révélation intérieure éprouvée au moment de la conversion devait donc leur « rendre la vue » et leur permettre de rétablir un lien de transcendance et de confiance avec Dieu. Dans sa biographie du poète, Cynthia Wolff relève à ce propos : « Eventually, “vision” is altered : once the Christian is possessed of faith, he or she will be able to “see” the external world with new eyes, and it will be revealed as the visible embodiment of God’s promises⁵³⁷. » Les « Gentlemen » évoqués dans le poème seraient donc ceux dont la vue a été restaurée grâce à l'acte de conversion, ce que l'emploi du modal « can », dans la première version, vient

⁵³⁵ Susan Manning, *The Puritan-Provincial Vision : Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1990.

⁵³⁶ Robin Peel, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, op. cit., p.81.

⁵³⁷ Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, op.cit., p.90.

subtilement étayer, dans la mesure où il indique une forme de congruence en établissant entre le sujet « Gentlemen » et le prédicat « see » une connectivité logique qui souligne leur adéquation. Selon Sharon Leiter, ils sont ceux qui souscrivent aux dogmes de l'« Orthodox Trinitarian Congregational Church » et en sont les garants rigides : « The “Gentlemen who see!” are upholders of this rigid patriarchal religion, clergymen or theologians, and their ‘seeing’ is clearly meant in the revelatory sense—to see spiritually, to see God’s Truth⁵³⁸. » On se doute bien que Dickinson, qui refusa de se convertir, pose ici un regard critique sur ces hommes qui adhèrent sans « ciller » à la doxa religieuse, et pour lesquels la foi est une chose prétendument naturelle alors même qu'elle est taxée d'invention artificielle dans le poème. Si le Webster offre du mot « Gentleman » une définition sociale et culturelle positive (« Man of good breeding, politeness, and civil manners, with chivalrous instincts and fine feelings »), il faut se reporter à d'autres poèmes et à d'autres textes de l'époque dans lesquels le mot apparaît pour saisir la valeur ironique de son emploi dans le contexte du poème. Dans son essai « Religion » (1856), Emerson confère à ce mot une dimension culturelle et politique qui devient emblématique de la révolution identitaire auxquels les Transcendantalistes aspiraient, et qui devait notamment en passer par un affranchissement de la langue, de la culture et des valeurs britanniques. Les « Gentlemen » y sont décrits comme des hommes aux manières polies et policées, affiliés à l'Église d'Angleterre et à une religion dont ne subsiste, selon lui, que la façade. Dans l'extrait suivant, ils ont ainsi le sentiment d'avoir accompli en bonne et due forme leur devoir de chrétiens en présentant leurs hommages à Dieu à travers une prière dont les mots ne sont plus que des coques vides de sens :

The religion of England is part of good-breeding. When you see on the continent the well-dressed Englishman come into his ambassador’s chapel, and put his face for silent prayer into his smooth-brushed hat, one cannot help feeling how much national pride prays with him, and the religion of a gentleman. So far is he from attaching any meaning to the words, that he believes himself to have done almost the generous thing, and that it is very condescending in him to pray to God [...] It is the church of the gentry ; but it is not the church of the poor⁵³⁹.

Cette religion de convenance, Emerson considérait qu'elle était non seulement aristocratique par son élitisme mais également foncièrement impie par l'hypocrisie dont ses membres faisaient preuve, et on comprend qu'elle lui permit de critiquer par procuration les Églises de la Nouvelle-Angleterre qui se montraient pareillement élitistes et arrogantes dans leurs

⁵³⁸ Sharon L. Leiter (ed.), *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Facts on File, 2007, p.76.

⁵³⁹ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.886-887.

convictions et leurs pratiques. Dans son ouvrage *De la religion en Amérique*, Denis Lacorne revient précisément sur l'opposition qui se faisait jour, dans un contexte de démocratisation religieuse, entre les gens du peuple ou « commoners » et les « gentlemen » dont ils « n'acceptaient plus l'arrogance et les prétentions aristocratiques » : « la mode, dit-il, était [...] à la dénonciation des élites religieuses traditionnelles, souvent comparées aux scribes et aux pharisiens du Nouveau Testament⁵⁴⁰ ». Il soulignait par là un élitisme doublé d'une hypocrisie que le poème de Dickinson dénonce, lui aussi.

Le poème « What Soft – Cherubic Creatures – » (J401/ F675) est particulièrement révélateur à cet égard. Dickinson y présente le pendant féminin de ces « Gentlemen », en des termes qui rappellent la description mordante d'Emerson mais qui vont plus loin encore dans leur accusation. Les images convoquées sont en effet d'une irrévérence dont peu de poèmes témoignent aussi explicitement :

What Soft – Cherubic Creatures –
These Gentlewomen are –
One would as soon assault a Plush –
Or violate a Star –

Such Dimity Convictions –
A Horror so refined
Of freckled Human Nature –
Of Deity – ashamed –

It's such a common – Glory –
A Fisherman's – Degree –
Redemption – Brittle Lady –
Be so – ashamed of Thee –

À travers une série d'exagérations et de jeux de contrastes et de retournements ironiques, Dickinson offre une peinture acerbe de femmes dont on devine qu'elles appartiennent à la bourgeoisie locale bien-pensante et qui, sous leurs airs pieux et leurs bonnes manières de chrétiennes « comme il faut », se révèlent être d'une inconsistance et d'une hypocrisie de cœur qui suscitent chez elle l'indignation autant que le mépris. Le poème s'ouvre sur une image d'une douceur idéale dont on comprend, dès le troisième vers, qu'elle est en réalité sarcastique : ces femmes à l'apparence angélique, à la consistance délicate et évanescence comme la texture de leurs habits tout en plumes et broderies damassées (« Soft », « plush », « Dimity »), et dont la beauté fragile et lointaine rappelle celle des étoiles à la pureté inaccessible, ces femmes ne sont, au fond, que superficialité et condescendance, et leurs convictions se limitent à l'environnement

⁵⁴⁰ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op. cit., p.75.

confortable et raffiné au sein duquel elles évoluent avec docilité. « Such Dimity Convictions », dit Dickinson, et c'est l'adjectif « dim », qui renvoie à ce qui est bête et creux, qui se trouve tout particulièrement mis en valeur ici. Dickinson évoque ainsi le dédain compassé et « horrifié » que ces femmes conçoivent à l'égard des gens du peuple (les « commoners »), de ceux, donc, qui existent en dehors de leur sphère privilégiée, et dont le statut social est inférieur au leur : « A Horror so refined / Of freckled Human nature – ». Le terme « freckled » peut faire l'objet, ici, d'une lecture à la fois littérale et métaphorique, par la dimension morale qu'il engage. En effet, l'adjectif « freckled » convoque l'idée de « taches » (de rousseur, originellement) et pourrait être employé pour souligner le contraste entre deux mondes : d'un côté celui des « Gentlewomen », aux peaux blanches et immaculées qui, à l'instar des femmes de la noblesse européenne, se protégeaient des agressions du soleil, et de l'autre côté celui des gens de la plèbe, qui avaient la peau tannée, « tachetée », tels les paysans qui travaillaient aux champs. Mais on perçoit en filigrane que l'adjectif revêt également une signification plus morale : l'idée de tache convoque à son tour l'idée de souillure et de péché, comme pour refléter implicitement le préjugé, profondément ancré chez les « Gentlewomen », selon lequel le statut social est garant de vertu et d'élection, les gens du peuple se trouvant irrémédiablement voués à la laideur d'âme. L'ironie, non dénuée d'humour, veut que Dickinson se compte elle-même parmi les « commoners » : non seulement elle était couverte de taches de rousseur (un rappel de ses origines irlandaises⁵⁴¹) mais, ne s'étant, de surcroît, pas convertie officiellement comme l'avaient inmanquablement fait ces « Gentlewomen », elle ne pouvait qu'être stigmatisée et exposée, elle aussi, aux critiques condescendantes de ces saintes nitouches du conformisme religieux. « Myself a freckled – be – », dit-elle dans le poème « Themselves are all I have – » (J1094/ F1054), où le verbe « be » renvoie ici à son « être » profond, tandis que dans le poème « This dirty – little – Heart » (J1311/ F1378), elle évoque avec autant d'humour que d'ironie son cœur souillé (« sale », dit-elle), non moins digne, pour autant, de sainteté :

This dirty – little – Heart
Is freely mine.
I won it with a Bun –
A Freckled shrine –

But eligibly fair
To him who sees
The Visage of the Soul
And not the knees.

⁵⁴¹ Au début des années 1860, elle écrivait dans la lettre 235 à Samuel Bowles : « You cant think how I look – I've got more freckles, since you saw me – playing with the schoolboys – then I pare the “Juneating” to make the pie – and get my fingers “tanned” ».

On retrouve l'idée, présente dans le poème « Warm in her Hand these accents lie » (J1313/F1307), analysé plus tôt, d'une grâce à obtenir en empruntant une voie « différente », qui contourne l'orthodoxie. L'humour veut que Dickinson fasse valoir ici ses mérites et son éligibilité en convoquant ses talents de pâtissière (« I won it with a Bun –») ⁵⁴². Si son cœur est « tacheté » (« A Freckled shrine –») parce qu'elle ne se conforme pas à la norme et choisit de se distinguer par des voies plus séculières et communes, elle le présente comme étant non moins beau et méritant (« eligibly fair») et appelle à « voir » au-delà des apparences et des marques de dévotion trop appuyées pour juger de l'authenticité de la foi : « To him who sees / The Visage of the Soul / And not the knees ». Les derniers vers opposent ainsi la profondeur des sentiments d'une âme véritablement fidèle aux démonstrations serviles et artificieuses d'une piété de surface, le mot « knees » renvoyant à l'agenouillement qui accompagne une prière dont Dickinson, tout comme Emerson dans l'extrait précédemment cité, mettait en doute la sincérité.

À la fin du poème « What Soft – Cherubic Creatures – », Dickinson porte plus loin encore son accusation contre l'élitisme condescendant des « Gentlewomen » : elle suggère, en effet, que Jésus lui-même leur aurait fait honte si elles l'avaient rencontré (« Of Deity – ashamed –»), et qu'elles auraient réprouvé son choix de faire de vulgaires « pêcheurs » ses disciples, ses « élus » (« It's such a common – Glory – / A Fisherman's – Degree –») ⁵⁴³. Elle les assimile, de ce fait, à tous ceux qui, dans le Nouveau Testament, considéraient le Christ avec mépris parce qu'il avait l'allure d'un vagabond et qu'il ne se distinguait pas des gens du peuple auprès desquels il était venu porter le message divin ⁵⁴⁴. Dans les deux derniers vers, Dickinson leur porte alors le *coup de grâce* final, en un retournement ironique particulièrement humiliant.

⁵⁴² Rappelons que Dickinson gagna de nombreux concours de confection de gâteaux. C'était là l'une de ses occupations favorites avec le jardinage. Dans sa biographie du poète, Millicent Todd Bingham remarque à cet égard : « Emily Dickinson was an expert and imaginative cook. Some of her finest poems were jotted down on the back of recipes or on grocers' brown paper bags while she was rolling out dough [...] foundation baking of bread and cake, cookies, biscuits and puddings was Emily's province » (Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home : Letters of Edward Dickinson and His Family, with Documentation and Comment*, op. cit., p.115). Dans une lettre à Eugenia Hall, Dickinson établit, du reste, une amusante analogie entre le travail de composition artistique et le travail de confection d'un gâteau : « I heard a very sweet voice, during the presentation of the Cake, more charming if possible, than the Cake itself, for both of which, many thanks. / May I know how to make it, the Music, and the Cake beside ? / Smilingly, / Cousin Emily » (L1001).

⁵⁴³ Il semble, en effet, que le poète fasse ici allusion au miracle de la pêche rapporté par Luc dans son Évangile. Jésus ayant permis aux pêcheurs Pierre, Jacques et Jean de remplir leurs filets jusque-là vides, ceux-ci abandonnent leurs barques et leur métier pour le suivre et répandre sa parole parmi les peuples, devenant ainsi « pêcheurs d'hommes » (Lk., 5 :1-11).

⁵⁴⁴ Mathieu rapporte dans son Évangile que Jésus, né, comme on le sait, dans une famille pauvre (d'un père artisan charpentier), était pareil aux vagabonds, n'ayant nul abri, nulle part où « reposer sa tête » : « And Jesus saith unto him, The foxes have holes, and the birds of the air have nests ; but the Son of man hath not where to lay his head » (Mt., 8 :20).

Elle insinue, en effet, que le jour venu (le jour du Jugement dernier), les « Gentlewomen » seront, à leur tour, regardées de haut et dédaignées (« répudiées », selon la formulation de Helen Vendler⁵⁴⁵) par leur rédempteur, étant, par leur conformisme aristocratique et dédaigneux (qui fait d'elles, au fond, des créatures plus « communes » et vulgaires que les « commoners » qu'elles méprisent), fondamentalement indignes de l'élection et de la grâce divines. Par ses railleries subtiles et son ironie antiphrastrique qui dit « la louange pour le blâme⁵⁴⁶ », il serait tentant de qualifier la critique que Dickinson livre dans ce poème de satirique. À ceci près qu'elle n'a aucune intention moralisatrice et qu'elle ne se prévaut pas, comme c'est généralement le cas de la satire, d'une référence morale supérieure qui justifierait ses attaques⁵⁴⁷. Ce serait plutôt le contraire : c'est bien une certaine morale prétendument supérieure que Dickinson dénonce ici avec force ironie, en mettant au jour la piété et la vertu de façade sur lesquelles elle repose.

On l'aura compris, les « Gentlemen » et « Gentlewomen » désignés dans ces textes et ces poèmes sont les représentants d'une religion de l'élitisme et de l'exclusion dont Dickinson se désolidarisait, rejoignant en cela la volonté générale d'émancipation et de démocratisation religieuses qui s'affirmait sur la scène nationale et qui appelait à réviser les doctrines calvinistes les plus sévères afin d'inventer de nouvelles façons de « voir » et de vivre sa foi.

2. La plongée introspective, ou la poésie comme microscope intérieur

Qu'advient-il alors de ceux qui ne se conforment pas à la doxa, ceux qui, n'ayant pas eu la révélation intérieure exigée par l'orthodoxie religieuse, ne se sont pas convertis, et pour lesquels la foi officielle, réglementée, ne peut donc être d'aucune utilité, d'aucun secours ? Le poème « «Faith” is a fine invention » évoque l'état d'urgence dans lequel ces anticonformistes se trouvent, le point d'exclamation final, dans deux des trois versions du poème, ayant pour effet de souligner davantage encore son intensité : « In an Emergency ! ». Cet état d'urgence peut être entendu en relation avec un contexte de détresse généralisé, les trois versions du poème ayant été composées pendant les années de guerre. Les bouleversements que traversait alors la

⁵⁴⁵ Helen Vendler (éd.), *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 285.

⁵⁴⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p.218.

⁵⁴⁷ Selon Pierre Schoentjes, si l'ironie et le ridicule sont au fondement de la satire, celle-ci « se réduit en définitive à une intention moralisatrice directe alors que l'ironie emprunte des voies détournées. La préoccupation du satiriste est de ridiculiser les abus de la société ou les travers des personnes en faisant appel à une norme morale stricte, qu'il cherche à imposer » (Ibid., p.219).

nation américaine du fait de l'influence concomitante de la guerre et des révolutions industrielles et technologiques avaient précipité, on l'a vu, un décentrement des repères traditionnels dont l'un des effets fut de déclencher une crise spirituelle et épistémologique profonde. Il est donc tout à fait possible, en ce sens, que Dickinson s'interroge ici sur les alternatives qui s'offrent à ceux, parmi lesquels elle s'inclut, qui ne se reconnaissent pas dans la foi prescrite par l'orthodoxie, ceux, donc, qui n'avaient pas le don de « voir » conformément à la doxa et qui éprouvaient, dans un contexte de mutations profondes, la nécessité urgente de chercher d'autres voies spirituelles – de se tourner, si l'on peut dire, vers d'autres cieux.

Dans de nombreux poèmes, Dickinson évoque en ce sens les entraves d'une vue qui peine à s'affranchir de ses propres limites, de sa propre finitude, pour rejoindre l'infini du divin. Et si les images de vue et de vision empêchées peuvent être considérées en relation avec une expérience réelle vécue (on a évoqué la maladie des yeux dont Dickinson souffrait), le physique et le méta-physique s'avèrent ici intimement entrelacés. « I'm finite – I can't see – », dit-elle dans le poème « Their Height in Heaven comforts not – » (J696/ F725), déjà mentionné, contrastant l'étroitesse de sa vision (« narrow Eyes ») et la petitesse de son existence (« meaner size ») avec les étendues larges et élevées d'un royaume inaccessible. Pourtant, loin de se trouver amoindrie par ce contraste, elle revendique l'humilité d'une condition qui lui permet de rester fidèle à elle-même et au doute qui l'anime. Dans le poème « I cannot be ashamed » (J914/ F977), elle renverse ainsi positivement son apparente imperfection :

I cannot be ashamed
Because I cannot see
The love you offer –
Magnitude
Reverses Modesty

And I cannot be proud
Because a Height so high
Involves Alpine
Requirements
And Services of Snow.

Estimant que son incapacité à « voir » ne peut être regardée comme une faiblesse honteuse, Dickinson évoque l'amour immense (terrestre, céleste) dont elle se trouve gratifiée, un amour qui rehausse sa condition modeste et qui se confond, ici comme dans d'autres poèmes, avec la foi⁵⁴⁸. Et si, dans la seconde strophe, elle invite à la prudence et à l'humilité (une modestie

⁵⁴⁸ C'est le cas dans le poème « While it is alive » (J491/ F287) par exemple, dont Dickinson composa deux versions très proches du point de vue de leur sémantique, et où les mots « Faith » (dans la première version) et

flattée peut rapidement se transformer en fierté arrogante), bien consciente que le chemin qui mène à la foi et au divin est escarpé et vertigineux, – qu’il exige, pour filer la métaphore alpine, des qualités d’endurance et de persévérance à toute épreuve –, elle n’en renonce pas pour autant à trouver sa voie et sa vision propres. « But how Ourselves, shall be / Adorned, for a Superior Grace – / Not yet, our eyes can see – », déclare-t-elle dans les derniers vers du poème « “Heaven” has different Signs – to me – » (J575/ F544), soulignant par ces mots qu’elle est à la recherche d’une voie d’accès à l’élection et à la grâce sans pour autant savoir – « voir », dit le poème – quel chemin il lui faudra emprunter pour y parvenir. La mise entre guillemets du mot « Heaven » est d’ailleurs particulièrement révélatrice si l’on considère le traitement similaire réservé au mot « Father » dans la lettre 261, et au mot « Faith » dans le poème « “Faith” is a fine invention » : elle indique en effet que le paradis ne peut faire l’objet d’une définition unique et qu’il appartient à chacun d’en déceler la signification – les « signes », dit le poème – pour en élaborer sa conception propre.

Dans le poème « “Faith” is a fine invention », Dickinson propose donc une alternative à la vision normative imposée par la religion en invitant à s’en remettre à un instrument d’optique scientifique : le microscope. « But Microscopes are prudent / In an Emergency ! », s’exclame-t-elle, soulignant, par la conjonction « but », qu’elle juge cette alternative plus avisée, plus « sage » (« prudent »). Dans un contexte de rivalité émergente entre le modèle scientifique et le modèle religieux, on mesure assez l’audace subversive d’une telle proposition. En effet, si la religion et la science parvinrent à s’accommoder l’une de l’autre et même à se conforter mutuellement pendant toute la période de l’avant-guerre de Sécession (on a évoqué, dans la deuxième partie, que la théologie naturelle travaillait précisément à concilier la foi révélée et l’observation empirique), les nouvelles approches scientifiques du monde commençaient à se substituer dangereusement aux conceptions religieuses traditionnelles. La science optique n’était pas une discipline neuve, ayant connu des évolutions théoriques et pratiques majeures au Moyen-Orient et en Grèce dès l’Antiquité, mais Robin Peel rappelle que les révolutions technologiques et scientifiques du XIXe siècle entraînèrent un bond en avant dans le développement d’instruments optiques tels que le télescope et le microscope, qui devenaient de plus en plus performants et précis. Les angles de vue qu’offraient ces instruments contribuèrent à transformer les perspectives et à modifier les perceptions, au même titre que les découvertes de la géologie et de la paléontologie, dont nous avons vu qu’elles élargissaient les

« Love » (dans la seconde) se relayent naturellement. La foi et l’amour peuvent ainsi être considérés comme des notions jumelles dans les écrits de Dickinson, étant étroitement liés par leur allégeance commune à l’art et à la figure christique.

horizons de l'esprit en révélant une temporalité jusque-là insoupçonnée. La capacité de ces instruments à amplifier les détails de mondes terrestres et célestes invisibles à l'œil nu bouleversaient ainsi les échelles de valeur établies et imposaient à l'homme de reconsidérer son rapport à son environnement – aux mondes aussi bien microscopiques que macroscopiques qui l'entourent. Au sujet des microscopes, Peel remarque :

[...] thus we have the great paradox : in magnifying small things, the idea of smallness suddenly became relative. It was possible to imagine a fly as it is seen by other flies. When we enter the world of "smallness" through magnification, its smallness disappears. Our perspective changes as our sense of scale changes⁵⁴⁹.

Peel souligne, par ailleurs, qu'après le temps de la méfiance et de la suspicion (encore au XIX^e siècle, beaucoup de gens accusaient les scientifiques de supercherie), les instruments optiques furent progressivement investis d'une véritable dimension symbolique et spirituelle. Les visions inédites qu'ils offraient étaient envisagées en relation avec l'histoire biblique, comme des voies d'accès qui permettaient de revenir à un état d'innocence et à une vue originelle, « d'avant la chute » (*prelapsarian*) : « it came to be believed that developments in optics, natural history, and anatomy would allow humanity to get back to the level of perception enjoyed by Adam and Eve before the Fall. Science could help us return to the state of innocence through microscope and telescope⁵⁵⁰. » Si l'on songe aux enjeux de la conversion dans l'acquisition d'une nouvelle « vue », la concurrence que ces instruments pouvaient représenter à terme n'en est que plus manifeste.

Il est vraisemblable que Dickinson ait eu plusieurs occasions de manier aussi bien un microscope qu'un télescope dans les cours dispensés à Amherst College et dans son Observatoire nouvellement construit grâce à l'engouement et à la ténacité du Professeur Hitchcock, dont nous avons vu qu'il était à la fois un éminent scientifique et un homme de foi, fervent défenseur d'une religion naturelle. Il n'est pas difficile d'imaginer, du reste, que Dickinson pût être séduite par un instrument qui permet d'agrandir et d'amplifier des objets minuscules, lorsqu'on connaît son goût pour les choses les plus petites et humbles, manifestations réduites et sublimes de l'univers, ainsi que son goût prononcé pour les renversements, notamment lorsqu'il s'agit de déstabiliser les normes et les échelles de valeur admises. Dans le poème « You said that I "was Great" – one Day – » (J738/ F736), Dickinson se confère ainsi une valeur et des dimensions proprement « élastiques » :

You said that I "was Great" – one Day –

⁵⁴⁹ Robin Peel, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, op. cit., p.306.

⁵⁵⁰ Ibid., p.244.

Then "Great" it be – if that please Thee –
Or Small – or any size at all –
Nay – I'm the size suit Thee –

Tall – like the Stag – would that ?
Or lower – like the Wren –
Or other heights of Other Ones
I've seen ?

Tell which – it's dull to guess –
And I must be Rhinoceros
Or Mouse
At once – for Thee –

So say – if Queen it be –
Or Page – please Thee –
I'm that – or nought –
Or other thing – if other thing there be –
With just this Stipulus –
I suit Thee –

Tantôt grande ou petite, cerf ou roitelet, rhinocéros ou souris, reine ou page, Dickinson se projette ici dans des proportions et des rôles contrastés, et l'on comprend, d'entrée de jeu, qu'elle le fait pour « plaire » (« please ») à un mystérieux interlocuteur – pour « s'ajuster », si l'on préfère, à ses désirs. La lecture du poème pourrait s'arrêter là, comme une sorte de témoignage des possibilités infinies que le désir d'être « à la hauteur » (« heights ») des attentes de son interlocuteur décuple en elle. Mais ce serait par trop asservir son existence à une volonté extérieure, quand Dickinson entendait ne prêter allégeance qu'à elle-même. Si l'on considère le contexte plus large du corpus des poèmes et des lettres, le fait de s'attribuer le potentiel protéiforme d'un démiurge (on connaît le goût de Zeus pour les métamorphoses) n'est pas anodin, et le poème acquiert une dimension ironique qui frôle l'irrévérence. En s'arrogeant une faculté, celle de se métamorphoser, qui est traditionnellement le privilège des divinités, elle s'octroie une certaine maîtrise et un certain pouvoir : le pouvoir de s'inventer et se réinventer elle-même sans cesse, en refusant de se laisser figer dans un quelconque rôle (social, culturel) ; le pouvoir, en d'autres termes, de choisir les modalités de son existence et de ses manifestations. En cherchant à répondre aux attentes de son interlocuteur, Dickinson n'en renonce donc pas moins à sa liberté d'agir et de penser, et elle fait voler en éclats les rôles conventionnellement attribués à la femme en jouant à varier les « genres » (elle est tout à la fois humaine et animale, homme et femme) et à renverser les hiérarchies et les valeurs traditionnelles.

Étant données les affinités qui se dessinent entre les instruments optiques (le télescope comme le microscope) et la perception originale et résolument anticonformiste du poète, on

pourrait penser que Dickinson privilégie alors le recours à la méthode scientifique pour répondre à l'état d'urgence intérieur évoqué dans le poème, le microscope étant une sorte de représentant métonymique de la science. Cela paraîtrait d'autant plus plausible au regard de l'impératif temporel que cet état d'urgence implique. Le Webster définit le terme « Emergency » comme une situation de crise inattendue, nécessitant une réponse ou une action immédiate⁵⁵¹: en introduisant le facteur temps, Dickinson ironiserait donc insidieusement sur l'incapacité de la religion à être assez « rapide » (celle-ci, nous l'avons vu, restait attachée à une temporalité démentie par les progrès de la science), quand la voie scientifique, elle, était porteuse de changement et d'évolution. On risquerait pourtant de faire un contre-sens. Si Dickinson était fascinée par les progrès scientifiques et technologiques, elle maintenait, on l'a vu, une distance circonspecte et à maints égards critique à l'égard de la méthode scientifique, celle empirique, tout particulièrement. Du reste, si nous suivons l'idée selon laquelle l'état d'urgence évoqué dans le poème a partie liée avec le problème brûlant de la foi, on voit mal comment la science pourrait suppléer à une déficience spirituelle, dans le cas de Dickinson tout au moins. Il serait plus juste de dire qu'elle s'inspire ici du modèle scientifique pour signifier *autre chose*. Il faut alors se demander quelle signification, autre que scientifique, le microscope est susceptible de revêtir dans le contexte du poème. Le choix de faire un sort au mot « Microscopes » (dans deux des versions du poème, il est mis en relief par des italiques qui indiquent, comme pour le verbe « see », que Dickinson l'a souligné dans ses versions manuscrites) peut, en ce sens, être perçu comme l'indice d'une oblicité stratégique qui suggère une volonté de détourner le mot dans le but de le réécrire et de le réinvestir de manière toute personnelle, comme elle le fait pour le mot « Faith ».

Il semblerait en effet que le mot « Microscopes » ne désigne plus, ici, l'instrument optique ou la science plus largement, mais qu'il ait subi un double déplacement, à la fois métonymique et métaphorique. Le premier déplacement serait d'ordre métonymique et renverrait à ce pour quoi le microscope a été conçu : l'œil humain. Le second déplacement, cette fois d'ordre métaphorique, ferait glisser de l'œil physique (dont le microscope apparaît comme le prolongement mécanique et désincarné dans le monde sensible⁵⁵²) vers un œil plus

⁵⁵¹ « Exigency; pressing need; unexpected event; medical crisis; situation that calls for immediate action ».

⁵⁵² Dans son essai sur Goethe (« Goethe, or, the Writer », 1850), Emerson soutient à ce sujet que la perception de l'œil humain est, au fond, bien plus puissante que celle que fournissent ces outils de vision scientifiques que sont le télescope et le microscope, et ce précisément parce que l'œil est relié à une conscience qui permet de « voir » au-delà des apparences sensibles : « Eyes are better, on the whole, than telescopes or microscopes », souligne-t-il (Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.753).

intérieur : celui de la pensée, de l'esprit. Le microscope aurait alors valeur de sonde intime, d'« introscope » si l'on peut dire, et inviterait à se tourner vers sa propre intériorité. Cette hypothèse apparaît d'autant plus crédible si l'on considère l'importance que Dickinson accordait à la pensée et à l'expérience individuelles dans ses poèmes et ses lettres, dans un contexte plus large de revendication identitaire et d'exhortations à l'émancipation et à l'affirmation de soi, dont nous avons vu qu'Emerson était alors l'un des artisans et théoriciens les plus emblématiques. Deux poèmes de Dickinson sont particulièrement représentatifs de l'état d'urgence intérieur évoqué ici. Dans les poèmes « Soto ! Explore thyself ! » (J832/ F814) et « You'll know it – as you know 'tis Noon – » (J420/ F429), Dickinson choisit, en effet, le mode de l'impératif pour encourager la pratique de l'introspection, invitant tout un chacun à descendre dans les profondeurs de son être afin de s'examiner, de « regarder à l'intérieur » de soi (du latin *introspicere*). L'ironie veut que la pratique introspective ait été une des clés de voûte de la philosophie morale et de la religion calviniste (à laquelle, on l'a vu dans le troisième chapitre, cette philosophie servait de support rationnel), le calvinisme préconisant un examen intérieur constant en vue d'accéder à une révélation intime. Cette pratique fut clairement déterminante dans l'évolution intellectuelle et cognitive de Dickinson, mais pas dans la perspective escomptée : elle favorisa chez elle le développement d'une pensée personnelle puissante, ainsi qu'un goût pour l'auto-analyse qui l'éloignèrent des modèles de pensée traditionnels et des croyances normées, et qui la conduisirent à chercher en ses propres termes et par ses propres moyens, non contraints et dictés, un accès à la vérité et à la révélation. En ce sens, la démarche introspective de Dickinson était, là encore, proche de celle que préconisait le courant de réforme piétiste des XVIIe et XVIIIe siècles, qui encourageait la rédaction de journaux intimes et de lettres et qui, face aux orthodoxies figées dans des querelles dogmatiques et ne se souciant guère de l'évolution des mentalités et des sensibilités à l'heure du « Réveil » romantique, mettait l'accent sur la nouvelle signification de l'individu.

L'intérêt du premier poème, dont l'édition de Franklin indique que Dickinson en composa trois versions entre 1864 et 1865, réside dans la subtile analogie que le poète y dessine entre différentes formes d'exploration et différents types d'explorateurs, qui ont pour point commun leur goût de l'aventure, du risque et de la confrontation avec l'inconnu :

Soto! Explore thyself!
Therein thyself shalt find
The "Undiscovered Continent" –
No Settler had the Mind.
(J832/ F814)

Le poème s’ouvre sur une sommation audacieuse, qui rappelle l’injonction proverbiale « Gnothi seauton » (« Connais-toi toi-même »), inscrite sur le fronton du temple de Delphes et communément attribuée à Socrate⁵⁵³. S’adressant au conquistador espagnol du XVI^e siècle Hernando de Soto⁵⁵⁴, Dickinson l’invite à se sonder et s’examiner lui-même, à déplacer, en quelque sorte, l’objet de son investigation, en se détournant du monde extérieur pour explorer ce monde plus intérieur qu’est son propre esprit. Elle élabore, en ce sens, une pertinente analogie entre le continent américain, encore inconnu à l’heure des premières conquêtes espagnoles et toujours en voie de défrichement au XIX^e siècle, et ce continent, assidûment étudié mais encore largement inconnu, lui aussi, qu’est l’esprit humain, pour suggérer que celui-ci est un objet de recherche au moins aussi remarquable que les territoires inexploités que les aventuriers et les pionniers ont, de tout temps, entrepris de conquérir. Mais si Dickinson s’adresse à un explorateur du monde « physique » pour l’inciter à découvrir ses propres richesses intérieures au lieu de naviguer par le monde à la recherche de richesses « extérieures » qui ne lui appartiennent pas en propre, elle s’adresse avant tout à ceux qui se livrent à un examen intérieur approfondi afin de mieux se connaître eux-mêmes et de mieux comprendre le monde qui les entoure. On pense ici à cette réflexion de Novalis, citée par Maurice Blanchot dans *L’espace littéraire* : « Nous rêvons de voyager à travers l’univers. L’univers n’est-il donc pas en nous ? Nous ne connaissons pas les profondeurs de notre esprit. Vers l’intérieur va le chemin mystérieux. L’éternité est en nous avec ses mondes, passé et avenir⁵⁵⁵. » Il est édifiant, à cet égard, que dans deux des trois versions du poème le nom « Soto » ait été placé entre guillemets, à l’instar du syntagme nominal « The “Undiscovered Continent” ». Il semblerait en effet qu’en encadrant ces mots Dickinson ait voulu attirer l’attention sur leur potentiel sémantique et métaphorique rayonnant, qu’elle ait voulu, en d’autres termes, signifier qu’ils sont, eux aussi, susceptibles d’investigation et de redécouverte, et qu’il s’agit donc de ne pas s’arrêter à leur acception première ou à un référentiel communément admis et fixé, mais d’aller chercher plus loin les possibles de leur signification. Le nom « Soto » excède ainsi le cadre de son attribution à une personnalité unique (le conquistador Hernando de Soto) et devient emblématique de tous

⁵⁵³ On trouve trace de cette inscription dans *Charmide* de Platon : Critias l’assimile à la sagesse suprême (« Sois sage » ou « Connais-toi toi-même »). Mais d’autres avant Platon (Thalès et Héraclite, notamment) avaient exprimé l’idée que la connaissance et la vérité sont à chercher en soi (Platon, *Œuvres complètes : Hippias majeur, Charmide, Lachès, Lysis*, vol.2, trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 164d-165a, p.66-67). Notons qu’Emerson reprend à son compte la mythique inscription dans son essai « The American Scholar » (1837) : « So much of nature as he [man] is ignorant of, so much of his own mind does he not yet possess. And, in fine, the ancient precept, “Know thyself,” and the modern precept, “Study nature,” become at last one maxim » (Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.56.)

⁵⁵⁴ Hernando de Soto est connu pour avoir mené la première grande expédition coloniale espagnole et pour avoir exploré l’Amérique du nord et l’Amérique centrale.

⁵⁵⁵ Maurice Blanchot, *L’espace littéraire*, op.cit., p.177.

ceux qui entreprennent de s'explorer eux-mêmes. Quant au syntagme nominal « The “Undiscovered Continent” », s'il possède un statut référentiel *déjà* mythique et, assez paradoxalement, déjà « connu » de tous, en convoquant immédiatement à l'esprit l'espace américain, il désigne également, dans le poème, l'esprit humain, et pourrait renvoyer, plus largement, au monde et à ses mystères, ou encore au royaume de Dieu, dont nous avons souligné que Dickinson le dépeint, dans plusieurs poèmes et lettres, en relation avec le territoire américain et ses frontières mouvantes, insaisissables. Le travail d'introspection, à la fois mental et spirituel, fait donc ici l'objet d'une réappropriation et d'une relecture toutes personnelles : puisant dans la culture et l'histoire américaines pour tisser un réseau de correspondances métaphoriques multiples, Dickinson parvient à figurer le mouvement de l'esprit qui pioche et creuse en lui-même pour accéder à une forme de vérité et de révélation. On glisse ainsi de la figure de l'explorateur de contrées « physiques » à l'explorateur de contrées mentales et spirituelles, du chercheur d'or et défricheur de territoires inexploités mais tangibles, au chercheur d'or de l'impalpable, de l'in-tangible, aventurier et pionnier de sa propre intériorité, minier de ses propres ressources naturelles. Dans son ouvrage *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Christine Savinel rend précisément compte de la subtile relation spéculaire que Dickinson établit entre l'esprit (« Mind ») et la mine (« Mine »), relevant un grand nombre de poèmes qui assimilent « l'action de penser et celle de forer⁵⁵⁶ ». Et si l'esprit humain reste un continent indompté qui résiste aux incursions de l'homme, à l'image du continent américain dont Pierre-Yves Pétillon rappelle, dans son ouvrage *La grand-route*, qu'il échappe ultimement à ceux qui entreprennent de le conquérir⁵⁵⁷, Dickinson laisse malgré tout entendre que la meilleure façon d'approcher au plus près d'une forme de connaissance et de vérité, c'est de la chercher au fond de soi. Or une telle démarche implique de se mettre en danger. Pour celui qui s'aventure sur les territoires inconnus de son esprit afin de trouver des réponses à ses questionnements en dehors des sentiers balisés, le risque n'est pas des moindres : son intégrité physique n'est pas menacée mais son intégrité mentale et spirituelle l'est, et c'est son être tout entier – son identité profonde – qui est en jeu. « No Settler had the Mind. », déclare Dickinson dans le dernier vers du poème. Elle met ainsi fin à son injonction en soulignant avec force que

⁵⁵⁶ Christine Savinel, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, op. cit., p.98.

⁵⁵⁷ Il y a là une logique « négative » de l'Amérique (proche de la logique de la théologie négative) dont de nombreux écrivains américains des XIXe et XXe siècles ont rendu compte, et qui veut qu'en cherchant à la saisir et à la posséder – la conquérir –, l'Amérique se dérobe et s'évanouisse, pareille à un mirage (on pourrait à cet égard évoquer une *vanishing America*, pour emprunter au trope du *vanishing Indian*). Pétillon souligne ainsi, à la suite de William Carlos Williams, que celui-là seul qui renonce à la dominer, la posséder, la connaît intimement. Il donne justement l'exemple de « De Soto, conquérant sans conquête [...] « dépossédé », et en cela le seul des conquistadores qui connût l'Amérique » (Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, p.137).

tous ceux qui n'ont pas entrepris cette expédition intérieure (on pense aux « Gentlemen » et aux « Gentlewomen » des poèmes précédemment analysés), tous ceux qui, agrippés à leurs certitudes et à leurs principes rassurants (le mot « Settler » peut s'entendre ici dans un sens figuré et renvoyer à ceux qui sont « installés » dans des conventions) se refusent à sortir de leur confort mental pour se risquer à penser par eux-mêmes et à exercer leur propre jugement, avec toute l'instabilité et l'incertitude qu'une telle émancipation comporte, ceux-là, jamais, ne pourront soupçonner ou imaginer (« had the Mind ») ni l'extraordinaire richesse, ni l'extraordinaire liberté qui gisent, inexploitées, au fond d'eux. « Chaque descente du regard en soi-même est en même temps une ascension, une assomption, un regard vers l'extérieur véritable », déclara Novalis⁵⁵⁸.

Le second poème évoqué appelle également à entreprendre une démarche introspective pour mieux « connaître » le monde. Il invite à s'en remettre à un « œil » que l'on devine, là encore, intérieur, et qui permet d'accéder à une forme de révélation sans passer par les circuits orthodoxes traditionnels :

You'll know it – as you know 'tis Noon –
 By Glory –
 As you do the Sun –
 By Glory –
 As you will in Heaven –
 Know God the Father – and the Son.

By intuition, Mightiest Things
 Assert themselves – and not by terms –
 “I'm Midnight” – need the Midnight say –
 “I'm Sunrise” – Need the Majesty?

Omnipotence – had not a Tongue –
 His Lisp – is Lightning – and the Sun –
 His Conversation – with the Sea –
 “How shall you know”?
 Consult your Eye!
 (J420/ F429)

Dickinson joue ici d'une série d'oppositions et d'analogies subtiles, qui ouvrent la voie à une nouvelle façon de voir, une nouvelle « vue ». Cette nouvelle vue repose sur l'idée qu'il existe une connaissance des choses à la fois physiques et métaphysiques (ce que vient appuyer le jeu homophonique sur les noms « sun », le soleil, et « son », le fils de Dieu) qui se passe de raisonnements, de démonstrations et de discours, une connaissance, en somme, qui est aussi

⁵⁵⁸ Novalis, *Fragments, précédé de Les disciples à Saïs*, op. cit., p.141.

naturelle et évidente que les manifestations spontanées du monde qui nous entoure. Cette connaissance véritable et authentique, Dickinson lui donne le nom d'« intuition » et invite à la chercher au fond de soi. Elle l'oppose ainsi implicitement aux évidences imposées de l'extérieur : celles empiriques, d'une part, et celles de la doxa religieuse, d'autre part, celles-ci reposant sur des règles contraignantes et artificielles. « By intuition, Mightiest Things / Assert themselves – and not by terms – », déclare-t-elle, et le mot « terms » peut se comprendre ici au sens d'une « expression langagière » mais également au sens d'une « limitation ». Dickinson signifie par là que les choses les plus importantes et les plus profondes ne peuvent pas plus être exprimées par des mots qu'elles ne peuvent être circonscrites et fixées – par des définitions, des théories, des doctrines. « Consult you Eye ! » enjoint-elle, dans le dernier vers du poème, à un interlocuteur fantasmé qui n'est peut-être autre qu'elle-même, choisissant, comme dans le poème « “Faith” is a fine invention », le mode de l'impératif pour exprimer l'urgence de la démarche à entreprendre. Le mot « Eye » doit être entendu ici en relation avec son homophone « I », qui met précisément l'accent sur la notion d'intériorité, en même temps qu'il fait surgir la notion d'identité personnelle. Tout au long du poème, Dickinson joue ainsi sur le signifiant et le signifié des mots, et développe entre eux des affinités en s'appuyant notamment sur des correspondances phonétiques et syntaxiques qui contribuent à révéler les enjeux spirituels et épistémologiques que cette nouvelle vue implique. Elle pose, par exemple, une sorte d'équivalence entre le mot « Glory » et le mot « Intuition » en créant un effet d'écho syntaxique entre le syntagme « By Glory », répété à deux reprises dans la première strophe, et le syntagme « By intuition », qui le relaye dans la seconde strophe. Le mot « Glory », qui renvoie originellement au rayonnement et à la majesté divine et, plus largement, à la béatitude céleste de Dieu et de ses élus, se trouve ainsi réinvesti et re-nommé par Dickinson, glissant insensiblement de son sens religieux, communément admis, vers une signification qui permet à Dickinson de se le réapproprier sans pour autant le dénaturer fondamentalement. L'intuition, soutient Dickinson, est ce don intérieur qui permet de mieux « voir », de mieux connaître, et d'accéder, en ce sens, à la béatitude céleste qui est le privilège de Dieu et de ses élus. D'une façon similaire, le mot « Omnipotence » fait l'objet d'une subtile relecture. Le Webster indique qu'il renvoie, c'est là son sens consacré, à l'idée de toute-puissance (une puissance illimitée, infinie), et qu'il ne s'applique, stricto sensu, qu'à Dieu (« a word in strictness applicable only to God »). Or non seulement Dickinson crée une déflation en lui attribuant un zéaiement qui tend à amoindrir sa puissance plutôt qu'elle ne la conforte (« Omnipotence – had not a Tongue / His Lisp – is Lightning – and the Sun – »), mais elle joue, en outre, de l'homophonie de deux mots pour suggérer que cette toute-puissance n'est peut-être pas le seul apanage de Dieu. En

effet, le mot « Sea », dans le vers « His Conversation – with the Sea – », peut se lire en accord avec la définition de l’omnipotence donnée par le Webster (le divin converserait alors avec l’infini, ici incarné par la mer), mais, du fait de sa proximité phonique avec le verbe « See », il peut également être perçu en relation avec les deux derniers vers, dont il serait en quelque sorte le héraut. Dickinson signifierait ainsi que l’omnipotence et l’infini existent avant tout en soi, qu’ils appartiennent, en d’autres termes, à celui qui choisit de s’en remettre à son propre regard et à son propre jugement pour appréhender le monde. On mesure, là encore, la dimension subversive – antinomiste, par son caractère anti-légaliste – d’une telle proposition, qui s’affranchit des lois de l’orthodoxie religieuse pour accorder à ses propres facultés, ses propres lois intérieures, un pouvoir de révélation équivalent. Le mot « équivalent » est à entendre ici au sens non d’« égal » mais de « même », pour reprendre la distinction subtile que proposa Heidegger dans son essai « ... L’homme habite en poète... », consacré à Hölderlin, et sur lequel je reviendrai. Heidegger y avance que lorsqu’on évoque « le même », « la différence est pensée », alors que « l’égal » efface toute différence « afin que tout s’accorde en lui⁵⁵⁹ ». Or ici, le pouvoir « équivalent » que Dickinson confère à sa vue intérieure et à son intuition s’affirme précisément à travers un travail de réappropriation qui vient souligner ce qui les différencie d’une vue normative qui leur est extérieure. C’est de ce pouvoir équivalent qu’il est question dans le poème « The Soul’s Superior instants » (J306 /F630), dont Dickinson composa deux versions qui présentent entre elles une différence pertinente au regard de ces considérations. Voici la première version proposée par l’édition de Franklin, qui est aussi celle qui figure dans l’édition de Johnson :

The Soul's Superior instants
 Occur to Her – alone –
 When friend – and Earth's occasion
 Have infinite withdrawn –

Or She – Herself – ascended
 To too remote a Height
 For lower Recognition
 Than Her Omnipotent –

This Mortal Abolition
 Is seldom – but as fair
 As Apparition – subject
 To Autocratic Air –

Eternity's disclosure
 To favorites – a few –

⁵⁵⁹ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 2014, p.231.

Of the Colossal substance
Of Immortality

Dickinson décrit ici ce moment rare (« seldom ») où l'âme individuelle s'est affranchie des contingences matérielles et des liens qui la rattachaient au monde des mortels (« When friend – and Earth's occasion / Have infinite withdrawn – »). Pour le dire autrement en reprenant un terme puissamment connoté dans le contexte de la guerre de Sécession et réinvesti ici métaphoriquement, elle évoque ce moment où elle a « aboli » les chaînes de sa servitude terrestre (« This Mortal Abolition ») pour rentrer en elle-même et jouir de sa solitude. L'âme, alors, atteint sa pleine mesure, sa toute-puissance (« Her Omnipotent – ») et peut s'élancer vers des sphères supérieures pour éprouver l'expérience d'une révélation intime : celle de l'infini qui loge en elle (« Eternity's disclosure / To favorites – a few – / Of the Colossal substance / Of Immortality – »). C'est ici que l'alternative proposée dans la seconde version du poème prend tout son sens. En effet, les deux versions du poème sont absolument identiques à l'exception de quelques majuscules ajoutées dans la seconde version et, c'est là ce qui m'intéresse, de la réécriture proposée dans la dernière strophe pour le vers « To favorites – a few – ». Dans la seconde version du poème, Dickinson l'a remplacé par le vers « To a Revering – Eye », dans lequel on peut percevoir, là encore, un jeu sur les mots « Eye » et « I ». Cette révision, apparemment infime, est fondamentale, et c'est celle que Cristanne Miller a retenue dans son édition des poèmes. En effet, en proposant cette alternative, Dickinson consacre la puissance de la vision personnelle et, par la substitution qui s'opère d'une version à l'autre, signifie implicitement que l'élection et la grâce ne sont pas les privilèges d'un petit nombre arbitrairement élu par Dieu, selon la logique religieuse orthodoxe : celui qui, retranché dans sa solitude et à l'écart des normes institutionnalisées, est habité d'un profond sentiment de vénération (« Revering »), celui-là, soutient Dickinson, est digne d'être élu et de faire l'expérience d'une révélation au même titre que ceux qui ont choisi d'emprunter la voie de l'orthodoxie.

Les affinités que la pensée de Dickinson présentait avec les idées véhiculées par le courant transcendantaliste sont ici manifestes. On pense, bien sûr, à plusieurs essais d'Emerson qui invitent à entreprendre un mouvement d'introversion, et qui mettent l'accent sur la valeur de l'intuition et de la vue intérieure (« insight »). Mais on pense également au sermon-discours de William Ellery Channing « Likeness to God » (1828), dont nous avons rappelé qu'Emerson le considérait comme le père spirituel des Transcendantalistes. Proche de la pensée de Saint Augustin, mais également des Réformateurs radicaux de la première heure (de tendance piétiste

et mystique), Channing, on l'a vu, s'affranchit des conceptions traditionnelles en affirmant avec force que la connaissance du monde et de Dieu passe par la connaissance de soi et par la prise de conscience de sa propre « lumière intérieure », que les Quakers nommaient « divine spark » ou « inner light ». Cette lumière, il invite à la découvrir en regardant en soi, ce qu'il donne implicitement à entendre en évoquant, par contraste, un œil « extérieur » (« outward eye⁵⁶⁰ »), impuissant à saisir la signification profonde des choses. Voici quelques extraits de son discours, qui entrent fortement en résonance avec les poèmes de Dickinson :

Whence come the conceptions which we include under that august [God's] name ? Whence do we derive our knowledge of the attributes and perfections which constitute the Supreme Being? I answer, we derive them from our own souls. The divine attributes are first developed in ourselves, and thence transferred to our Creator. The idea of God, sublime and awful as it is, is the idea of our own spiritual nature, purified and enlarged to infinity.

[...]

We call God a Mind. He has revealed himself as a Spirit. But what do we know of mind, but through the unfolding of this principle in our own breasts? That unbounded spiritual energy which we call God, is conceived by us only through consciousness, through the knowledge of ourselves.—We ascribe thought or intelligence to the Deity, as one of his most glorious attributes. And what means this language ? These terms we have framed to express operations or faculties of our own souls. The Infinite Light would be for ever hidden from us, did not kindred rays dawn and brighten within us. God is another name for human intelligence raised above all error and imperfection, and extended to all possible truth.

[...]

There are traces of infinity in the human mind [...] The very conception of infinity, is the mark of a nature to which no limit can be prescribed [...] There seems a might within, which can more than balance all might without⁵⁶¹.

On retrouve l'idée, présente dans les poèmes « Soto ! Explore thyself ! » et « You'll know it – as you know 'tis Noon – », et empruntée aussi bien aux Évangiles qu'à Socrate (que Channing cite dans son discours), selon laquelle l'homme possède en lui-même des ressources et des potentialités infinies qui lui permettent d'aspirer à l'élévation et à la révélation spirituelles. Remarquons plus particulièrement que la façon dont il procède d'un point de vue rhétorique peut être rapprochée de la façon dont Dickinson procède dans le poème « You'll know it – as you know 'tis Noon – ». Il s'adresse à plusieurs reprises à ses fidèles pour leur demander d'où, selon eux, leur vient leur connaissance des choses supérieures et divines (ce que Dickinson nomme « Mightiest Things » dans son poème) si ce n'est de leur faculté innée à concevoir et à connaître ces choses « de l'intérieur » (« our own souls », « in ourselves », « in our own breasts », « within us », insiste-t-il dans les extraits cités). Dickinson procède de façon similaire,

⁵⁶⁰ William Ellery Channing, *The Works of William E. Channing*, op. cit., p.235.

⁵⁶¹ Ibid., p.233-234, 237.

bien que sous une forme plus condensée, lorsqu'elle s'interroge sur la voie à emprunter pour « connaître ». Comme Channing, elle fournit la question et la réponse. À son interrogation « "How shall you know" ? », adressée à son auditoire fictif, elle répond en invitant, elle aussi, à s'en remettre à sa propre intériorité, sa propre capacité à « voir » par les yeux de l'esprit : « Consult your Eye ! ». Notons que le choix du verbe « consulter » mérite d'être souligné : par sa connotation légale et juridique de « conseil » (dérivée du mot « Consul »), il implique l'idée d'une investigation ayant valeur d'enseignement. C'est d'autant plus intéressant au regard du crédit et de la valeur d'édification et de vérité qu'Emerson accorde, dans ses essais, à sa propre intuition et à sa propre vue intérieure⁵⁶². Thomas Constantinesco relève que dans son essai « Self-Reliance » (1841), Emerson oppose « sa propre « intuition » aux « instructions » qui lui sont imposées de l'extérieur et que le texte anglais désigne, à la faveur d'un polyptote, du mot de *tutions*⁵⁶³ ». Tandis que dans « The Transcendentalist » (1842), Emerson se réjouit de constater que la tendance générale de l'époque est de favoriser le développement de la pensée intuitive et invite à lui conférer toute « autorité » : « the tendency to respect the intuitions, and to give them, at least in our creed, all authority over our experience, has deeply colored the conversation and poetry of the present day », écrivait-il⁵⁶⁴. On a, du reste, souligné que dès son premier ouvrage majeur *Nature* (1836), Emerson appelait à une nouvelle façon de « voir » pour s'affranchir du regard des générations passées : « *their eyes* », écrivait-il pour désigner une vue passée et dépassée (je souligne). Opposant la puissance d'une vision introspective, qui met l'accent sur la pensée individuelle, à la vision imposée par la tradition (« a poetry and philosophy of insight and not of tradition »), il insistait sur l'urgence qu'il y avait à redéfinir la notion même de religion, et à réviser les modalités d'accès à la révélation (« a religion by revelation to *us*, and not the history of *theirs* ?⁵⁶⁵ », je souligne). Dans sa « Divinity School Address » (1838), il évoquait, en ce sens, la « nouvelle foi », la « nouvelle vue » et la « nouvelle

⁵⁶² Emerson se situait, en ce sens, dans la lignée des Romantiques allemands et anglais, qui avaient relu et revisité la conception kantienne de l'intuition. Kant soutenait qu'il existe bien une forme de connaissance non rationnelle qui permet d'accéder aux vérités « suprasensibles » ou « méta-sensorielles » (il la nomma l'intuition sensible) mais que celle-ci restait du côté « de l'hypothétique et non de la vérité absolue », dans la mesure où elle n'était « ni vérifiable ni mesurable » ainsi que le rappelle Marc Bellot. C'est ce qui conduisit les disciples de Kant (Fichte et Schelling tout particulièrement) à postuler « qu'à côté de l'intuition sensible, il existait un autre mode de connaissance intuitif qui permettait à la conscience d'appréhender des vérités absolues sur un mode non rationnel, non conceptuel : l'« intuition intellectuelle » » (Marc Bellot, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain », in *La Clé des Langues*, op. cit., p.3-4).

⁵⁶³ Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, op. cit. p.130. Emerson joue ici de l'étymologie du mot « intuition ». Au suffixe « tution », dérivé du latin *tueri* qui signifie « garder », « protéger », il attribue ainsi une connotation péjorative en insinuant que les enseignements imposés de l'extérieur n'ont pas tant une valeur tutélaire et bienveillante qu'une valeur de chape et de carcan.

⁵⁶⁴ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.199.

⁵⁶⁵ Ibid., p.7.

révélation » (« new faith », « new sight », « new revelation ») que les générations émergentes auraient à inventer⁵⁶⁶.

On l'aura compris, cette nouvelle foi et cette nouvelle révélation, Dickinson invite, elle aussi, à les chercher en plongeant au fond de soi et en s'en remettant à sa propre pensée, son propre jugement. Le microscope dont il est question dans le poème « "Faith" is a fine invention » est bien cet œil intérieur qui vient se substituer aux anciennes conceptions et qui permet à Dickinson de relire le monde selon les modalités qu'elle s'est choisies. Le lien typographique entre « see » et « Microscopes », tous deux soulignés dans au moins deux des versions manuscrites du poème, s'éclaire : il rend compte du glissement subtil qui vient, par une opération de double déplacement (métonymique et métaphorique), substituer une forme de vue à une autre. Mais le travail de déplacement et de réécriture ne s'arrête pas là, et il faut approfondir encore le processus métaphorique et métonymique à l'œuvre dans le poème. Dans la première partie, on a relevé le rapport d'identification que Dickinson établit entre elle et ses poèmes par voie de synecdoque. Si on poursuit plus avant cette idée, qu'est-ce que l'œil intérieur obliquement évoqué dans le poème « "Faith" is a fine invention » à travers l'image du microscope sinon la poésie elle-même ? Le microscope se confond ici avec la pensée ou l'âme qui rentre en elle-même pour se sonder et assister à l'émergence de l'acte de création sous la pression d'une impérieuse exigence intérieure, et la poésie devient la voie – la « vue » – alternative dont Dickinson estime qu'elle seule est en mesure de répondre à une urgence que ni la religion, ni la science, ne sont en mesure d'apaiser. Cette lecture met à nouveau en évidence le caractère vital que l'écriture revêtait pour le poète, ainsi que ses enjeux intellectuels, spirituels et épistémologiques : c'est en effet sur la scène intériorisée des poèmes que la pensée s'observe, se pèse, se pense, qu'elle se réfléchit dans son propre miroir grossissant qui dit, avant tout, sa puissance à travailler la langue – ici, comme dans tant d'autres poèmes, en détournant des notions pour les relire et élargir les possibles de leur signification. Si le microscope scientifique est un outil expérimental qui permet d'agrandir et d'amplifier notre perception des objets dans le monde sensible en rendant visible ce qui demeurait invisible à l'œil nu, la poésie, elle, est un lieu d'expérimentation qui permet d'affiner et d'« augmenter » notre perception et nos possibilités intérieures, en même temps qu'elle donne accès à un monde, invisible lui aussi, mais situé au-delà des apparences sensibles, un monde « suprasensible » ou « méta-sensoriel ».

⁵⁶⁶ Ibid., p.91.

Le poème « “Faith” is a fine invention » apparaît ainsi emblématique de la façon dont Dickinson s’employa à réinventer son rapport au monde : s’opposant au conformisme d’une vision orthodoxe qu’elle jugeait étriquée et, à maints égards, intolérante, elle entreprit de reconsidérer sa relation à la foi en la déplaçant de son cadre réglementé pour la réécrire sur la scène intériorisée des poèmes. Se détournant, ultimement, aussi bien de la doxa religieuse que de la doxa scientifique, toutes deux jugées limitées à leur façon, elle se tourna vers la poésie – au sens fort, nous le verrons dans le prochain chapitre, d’une « conversion » – pour affirmer son propre regard et son propre jugement face aux institutions consacrées, et pour placer en elle sa confiance et sa foi, pour lui confier, en d’autres termes, son être, afin qu’il puisse s’exprimer et s’épanouir librement. Le poème « To lose one’s faith – surpass » (J377/ F632) rend compte du lien étroit que Dickinson établit entre sa foi et son être : perdre sa foi, dit-elle dans le poème, c’est faire de l’être un orphelin inconsolable et un mendiant (« Being’s – Beggary – »). Son allégeance à la poésie trouve alors une de ses plus éclatantes expressions dans une lettre adressée à Mrs Holland, dans laquelle elle évoque la ville natale de Shakespeare et s’écrie : « “Stratford on Avon” – accept us all ! » (L487). Il faut mettre cette déclaration en regard de la lettre 261 dans laquelle, nous l’avons vu, Dickinson confie à Higginson que tous les membres de sa famille sont « religieux – elle exceptée – » (« They are religious – except me – »). En effet, le verbe *accept* vient se substituer à l’adverbe *except* (dont il est, phonétiquement parlant, très proche), tandis que le tiret, qui dans la lettre 261, marque avant tout son exclusion (fantasmée) de la communauté religieuse, témoigne, ici, de son inclusion (fantasmée, elle aussi) dans la communauté des poètes.

Pour autant, ce déplacement fantasmé d’une communauté à une autre – d’une « congrégation », si l’on peut dire, à une autre – n’allait pas sans ambiguïtés et sans paradoxes. S’il consacrait la rupture de Dickinson avec l’institution religieuse, non seulement il n’abolissait pas, nous l’avons vu, les possibles de la foi (en la réinvestissant sur la scène poétique, Dickinson, tout au contraire, renouait avec une forme de foi) mais il s’accompagnait également d’une volonté de revenir aux sources mêmes du protestantisme. Dickinson s’inscrivait, en ce sens, dans la mouvance de ces courants spirituels émergents qui avaient pour point commun d’encourager une recherche personnelle de la vérité et de la révélation. Lawrence Buell relève, à cet égard, l’ambivalence dont Dickinson faisait preuve à l’égard de son héritage religieux, soutenant qu’elle ne se départit pas fondamentalement du cadre de valeurs qui lui avait été imposé : « [In Emily Dickinson’s poems] Calvinist categories are repeatedly dismantled yet repeatedly shown as categories of consciousness to which the unmoored soul keeps returning » ; « Dickinson’s recentering project still involves a sort of bondage to the frames of reference that

she undermines »⁵⁶⁷. Il convient de bien nuancer ces propos. Dickinson conserva, il est vrai, des structures mentales héritées du calvinisme mais, c'est là l'élément essentiel de sa démarche, en les mettant à l'épreuve de son intériorité sur la scène poétique, elle les vida de leur contenu idéologique. Elle s'octroya, de ce fait, une liberté de conscience et de culte qui lui permit de récupérer un pouvoir dont l'institution religieuse, avec ses réglementations rigides et autoritaires, l'avait destituée, en cherchant à lui imposer les modalités de sa vision et de sa foi. Ceci a été tout particulièrement mis en évidence dans le second chapitre, lorsque nous évoquons sa résistance à se convertir. Dickinson réalisa donc un véritable *tour* de force (au sens d'une torsion et d'un déplacement qui renversent les rapports de pouvoir) d'autant plus courageux et audacieux qu'elle l'accomplit toute seule, en un acte solitaire de défi, pour reprendre les mots de Susan Howe (« the act of lonely daring⁵⁶⁸ », qu'Antoine Cazé traduit par un « acte d'audace solitaire⁵⁶⁹ »). C'est là toute l'ambivalence de Dickinson : elle apparaît tout à la fois comme une authentique hérétique et une authentique protestante, si toutefois l'on ne risque pas une tautologie au regard de l'histoire même du protestantisme, de son hérésie originelle, sa vocation contestataire et son évolution tumultueuse, ponctuée, nous l'avons vu, de scissions et de relectures incessantes, au sein même des Églises auxquelles il avait donné naissance. C'est cette ambivalence qu'il s'agit d'approfondir à présent, en en dégageant tout particulièrement la dimension protestataire, ainsi que l'élan de libération qu'elle induisit. Car si les déplacements et les réécritures à l'œuvre dans les poèmes de Dickinson témoignent du positionnement paradoxal que celle-ci adopta à l'égard de son héritage (culturel, religieux), ils attestent, avant tout, une formidable aspiration à s'émanciper intellectuellement et spirituellement de croyances, de valeurs et de pratiques héritées.

Chap. 6 - Détournements hérétiques, retournements hétérodoxes

The laws are mere conventions, utterly unable to keep touch with the vast variety and turmoil of human impulses ; habits and customs are a convenience devised for the support of timid natures who dare not allow their souls free play. Virginia Woolf (The Common Reader)

⁵⁶⁷ Lawrence Buell, *New England Literary Culture : From Revolution through Renaissance*, op. cit., p.50, 115.

⁵⁶⁸ Susan Howe *My Emily Dickinson*, op. cit. p.127.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.210.

1. Conversion poétique et nouveau baptême : le couronnement sacerdotal

Il faut nous tourner ici vers deux poèmes qui concentrent en eux toute la dualité du poète : ils rendent compte, d'une part, du pouvoir « hérétique », de contestation et de résistance aux normes religieuses prescrites, que Dickinson conférait à la poésie, tout en témoignant, d'autre part, de sa volonté de revenir aux sources de l'esprit protestant. Dans les poèmes « I think I was enchanted » (J593/ F627) et « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » (J508/ F353), Dickinson ose récrire les cérémonies, fondamentales dans la tradition calviniste et puritaine dont l'Église congrégationaliste se revendiquait, de la conversion et du baptême. Les deux poèmes sont reproduits l'un à la suite de l'autre :

I think I was enchanted
When first a sombre Girl –
I read that Foreign Lady –
The Dark – felt beautiful –

And whether it was noon at night –
Or only Heaven – at Noon –
For very Lunacy of Light
I had not power to tell –

The Bees – became as Butterflies –
The Butterflies – as Swans –
Approached – and spurned the narrow Grass –
And just the meanest Tunes

That Nature murmured to herself
To keep herself in Cheer –
I took for Giants – practising
Titanic Opera –

The Days – to Mighty Metres stept –
The Homeliest – adorned
As if unto a Jubilee
'Twere suddenly confirmed –

I could not have defined the change –
Conversion of the Mind
Like Sanctifying in the Soul –
Is witnessed – not explained –

'Twas a Divine Insanity –
The Danger to be Sane
Should I again experience –
'Tis Antidote to turn –

To Tomes of solid Witchcraft –
Magicians be asleep –
But Magic – hath an Element
Like Deity – to keep –

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, consciously, of Grace –
Unto supremest name –
Called to my Full – The Crescent dropped –
Existence's whole Arc, filled up,
With one small Diadem.

My second Rank – too small the first –
Crowned – Crowing – on my Father's breast –
A half unconscious Queen –
But this time – Adequate – Erect,
With Will to choose, or to reject,
And I choose, just a Crown –

Ces deux poèmes sont mis en regard l'un de l'autre pour plusieurs raisons. D'abord, parce que les cérémonies de la conversion et du baptême sont indissolublement liées dans la tradition protestante. La conversion avait en effet valeur de régénération baptismale, de « seconde » naissance, et elle permettait, on l'a vu, de confirmer, par une profession de foi rendue publique, son allégeance à Dieu et à sa congrégation religieuse. Notons à cet égard que la mouvance évangélique qui prit son essor au XIXe siècle dans un contexte de révolte anti-calviniste insistait tout particulièrement sur la distinction entre le baptême d'eau (le premier, administré pendant l'enfance) et le baptême d'esprit, qui découlait de la conversion à l'âge adulte. Ensuite, les deux poèmes rendent compte d'un cheminement spirituel qui s'est fait progressivement, par étapes : ils apparaissent en effet comme les deux versants d'une même prise de conscience et d'une même prise de « pouvoir », qui résultent d'une expérience intérieure déterminante, une expérience qui transforme et « transfigure », symboliquement, l'être, et dont la poésie est à la fois le lieu d'actualisation (au sens performatif et théâtral du terme) et la force instigatrice. Dans le poème « I think I was enchanted », il est question de la rencontre décisive que Dickinson fit avec la poésie dans ses années de jeunesse (les éditions de Franklin et de Miller indiquent la

variante « little Girl » pour « sombre Girl »). La « Dame Étrangère » évoquée (« Foreign Lady ») a d'ailleurs été identifiée par plusieurs critiques comme étant Elizabeth Barrett Browning, dont Dickinson loua l'œuvre dans ses lettres, et pour laquelle elle aurait composé plusieurs poèmes élégiaques, comme « Her – “last Poems” – » (J312/ F600) et « I went to thank Her – » (J363/ F637)⁵⁷⁰. Quoi qu'il en fût, la Dame Étrangère apparaît avant tout comme une incarnation de la quintessence poétique, et ce que Dickinson entreprend de rapporter rétrospectivement, c'est le bouleversement intérieur – à la fois intellectuel, émotionnel et spirituel – qui résulta de ce contact avec la « vraie » poésie⁵⁷¹. Elle évoque en effet la façon dont la poésie agit sur elle en exerçant un pouvoir, au sens d'une emprise ou d'une influence magique qui l'aurait envoûtée comme un sortilège et dont les effets furent si profonds qu'elle conclut alors, en secret, un pacte avec elle, en lui prêtant allégeance, c'est-à-dire en se « convertissant » à elle : « Conversion of the Mind », déclare-t-elle. On mesure assez la dimension subversive d'une telle opération de l'esprit au regard de la non-conversion religieuse de Dickinson, et l'on peut légitimement présumer que si celle-ci n'eut pas lieu, c'est qu'une autre conversion, poétique et « privée », avait *déjà* eu lieu officieusement. Le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » pourrait alors être perçu comme la prolongation logique de ce pacte, comme le résultat d'une sorte de transaction ou de passation de pouvoir qui aurait opéré une fois que Dickinson avait prêté allégeance à la poésie : en effet, il y est cette fois question du pouvoir que la poésie lui permet d'exercer, un pouvoir qui la conduit à s'affirmer elle-même en rejetant violemment toute influence extérieure, toute entreprise d'annexion, autre que poétique, qui viserait à assujettir son esprit et son âme contre sa volonté. Une fois « convertie » à la poésie, Dickinson peut alors se rebaptiser elle-même et inaugurer la naissance d'un nouveau « moi », qui est au plus près de son être véritable. C'est là l'enjeu essentiel de

⁵⁷⁰ « Written in memory of Elizabeth Barrett Browning, who died on 29 June 1861 », rappelle Cristanne Miller dans son édition des poèmes (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.763.) L'influence de personnalités masculines sur le poète a été maintes fois soulignée, que ce soit celle de son entourage proche (son père, son frère, T.W. Higginson, et certains pasteurs évoqués plus tôt) ou celle, plus éloignée temporellement, d'auteurs et prêcheurs tels que Shakespeare, Keats, Isaac Watts, ou encore Jonathan Edwards (pour n'en citer que quelques-uns). Il ne faudrait toutefois pas sous-estimer le rôle des femmes dans la construction identitaire et poétique de Dickinson. Il y avait sa belle-sœur Susan Gilbert bien sûr, qui occupait une place privilégiée dans sa vie, et avec laquelle elle partageait ses poèmes, et puis des femmes poètes : en dehors d'Elizabeth Barrett Browning, il y avait George Eliot, George Sand, les sœurs Emily et Charlotte Brontë, ainsi que Helen Hunt Jackson, originaire de Amherst, elle aussi, et avec laquelle Dickinson correspondit par lettres. Remarquons que toutes ces femmes étaient, chacune à sa façon, des « scandaleuses » (plusieurs d'entre elles portaient des noms d'emprunt masculins), des rebelles engagées dans des combats clés de leur époque (la place des femmes, les droits des Noirs et des Amérindiens), à la fois dans leurs écrits et sur le terrain, comme c'était le cas de Helen Hunt Jackson.

⁵⁷¹ On a mentionné, dans le chap.1, la lettre 342a dans laquelle Dickinson décrit, en des termes particulièrement saisissants de violence, l'impact produit sur elle par la « vraie » poésie : « If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way ».

l'acte poétique pour Dickinson : la possibilité de se relier à sa nature profonde, de retrouver, pour reprendre les termes de Maurice Blanchot, « le sentiment originel [...] que nous éprouvons lorsque nous touchons le fond de nous-mêmes⁵⁷² ». Et cette possibilité de « se relier » à soi doit être comprise en étroite relation avec la possibilité que la poésie offre de « relire » le monde en relisant les mots, en agissant sur les significations et les valeurs normatives qui leur sont attachées : grâce au pouvoir de conversion et de régénération symbolique que porte en lui le langage poétique, Dickinson dépouille les mots de leurs certitudes et de leur contenu codifié (essentiellement religieux, dans les deux poèmes examinés), elle les libère de leur carcan et élargit leur portée pour faire émerger de nouvelles significations et de nouvelles valeurs. C'est alors que peut éclore un nouveau « moi », qui se veut lui-même dépouillé et libéré des entraves de la tradition et qui, de ce fait, peut s'épanouir librement, à l'écart des normes culturelles et religieuses établies, bien que toujours en tension avec elles.

Dans le poème « I think I was enchanted », le ton est donné dès le premier vers. Dickinson souligne le caractère à la fois magique et mystique de sa rencontre avec la poésie, mettant l'accent sur le pouvoir que les mots exercèrent d'emblée sur elle, tout en reconnaissant le caractère intraduisible du sentiment qu'elle éprouva alors : « I had not power to tell » (2^{ème} strophe) ; « I could not have defined the change », « Is witnessed not explained » (6^{ème} strophe). Du latin *incantare* (« chanter des formules magiques, ensorceler »), l'enchantement est d'abord celui de la langue poétique, dont le caractère non seulement mélodieux mais étrange et obscur (« Foreign », « Dark ») est comparable à celui des formules et des incantations magiques, et est susceptible d'envoûter, voire de « posséder », celui qui l'expérimente et qui accepte de se soumettre à son pouvoir. Dans plusieurs lettres à Higginson, Dickinson associe assez explicitement la poésie (son origine et ses effets envoûtants) à la magie et à la sorcellerie. Dans la seconde lettre qu'elle lui adressa, elle demande : « – I would like to learn – Could you tell me how to grow – or is it unconveyed – like Melody – or Witchcraft ? » (L261). Tandis que dans la lettre 268, elle commente ses remarques sur son travail en s'amusant de ce qu'il qualifie son écriture d'« obscure » (il emploie le mot « dark », présent dans le poème examiné) : « You said “Dark.” I know the Butterfly – and the Lizard – and the Orchis – / Are not those *your* Countrymen ? » (c'est elle qui souligne). Elle se présente ainsi, sur un ton provocateur et non dénué d'humour, comme une sorte de prêtresse de la nature, dont elle préserverait les secrets. Dans plusieurs autres lettres et poèmes, elle évoque le potentiel ensorcelant de la littérature en

⁵⁷² Maurice Blanchot, *Faux pas*, op.cit., p.157.

employant des verbes comme « bewitch » et « enchant ». Dans le poème « A precious – mouldering pleasure – ’tis – » (J371/ F569) par exemple, elle décrit le pouvoir de fascination qu’exercent sur elle les livres anciens (« an Antique Book »), qu’elle présente comme des entités vivantes et habitées, au sens de « hantées », par l’esprit de leur auteur : « His Presence is *Enchantment* – / You beg him not to go – / Old Volumes shake their Vellum Heads / And tantalize – just so – » (je souligne). Dans une lettre de jeunesse adressée à Susan Gilbert, elle écrivait, par ailleurs : « I have just read three little books, not great, not thrilling – but sweet and true [...] I know you would love them all – yet they dont *bewitch* me any » (L85, c’est Dickinson, cette fois, qui souligne). On comprend ici qu’elle distingue implicitement entre les ouvrages qu’elle apprécie modérément (et par rapport auxquels elle garde une distance critique et donc une certaine maîtrise) et ceux qui la fascinent véritablement (le rapport est alors inversé et ce sont eux qui la dominant). En ce sens, ce n’est pas un hasard si elle évoque le Livre de la Bible en lui déniait un quelconque pouvoir de fascination et d’emprise sur elle. Dans une lettre à Joseph Sweetser, elle déclare : « Were all it’s [the Bible’s] advice so *enchanted* as that, we should probably heed it » (L897, je souligne)⁵⁷³. Dans les deux dernières strophes du poème examiné, elle invite alors à s’en remettre à la poésie, la présentant à la fois comme l’« antidote » apotropaïque susceptible d’enrayer un mal et de conjurer les mauvais esprits, et la gardienne d’une valeur qui a des propriétés divines, instaurant, de ce fait, entre la poésie et le Livre de la Bible, un rapport de rivalité :

’Twas a Divine Insanity –
The Danger to be Sane
Should I again experience –
’Tis Antidote to turn –

To Tomes of solid Witchcraft –
Magicians be asleep –
But Magic – hath an Element
Like Deity – to keep –

Dickinson joue ici d’un déplacement subversif des valeurs, qui fait de la poésie « un délire qui l’emporte, une ligne de sorcière qui s’échappe du système dominant », pour reprendre la formulation de Deleuze⁵⁷⁴. Pour Dickinson, s’échapper du système consiste, on l’a vu, à s’écarter de la norme et à renverser les rapports dominants-dominés. Cette idée est présente dès la seconde strophe du poème, dans la confusion « démente » des valeurs (« Lunacy ») que la

⁵⁷³ Je renvoie ici au chap.2, dans lequel j’expose la posture résolument critique que Dickinson adopta à l’égard du Livre de la Bible.

⁵⁷⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op.cit., p.15.

lecture poétique provoque, en brouillant – en renversant, même – les repères usuels (« And whether it was noon at night – / Or only Heaven – at Noon – »), Dickinson sous-entend par là que le choc des contraires à l'œuvre ouvre la voie à une félicité (« Heaven ») traditionnellement déniée à tout ceux qui s'écartent du droit chemin de l'orthodoxie. « 'Twas a Divine Insanity », déclare-t-elle, soulignant, en un retournement provocateur, que le danger véritable ne réside pas dans le fait de dévier de la norme mais d'y souscrire, comme elle le fit elle-même un temps. « The Danger to be Sane / Should I again experience – », remarque-t-elle, et on peut lire ces vers de deux façons complémentaires : soit en les inversant (« Should I again experience – / The Danger to be Sane »), ce qui a pour effet d'accentuer le renversement subversif à l'œuvre ; soit en maintenant l'ordre choisi par Dickinson, auquel cas le tiret suspensif qui prolonge le mot « experience » suggère qu'elle préfère s'abstenir de formuler ce qu'elle serait capable de faire (la pire « folie », sans doute) si on la forçait, au moment même où elle prend la parole dans le poème, à souscrire, de nouveau, aux normes établies. Cet appel à réviser ce que l'on entend habituellement par « folie » et par « raison » (l'adjectif « sane » désigne ici celui qui est, a priori, « sain d'esprit ») est le sujet même du poème « Much Madness is divinest Sense – » (J435/ F620), dans lequel Dickinson s'érige contre la tyrannie de la doxa culturelle et religieuse. Dans un article intitulé « Emily Dickinson : The Poetics of Doubt », David Porter a souligné la force d'âme qu'une telle position marginale exigeait, Dickinson ayant parfaitement conscience que celui qui ose dévier du cadre balisé et codifié par la communauté court le risque d'être stigmatisé et « excommunié »⁵⁷⁵, d'être tenu, à proprement parler, pour « fou » : « That estrangement from assent demanded enormous control if it was to remain intact, carry persuasion, and not disintegrate into subjective shreds of despair⁵⁷⁶. » C'est donc avec un aplomb insolent que Dickinson stigmatise à son tour l'assentiment commun (« stock assent »), en procédant à un renversement des valeurs admises :

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 –

⁵⁷⁵ On l'a vu, même si la doxa religieuse s'était adoucie au XIXe siècle en comparaison des siècles précédents, les « articles de foi » de l'Église congrégationaliste d'Amherst reposaient, encore en 1850, sur des préceptes codifiés particulièrement stricts et sévères, l'excommunication étant explicitement mentionnée (même si rarement pratiquée) comme étant l'une des punitions envisagées pour sanctionner les délinquants (« offenders ») qui contrevenaient à leurs devoirs fondamentaux en tant que chrétiens. Voir l'annexe « The Articles of Faith and Government of the First Church in Amherst, Massachusetts », p.396.

⁵⁷⁶ David Porter, « Emily Dickinson : The Poetics of Doubt » in *Emerson Society Quarterly*, vol. 60, 1970, p.91.

Dickinson dénonce ici les diktats d'une société qui fait du marginal, de celui qui résiste ou objecte (« demur ») à la norme établie par le plus grand nombre (« the Majority »), un paria frappé de démence, un « aliéné » de la communauté (du latin *alienus*, « autre », « étranger »). Les derniers vers du poème évoquent les conséquences terribles que le séditieux devra subir en s'écartant de la norme : l'adverbe « straightway » (qui signifie littéralement « immédiatement ») joue implicitement sur l'idée d'une déviation du *droit chemin* et sa proximité avec le mot « straitjacket » (« camisole de force⁵⁷⁷ ») annonce l'image finale de l'aliéné qu'on enchaîne pour l'immobiliser et l'empêcher de nuire. Et s'il est vraisemblable que les conséquences évoquées soient ici davantage fantasmées que réelles, ces vers sonnent comme une sentence terrible et implacable, que l'on peut rapprocher du processus d'élection calviniste tel qu'il est décrit dans le poème « The Soul selects her own Society – » (J303/ F409), analysé dans le second chapitre, et que vient prosodiquement renforcer, dans les trois derniers vers, l'enchaînement saccadé de mots brefs, entrecoupés de tirets, aux sonorités cassantes et menaçantes. Mais ce que Dickinson suggère avant tout dans ce poème, en tant que marginale qui résista aux règles et prescriptions imposées, c'est que la folie n'est pas là où on l'attend, et que c'est d'un conformisme aveugle que naît l'aliénation véritable. En un retournement ironique qui rappelle l'inversion des valeurs dont Érasme joua dans son *Éloge de la folie*, elle déclare ainsi que c'est le sens « commun » (« Much Sense »), c'est-à-dire la raison dominante qui prévaut dans la communauté, qui est pure folie (« the starkest Madness »). Le caractère liant et doucereux des alliterations en « s » dans le vers « Assent – and you are sane – » vient d'ailleurs appuyer l'idée d'une soumission docile, que Dickinson considère avec une ironie emplie d'un miel fielleux. À l'inverse, pour celui qui sait prendre ses distances et exercer son jugement critique (« To a discerning Eye – »), ce qu'on appelle communément « folie » n'est pas la marque de l'« in-sensé », de celui qui s'absente à la raison, mais doit, au contraire, être perçu comme l'attitude la plus sensée qui soit, signe d'une intelligence supérieure (comme chez les fous de Shakespeare) que Dickinson qualifie de « divine ». Sensée, parce qu'elle refuse de s'enchaîner à des schémas pré-conçus qui imposent des modes de voir et de croire et qui ôtent tout libre-arbitre à celui qui consent à les suivre. Divine, par la liberté qu'elle accorde à celui qui ose s'en remettre à lui-même dans l'exercice de sa pensée, de sa croyance, de sa foi. C'est cette liberté-même qui lui vaut, du reste, d'être

⁵⁷⁷ Remarquons que le mot n'apparaît pas dans le Webster que consultait le poète mais que son usage est attesté dès la fin du XVIIIe siècle. Voir, par exemple, le dictionnaire étymologique de Barnhart (*Barnhart Dictionary of Etymology*, op. cit., p.1073), ainsi que le *Online Etymology Dictionary*. Consulté le 15 août 2016. URL : <http://www.etymonline.com/>.

enfermé, c'est-à-dire « re-cadré » par la société. Les réflexions de Montaigne entrent, là encore, en résonance avec la position engagée de Dickinson. Dans son *Apologie de Raymond Sebon*, il appelle tous ceux qui vivent sous le joug d'une idéologie à faire preuve de courage et de force d'âme en se libérant de lui :

Et tandis que les autres sont portés par la coutume de leur pays ou par l'éducation reçue des parents ou par le hasard, comme par une tempête, sans jugement et sans choix, le plus souvent même avant l'âge du discernement, à telle ou telle opinion [...] à laquelle ils se trouvent engagés, asservis et collés comme à un hameçon dont ils ne peuvent se défaire [...] pourquoi ne serait-il pas accordé pareillement à ceux-ci de sauvegarder leur liberté et de considérer les choses sans engagement et sans servitude? « *Hoc liberiores et solutiores quod integra illis est judicandi potestas.* » [D'autant plus libres et indépendants qu'ils ont un pouvoir absolu de juger.] N'est-ce pas quelque avantage que de se trouver dégagé de la contrainte qui bride les autres?⁵⁷⁸

En ce sens, le potentiel vertueux que Dickinson attribue à la poésie est essentiel : conjurateur (par le renversement des valeurs qui s'opère) et thaumaturge (en tant qu'antidote qui guérit du poison des dogmes et des certitudes), il rend compte à la fois du pouvoir de transformation positive que la poésie est susceptible d'exercer sur les choses grâce à son langage singulier et « magique », ainsi que du pouvoir dont elle investit celui qui accepte de s'abandonner corps et âme à elle, à l'image des sorcières du Moyen-Âge, dont Michelet a expliqué que la superstition voulait qu'en contrepartie de leur soumission au « Prince noir » des ténèbres, elles soient investies d'un pouvoir de nuisance terrible⁵⁷⁹. À ceci près que la magie, ici, n'est pas noire mais *blanche*, et qu'elle ne vise pas à jeter de mauvais sorts mais à se débarrasser d'eux.

Et en effet, l'enchantement dont il est question dans le poème « I think I was enchanted » doit également être compris au sens d'un ré-enchantement, conséquence directe d'un désenchantement à l'égard de toute une économie culturelle et religieuse dans laquelle Dickinson ne se reconnaissait pas, ou plus. En ce sens, le mouvement intérieur qui caractérise le cheminement spirituel de Dickinson peut être rapproché de ce que Michel de Certeau dit de l'itinéraire spirituel du mystique dans *La faiblesse de croire*. Selon lui, la voie mystique est un « itinéraire qui n'est plus signifié par une pérégrination visible ou par un accroissement de savoir », elle est « un devenir *caché* sous la stabilité de termes religieux [...] une mutation secrète qui se saisit et se reconnaît elle-même en fonction d'un désenchantement par rapport à l'univers des mots, des idées ou des assurances objectives⁵⁸⁰ ». Dans le poème, le caractère à la fois invisible (secret, caché) et intraduisible d'une telle mutation intérieure vient précisément

⁵⁷⁸ Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., II, 12, p.612-613.

⁵⁷⁹ Voir Jules Michelet, *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.

⁵⁸⁰ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, op. cit., p. 51.

s'opposer au caractère public de la conversion religieuse à laquelle le poète refusa de se soumettre. Si la mystique et la poésie ont en commun de se distinguer des religions et de leurs croyances par la résistance qu'elles opposent aux discours conceptuels et aux dogmes, il serait pourtant inadéquat de voir en Dickinson une mystique au sens où le furent St Jean de la Croix, Thérèse d'Avila ou Angelus Silesius, ne serait-ce que parce que la distance critique et le doute demeurèrent des constantes de son activité spirituelle tout au long de sa vie, et que la question de « Dieu » (sa nature, son existence) fut pour elle une énigme jusqu'au bout. Il eût, du reste, été inconcevable pour elle de suspendre absolument sa parole et ses facultés intellectuelles, en d'autres termes de procéder, comme il est d'usage dans la tradition mystique, à une ligature de toutes les opérations des sens et de l'intelligence, pour se dissoudre en Dieu en créant en soi et autour de soi un « abîme cosmique », ainsi que l'a formulé Yves Bonnefoy⁵⁸¹. Il faut toutefois reconnaître que la tentation mystique est présente jusqu'à un certain point dans ses écrits, et que le désenchantement blessé qu'évoque De Certeau fut vraisemblablement un des moteurs essentiels qui la conduisit à rechercher des voies parallèles d'accès à la connaissance, à la foi et au divin. La volonté qu'avait Dickinson de se dépouiller de valeurs héritées qu'elle avait le sentiment de subir (avec leurs mots, leurs idées et leurs assurances objectives, pour reprendre les termes de De Certeau) trouve alors son expression la plus explicite et la plus éclatante dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – ».

Véritable déclaration d'hérésie au cours de laquelle Dickinson se dé-baptise pour se rebaptiser elle-même, ses tonalités incantatoires et conjuratrices rappelleraient presque l'invocation de Lady Macbeth, avec ses accents de rituel, son appel à des forces supérieures, la présence d'un corbeau qui croasse (« crowing ») et la perspective d'être reine⁵⁸², si la visée n'était, là encore, de se libérer des carcans de la tradition plutôt que de s'enchaîner à eux, par une superstition maléfique. Dickinson y proclame sa volonté, aussi impérieuse qu'impériale, de se dégager d'un héritage sclérosant, qui étouffe le libre-arbitre et le libre épanouissement de l'identité individuelle, pour reprendre un pouvoir dont elle a le sentiment qu'il lui a été

⁵⁸¹ Yves Bonnefoy, « La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien », propos recueillis par Stéphane Barsacq et Jennifer Schwarz, *Le Monde des religions.fr*, publié le 30/12/2011, p.4. Consulté le 10 août 2016. URL : http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php. Notons toutefois, à la suite de Blanchot, que Maître Eckhart constitua une exception parmi les mystiques, puisqu'il fut l'un des seuls à refuser de « rompre avec les méthodes spéculatives », maintenant « jusqu'au bout l'exercice de la raison ». (Maurice Blanchot, *Faux pas*, op. cit., p.32). Il conviendrait donc d'approfondir au cas par cas la démarche des mystiques anciens, pour dégager plus précisément leurs points de convergence et de divergence avec la démarche poétique de Dickinson, l'auteur mystique étant fondamentalement un poète, ne serait-ce que parce qu'il lutte, comme le poète, avec la langue (ses mots, sa grammaire, sa syntaxe réglementée), qu'il sait d'avance inadéquate à décrire une expérience intérieure puissante.

⁵⁸² Voir l'Acte I, scène 5, de *Macbeth* (William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, op. cit., p.331-332).

confisqué. Le premier verbe du poème est à cet égard d'une ambiguïté sémantique remarquable, puisqu'il exprime simultanément un arrachement violent (aux valeurs héritées) et un attachement qui a valeur d'allégeance (à la poésie) : « I'm ceded – », déclare Dickinson. Le participe passé « ceded » peut en effet se comprendre ici comme étant la forme tronquée du participe « seceded » (du verbe *to secede*, donc). Mais il pourrait également être le participe régulier du verbe *to cede*. Les enjeux diffèrent mais sont indissociables l'un de l'autre. Dans le premier cas, « ceded » donne à entendre la rupture – la « sécession » de soi, dit Christine Savinel⁵⁸³ – que Dickinson opère sur la scène poétique, par un acte d'énonciation performatif qui entérine la rupture au moment même où le mot est formulé, et que le tiret bref et cassant qui le suit vient redoubler. On mesure, bien sûr, la violence d'une telle déclaration, au regard du contexte de division, de « sécession », à proprement parler, dans lequel se trouvaient les États-Unis au moment où le poème fut écrit (en 1862 selon les éditions de Johnson, Franklin et Miller). Mais il faut, avant tout, l'entendre comme l'expression « excédée » d'un désaccord (idéologique, culturel, religieux) fondamental qui ne laisse d'autre choix, à Dickinson, que de rejeter tout ce qui, jusque-là, lui avait été imposé de force, c'est-à-dire contre sa volonté. « I've stopped being *Theirs* – » (je souligne) : le pronom « *Theirs* » n'a pas, dans le poème, de référent explicitement identifié mais on comprend qu'il renvoie, comme le pronom « *They* » qui apparaît à deux reprises, aux aïeux et à leur héritage, dont Dickinson entendait se démarquer en affirmant ce qui lui appartenait en propre, à travers l'emploi des pronoms « *I* », « *my* » (ou encore « *mine* », dans d'autres poèmes). Elle se montrait, là encore, proche de la pensée d'Emerson, dont nous avons vu qu'il opposa, dans ses essais, les anciennes et les nouvelles générations en jouant d'une confrontation entre, d'une part, les pronoms « *They* » et « *Theirs* », et, d'autre part, les pronoms « *we* » et « *us* ». Et si les pronoms « *we* » et « *us* » ont une valeur plus large et plus impersonnelle que les pronoms « *I* » ou « *my* » que choisit Dickinson, il faut garder à l'esprit tous ces poèmes dans lesquels elle élargit la portée de ses propos et invite tout un chacun à faire l'expérience de la vérité et de la révélation en s'en remettant à sa propre intériorité, son propre jugement. Il suffit de penser à « *Soto ! Explore thyself !* » (J832/ F814), ou encore à « *You'll know it – as you know 'tis Noon –* » (J420/ F429), analysés dans le cinquième chapitre. Tout au long du poème « *I'm ceded – I've stopped being *Theirs* –* », les sonorités viennent ainsi appuyer le caractère résolu et inflexible de la rupture annoncée en faisant claquer les allitérations en « *s* », « *p* », « *k* », « *t* », « *tr* » ou « *dr* » (« *ceded* », « *stopped* », « *dropped* », « *put* », « *string* », « *spools* », « *threading* », « *Rank* », « *crowing* »,

⁵⁸³ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.24.

« Erect », « reject »), qui expriment à la fois un rejet et un dégoût teinté de mépris. « The name They dropped upon my face/ With water, in the country church », lâche Dickinson, et l'eau administrée pour sceller son baptême retentit ici comme une gifle. Lorsqu'elle « rend », au sens presque physique du terme, un baptême dont elle a le sentiment qu'il lui a été infligé, appelant à le reléguer parmi les babioles (poupées et bobines) futiles de son enfance, on a ainsi presque l'impression qu'elle simule phonétiquement un crachat (« string of spools »).

Mais au-delà du rejet viscéral dont cette première strophe rend compte, il faut comprendre le poème comme une déclaration d'indépendance spirituelle qui ne vise pas tant à détruire qu'à réinvestir la signification des cérémonies de la conversion et du baptême, selon des modalités librement choisies. De même que Dickinson abandonne, dans le poème « I prayed, at first, a little Girl, » (J576/ F546) le rituel de la prière tel qu'il lui a été dicté par son entourage familial et religieux (« Because they told me to – », dit-elle au second vers, et on retrouve le pronom « they » et le poids de l'héritage qu'il porte en lui), décidée à éprouver par elle-même ce que la prière lui « fait » quand elle se confronte à elle directement (« How prayer would feel – to me – »), de même, elle veut faire l'expérience d'une conversion et d'un baptême consentis. C'est à cet égard que le second sens possible du participe « ceded » (dérivé, donc, du verbe *to cede*) est intéressant. Il peut en effet se comprendre comme l'expression d'une transaction, d'une « cession » de soi, comme on dirait, dans le vocabulaire de la juridiction, une cession de droits ou de titres, opération par laquelle la propriété d'un bien ou d'un droit passe du cédant au cessionnaire (le bénéficiaire de la cession). Le cédant, ici, serait Dickinson, et le cessionnaire, la poésie, en d'autres termes, elle-même, si l'on considère que c'est grâce à l'acte poétique qu'elle s'accomplit et « se rend » (au sens d'une restitution) à elle-même. Dans ce cadre, le bien ou le droit à céder au cours de la transaction serait le baptême, transféré de la sphère religieuse à une sphère plus profane : celle de la poésie. La définition que donne le Webster de l'action de céder est à cet égard édifiante, puisqu'elle l'assimile aussi bien à une « concession » qu'à un « renoncement » et à une « capitulation⁵⁸⁴ ». Dans le contexte du poème, il y a bien concession mais il n'y a ni renoncement ni capitulation. Ce serait plutôt le contraire, et on a souligné, déjà, le goût de Dickinson pour les effets de surprise « à rebours », ainsi que pour les renversements d'échelles de valeurs et de hiérarchies : en un retournement aussi paradoxal que triomphal, non seulement Dickinson ne renonce pas au sacrement du baptême mais elle en fait, de surcroît, le symbole de sa victoire – de sa consécration – sur son héritage

⁵⁸⁴ « To yield ; to surrender ; to give up ; to resign ; as, to cede a fortress, a province or country, by treaty. This word is appropriately used to denote the relinquishment of a conquered city, fortress or territory to the former sovereign or proprietor ; « To relinquish and grant ; as, to cede all claims to a disputed right or territory ».

religieux, grâce à la passation de pouvoir qui s'accomplit entre elle et la poésie par l'intermédiaire d'une transaction.

Le transfert de pouvoir qui s'opère d'une sphère (celle de la religion) à une autre (celle de la poésie) se manifeste dans le contraste établi entre deux états opposés qui rendent compte d'une évolution intérieure accomplie dans le temps (il y a un « avant » et un « après ») : l'un passif et subi, synonyme d'une dépossession de soi, et que Dickinson associe à l'époque de son enfance (1^{ère} strophe); l'autre, actif et conscient, synonyme d'une repossession de soi, et que Dickinson associe à l'âge de sa maturité, en tant que femme et que poète. Notons que cette opposition et cette évolution se trouvent relayées par une série de marquages temporels aussi bien grammaticaux que lexicaux. Outre l'allusion, dans la première strophe, à l'époque de l'enfance, l'adverbe « before » et le syntagme « – too small the first – » renvoient à un état antérieur du « moi » caractérisé par l'étroitesse, la privation, et la soumission. Mis entre tirets, le syntagme « – too small the first – » fait l'effet d'un carcan qui emprisonne et rétrécit l'être, tandis que l'adverbe privatif « without », dans le syntagme « without the choice », souligne le caractère imposé d'un baptême accompli alors que Dickinson n'était pas en mesure de décider par elle-même, étant enfant. Dans son édition récente des poèmes, Cristanne Miller signale à ce propos la possible réappropriation d'un passage de la Première épître de Paul aux Corinthiens : « When I was a child, I spake as a child, I understood as a child, I thought as a child : but when I became a man, I put away childish things⁵⁸⁵. » En ce sens, les poupées et les bobines auxquelles Dickinson relègue son premier baptême revêtent une dimension culturelle symboliquement puissante, que l'on peut rapprocher de l'image, pour le moins frappante, qu'elle offre d'elle enfant, au moment où elle fut baptisée : celle d'un bébé qui croasse comme un corbeau sur la poitrine de son père (3^{ème} strophe). « A small image in the human form, moved by a wire in a mock drama ; a wooden tragedian » ; « a doll ». Ce sont là deux des trois définitions que le Webster propose du mot « puppet », et c'est bien, en effet, à une sorte de fantoche dont on tire les fils (« string ») pour agir sur lui, pour l'animer et le manipuler, que Dickinson identifie implicitement son ancien « moi » dans le poème. La troisième définition du mot « puppet » qu'offre le Webster, « a word of contempt », apparaît alors particulièrement bien venue, si l'on considère le mépris viscéral dans lequel Dickinson tenait son premier baptême. Remarquons que dans deux de ses essais, Emerson lui-même place l'institution religieuse traditionnelle et ceux qui se conforment à ses règles du côté de l'immaturation et de la puérilité d'esprit, en employant des termes empruntés au domaine de l'enfance, qui font écho

⁵⁸⁵ I Cor., 13 :11. Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.755.

au poème de Dickinson (il vise alors l'Église d'Angleterre, mais on a vu qu'il critique obliquement les Églises protestantes d'Amérique). Dans « Religion » (1856), il constate : « Their religion is a quotation, their church is *a doll*⁵⁸⁶ » (je souligne). Tandis que dans « Worship » (1860), il déclare : « I do not find the religions of men at this moment very creditable to them, but either *childish* and insignificant, or unmanly and effeminating⁵⁸⁷ » (je souligne). Comme Dickinson, Emerson considérait le conformisme aveugle dont les hommes faisaient preuve à l'égard de la religion comme le signe d'une soumission infantilissante, qui les empêchait intellectuellement et spirituellement de s'élever et de « grandir » en agissant et en pensant par eux-mêmes. Dans le poème, c'est également ce qui est sous-entendu dans les vers « Crowned – Crowing – on my Father's breast – / A half unconscious Queen – » (dernière strophe). La paronomase rampante (« Crowned – Crowing – ») offre l'image saisissante, et *unheimliche*, à maints égards, de Dickinson enfant, croassant et gémissant au moment de son baptême (les éditions de Franklin et Miller indiquent la variante « whimpering » pour « crowing »), comme si elle réagissait à un acte contre-nature par des cris de détresse qui deviennent eux-mêmes contre-nature, ainsi que le suggère l'hybridité monstrueuse d'un enfant-corbillat. Cristanne Miller rappelle que le baptême de Dickinson coïncida avec la conversion de sa mère (« ED's baptism as an infant in the First Congregational Church in Amherst followed her mother's conversion in July 1831⁵⁸⁸ »). Écrasé sur la « poitrine » de son père (père et mère se trouvent réunis dans cette image androgyne), l'enfant baptisé apparaît alors comme le symbole d'une double aliénation patriarcale, étant assujetti aussi bien à l'autorité du père qu'à la conversion, imposée par la communauté, de la mère. Le syntagme nominal « A half unconscious Queen – » vient renforcer cette idée en suggérant que le premier couronnement de Dickinson (rappelons que l'eau baptismale était versée au sommet de la tête, dit *crown of the head*, en anglais) fut accompli alors qu'elle était « à demi » évanouie, à demi « inconsciente ». Le mot « half » viendrait alors souligner que, bien qu'éveillée et vivante au monde, elle n'était pas encore pleinement consciente de la liberté de choix dont elle était en droit de jouir, ce que l'image du croissant (« Crescent »), en tant qu'il représente un cercle incomplet, tend à

⁵⁸⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.887.

⁵⁸⁷ Ibid., p.1058.

⁵⁸⁸ Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.755. Il faut rappeler que Dickinson éprouvait pour sa mère des sentiments ambivalents. Dans la lettre 261 à Higginson, elle écrivait « – My Mother does not care for thought – », tandis que lors de leur première entrevue, Higginson rapporte dans une lettre à sa femme qu'elle lui aurait demandé : « Could you tell me what home is / I never had a mother. I suppose a mother is one to whom you hurry when you are troubled » (L342b). Il est difficile de se faire une opinion à partir de quelques lettres seulement, mais pour une femme qui révérait les facultés de l'esprit et qui louait l'amour terrestre, sous-entendre que sa mère ne *pensait* pas et qu'elle ne lui apportait pas le réconfort et la tendresse dont elle avait besoin s'apparente à une déclaration de désamour à la limite du rejet.

renforcer. La variante (« insuffisant ») qu'a envisagée Dickinson pour le mot « inconscient » est alors d'autant plus intéressante qu'elle met précisément l'accent sur la débilité de son « moi » d'alors, incapable de se suffire à lui-même, de se soutenir lui-même, à l'image du corbillat souffreteux, plaqué contre la poitrine de son père.

Cette soumission à une autorité extérieure, réprouvée parce qu'elle enchaîne l'être, parce qu'elle le rétrécit et l'avilit, trouve alors son pendant adverse – celui que Dickinson revendique avec force, à l'âge de sa maturité – dans le choix de termes qui expriment, tout au contraire, une volonté « consciente » qui lui permet de choisir et de juger librement, par elle-même et pour elle-même, ce qui lui semble être en adéquation avec sa nature profonde. « *But this time, consciously, of Grace* » ; « *But this time – Adequate – Erect,* » (2^{ème} et 3^{ème} strophes, je souligne) déclare-t-elle, choisissant la figure de l'anaphore pour accentuer le caractère performatif d'une prise de pouvoir qui l'amène à se libérer des chaînes du passé pour s'affirmer elle-même. L'adverbe « consciously » vient ainsi relever l'adjectif « inconscient » (lui ôtant son préfixe privatif), tandis que l'enfant rampant et soumis se redresse – s'érige – une fois devenu adulte, puissant, maître de lui-même. C'est ce que suggère avec force l'adjectif « Erect », qui donne à entendre à la fois la puissance insurrectionnelle et la puissance « mâle » du poète, débarrassée de tout élément féminin, que Dickinson, en son imaginaire culturellement marqué, associait à la faiblesse et à la soumission. C'est alors que s'opère le passage d'un état de non-choix (« without the choice ») à un état de choix : « With Will to choose, or to reject », proclame-t-elle, et le mot « Will » est à entendre ici au sens d'un « pouvoir » plus encore que d'une volonté (ce que sa variante, « Power », vient précisément étayer), tandis que la conjonction « with », qui implique l'ajout de quelque chose, vient ici se substituer à l'adverbe « without », qui implique une confiscation et une privation. Le dénouement du poème n'est pas, pourtant, sans équivoque, puisque Dickinson se situe précisément à la jonction du pouvoir qu'elle s'octroie de « choisir » ou de « rejeter ». Plus exactement, elle accomplit les deux termes de l'alternative simultanément : après avoir désavoué son baptême et rejeté une couronne jugée humiliante (« Crowned – Crowing – »), elle ne choisit pas, ultimement, autre chose qu'une couronne pour se re-baptiser elle-même⁵⁸⁹. « And I choose, just a Crown – », annonce-t-elle avec une fierté condescendante pour conclure une cérémonie au cours de laquelle elle s'est dé-

⁵⁸⁹ L'édition de Franklin indique la variante « Throne » pour « Crown ». Que Dickinson ait opté pour le mot « Crown » nous semble plus cohérent ici, si l'on considère la révolution (de « Crown » à « Crown ») qui s'accomplit dans le poème. Même si, d'un point de vue phonétique, le mot « Throne » a l'intérêt d'être l'homonyme du mot « thrown », renforçant de ce fait la coïncidence des contraires à l'œuvre dans le poème (« Throne » renvoie à la royauté et au couronnement, « thrown », au rejet et à la destitution), le poème perdrait de sa force et ne rendrait pas justice au travail de révision et de subversion subtil que Dickinson entreprit en profondeur.

baptisée (découronnée) et rebaptisée (re-couronnée) en un même mouvement. Un renversement des valeurs s'est opéré, invisible de l'extérieur (secret, caché) mais décisif, et que l'adverbe de restriction « just », dont la signification a, elle aussi, été renversée (la restriction a ici valeur d'extension) vient « couronner » à la toute fin du poème : Dickinson ne renonce pas au baptême mais l'échange contre un autre, jugé plus « adéquat ». Le présence de l'adjectif « Adequate » suggère en effet que ce nouveau baptême est, d'une part, plus « conforme » à sa nature, et qu'il possède, d'autre part, une valeur non moins puissante que le baptême administré dans un cadre institutionnel (ce que la proximité immédiate de l'adjectif « Erect » tend à confirmer), une valeur, en d'autres termes, « équivalente », proche de la définition, mentionnée plus tôt, que Heidegger donne du « même », par opposition à « l'égal » : la différence entre les deux baptêmes est non seulement pensée mais revendiquée.

On prend la mesure, ici, de la relation ambivalente et complexe que Dickinson entretenait avec les valeurs et les croyances dont elle avait hérité. Ce que dit De Certeau du mouvement de protestation spirituel est particulièrement intéressant à cet égard :

[...] avant d'être un refus ou une adhésion, toute réaction spirituelle est un *fait* d'adaptation [...] Les signes mêmes d'une protestation, d'une « rupture » ou d'un « retour aux sources », ont une forme nécessairement relative à une problématique d'ensemble. Dans son « mépris » ou dans son isolement, le fidèle dépend encore de ce qu'il combat ; les nouveautés déterminent ce que, dans les formes d'hier, il va tenir pour immuable et la façon dont il va le vivre ou l'affirmer ; le présent lui fournit les idées qu'il inverse en croyant s'en éloigner⁵⁹⁰.

Il faut pourtant nuancer ces propos dans le cadre des poèmes de Dickinson, et souligner que celle-ci n'était pas dupe de la démarche qu'elle entreprenait. Elle savait pertinemment qu'en manipulant des croyances, des valeurs et des pratiques religieuses héritées, elle maintenait vis-à-vis d'elle une forme de lien, d'attachement. Mais son objectif n'était pas tant de les détruire que de les re-lire et de transformer son lien à elles de sorte que celui-ci ne soit plus synonyme d'obligation et d'asservissement. En ce sens, la pratique poétique lui offrait la plus grande marge de liberté et de récréation possible, et si elle entreprit de subvertir ces croyances, ces valeurs et ces pratiques religieuses sur la scène des poèmes, c'était, avant tout, pour les dépouiller de leur contenu idéologique afin de se réapproprier un certain pouvoir sur elles et, par là même, un certain pouvoir sur elle-même. En d'autres termes, c'était non seulement parce qu'elle refusait de *se convertir à elles*, mais parce qu'elle entendait *les convertir à elle*. C'était

⁵⁹⁰ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, op. cit., p.43.

là la condition même de sa propre conversion et de son propre renouveau baptismal, que seul le langage poétique rendait possible, par son pouvoir de transformation et de régénération symbolique des mots et des significations. C'est donc en travaillant les mots – en les re-définissant, les « rebaptisant » – que Dickinson pouvait effectivement à la fois se détacher et se réapproprier des croyances, des valeurs et des pratiques auxquelles elle n'adhérait pas dans le cadre de leur interprétation orthodoxe. C'est dans cette perspective que l'on peut lire le poème « There's a certain Slant of light, » (J258/ F320), dont est ici reproduit le centre névralgique, qui correspond à la seconde strophe :

Heavenly Hurt, it gives us –
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are –

Dickinson semble suggérer ici que c'est dans l'expérience intime d'une blessure « céleste » foncièrement impalpable et incommunicable (comme toute expérience mystique), et déclenchée par une lumière hivernale oblique et tranchante comme une guillotine, que l'on saisit la signification profonde des choses. L'état de conscience que l'on acquiert alors, en touchant au plus près de soi (l'image de la blessure renvoie ici à la vulnérabilité fondamentale de l'être, à son état d'ouverture maximale) laisse entrevoir, dans une sorte de béance vertigineuse, la différence interne qui loge en toutes choses, et qui permet, ne serait-ce que l'espace d'un fulgurant instant, de saisir quelque chose d'essentiel – une vérité, valable pour soi, et pour les autres, peut-être, aussi. On pourrait dire, dans le cadre de sa réécriture des cérémonies de la conversion et du baptême, que Dickinson travaillait très précisément l'écart, infime mais fondamental, qui « sépare » et déchirait (si l'on considère que le mot « différence » implique, étymologiquement, de « porter en sens divers ») la signification intrinsèque de ces cérémonies, selon qu'elles étaient vécues « de l'extérieur » (subies, donc, sans que l'on se pose de questions) ou « de l'intérieur » (mises à l'épreuve de ses propres facultés à ressentir, penser, juger), aussi douloureuse une telle confrontation de soi à soi et, plus largement, de soi au monde, fût-elle. Dans *L'espace littéraire*, Blanchot évoque, en des termes que l'on pourrait rapprocher de la « différence interne » dont il est question dans le poème de Dickinson, la conversion de l'esprit entreprise par Rilke sur la scène poétique. Il évoque en effet le glissement infime qui s'opère d'une sphère à une autre (de *l'extérieur* à *l'intérieur*, comme pour Dickinson), et qui translate les choses et leurs significations en leur conférant une valeur neuve, plutôt qu'il ne les efface ou ne les détruit :

Par la conversion, tout est tourné vers l'intérieur. Cela signifie que nous nous tournons nous-mêmes mais que nous tournons aussi tout, toutes les choses auxquelles nous avons part. C'est là le point essentiel. L'homme est lié aux choses, il est au milieu d'elles, et s'il renonce à son activité réalisatrice et représentative, s'il se retire apparemment en lui-même, ce n'est pas pour congédier tout ce qui n'est pas lui, les humbles et caduques réalités, mais plutôt pour les entraîner avec lui, pour les faire participer à cette intériorisation où elles perdent leur valeur d'usage, leur nature faussée et où elles perdent aussi leurs étroites bornes pour pénétrer dans leur vraie profondeur. Ainsi cette conversion apparaît-elle comme un immense travail de transmutation, dans lequel les choses, toutes les choses se transforment et s'intériorisent en nous devenant intérieures et en devenant intérieures à elles-mêmes : transformation du visible à l'invisible et de l'invisible en toujours plus invisible [...] Les formules de Rilke ont répété cela de beaucoup de manières, et elles sont parmi les plus connues du lecteur français : « Nous sommes les abeilles de l'Invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible⁵⁹¹.

C'est de l'essence même du travail du poète qu'il est question, plus largement, ici. Blanchot décrit le pouvoir que le poète exerce sur les choses grâce à une langue qui, en exigeant de lui qu'il plonge dans *son* intimité profonde, lui permet de plonger dans *leur* intimité profonde, en un mouvement toujours plus intérieur qui fait ressurgir les significations enfouies, les libérant de la gangue épaisse et figée des usages. Par une opération d'alchimie symbolique que seul le langage poétique permet d'accomplir, le poète « convertit » alors les choses, il les transforme en « or symbolique », pour reprendre l'image de Jacques Rancière⁵⁹². Il les restitue, de ce fait, à leur grandeur originelle, loin des limitations et des corruptions qu'engendrent les normes humaines, en même temps qu'il se restitue lui-même à son être profond. La conversion, cette occasion « en or » (« the golden opportunity »), comme la qualifia Dickinson dans une lettre à Abiah Root déjà citée (L10), en regrettant, ou feignant de regretter, qu'elle lui ait échappée, la poésie lui offre la possibilité de la mener à bien de façon différente et différée, en son âme et conscience, c'est-à-dire, en pleine possession et en pleine maîtrise de ses facultés de jugement. Ce que dit De Certeau du langage de la spiritualité rejoint ici les réflexions de Blanchot, pour lequel la poésie, en tant qu'« art magique », « est naturellement associée à une activité spirituelle⁵⁹³ ». Selon De Certeau, le langage de la spiritualité – et ici, de la poésie – entraîne « une réinterprétation des notions les plus traditionnelles », en ceci que « les mêmes mots, les mêmes idées et les mêmes définitions n'ont [...] plus la même portée ni la même fonction dans

⁵⁹¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.179-180.

⁵⁹² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p.103. Rappelons, à la suite de Jacques Roubaud, qu'une des métaphores persistantes dans l'art des troubadours est celle du travail de forge et d'orfèvrerie. « La nature même du jeu de la poésie fait du troubadour avant tout un artisan, un « facteur » [...], un forgeron, un « fabbro » (Dante). Il forge les mots du dire d'amour, il trempe la poésie au feu d'amour, il l'affine comme l'or : cette métaphore revient sans cesse dans le trobar » (Jacques Roubaud, *La Fleur inverse : essai sur l'art formel des troubadours*, op. cit., p.11).

⁵⁹³ Maurice Blanchot, *Faux pas*, op. cit., p.150.

le langage nouveau où ils sont repris et tous transposés de façon plus ou moins perceptible⁵⁹⁴ ». C'est exactement ce qui est à l'œuvre dans les deux poèmes examinés : le langage poétique rouvre la signification de la conversion et du baptême, leur conférant une portée symbolique nouvelle qui augmente l'être et le relève, le redresse (au sens fort d'une « rectification », pour emprunter au vocabulaire des mystiques), afin de le restaurer dans sa grandeur et sa dignité fondamentales.

Nous l'avons vu dans la première partie, la conversion implique un retournement et un changement de direction censés « remettre sur la bonne voie ». Elle correspond, selon André Paul, à deux mots grecs : « *épistrophè*, changement d'orientation avec l'idée d'un retour à l'origine ; *métanoïa*, changement de pensée ou repentir, avec l'idée d'une mutation et d'une renaissance », qui implique un retour à l'alliance fondamentale conclue avec Dieu⁵⁹⁵. Ce qui est alors remarquable chez Dickinson, c'est qu'elle entreprend de « convertir » la conversion, qu'elle accomplit, en d'autres termes, un « retournement du retournement » proprement hérétique, qui détourne la conversion de son cours normal. Dans *The Puritan Conversion Narrative*, Patricia Caldwell rappelle que le schéma typique de la conversion, tel qu'il apparaît dans les témoignages écrits des premiers Puritains, qui furent sources d'inspiration lors des vagues de résurgence successives aux siècles suivants, était modelé sur le schéma du parcours christique (il était proche, en cela, du parcours mystique) et peut être décomposé en deux temps ou deux mouvements. D'abord, une déchéance (« casting down », qui signifie, littéralement, « être jeté à terre », et qui traduit un mouvement descendant, *downward*), par laquelle l'âme blessée et ouverte (« wounding ») est lavée de ses impuretés, de ses péchés, selon la logique symbolique d'une régénération baptismale. Puis vient la résurrection (« raising up », qui traduit cette fois un mouvement ascendant, *upward*) qui consacre sa renaissance en Dieu⁵⁹⁶. Caldwell relève à ce propos l'usage que les Puritains faisaient du langage typologique et évoque le voyage de « retour » (« return journey ») qui devait suivre une errance intérieure éprouvante, rapprochée de la « wilderness » américaine (« outward journey »), et conduire à une « seconde naissance »⁵⁹⁷. Se basant sur une série de récits de conversion, Caldwell offre un échantillon représentatif de mots et d'expressions qui traduisent la renaissance expérimentée par les convertis : « twice-born soul », « spiritual rebirth », « to be born again », « to become as

⁵⁹⁴ Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, op. cit., p.45.

⁵⁹⁵ André Paul, *La Bible : Histoire, textes et interprétations*, Paris, Nathan, 2008. p.136.

⁵⁹⁶ Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginning of American Expression*, op. cit., p.9, 15.

⁵⁹⁷ Ibid., p.9. Sans développer plus avant ce point ici, notons que dans plusieurs poèmes Dickinson fait allusion à cette errance intérieure, dans des contrées sauvages et désertiques de l'âme et de l'esprit, en employant très précisément le terme de « wilderness ».

“babes” »⁵⁹⁸. Cette idée d’une renaissance qui permet de « ressusciter » et de « régénérer » l’âme déchue trouvait sa source dans l’Évangile de Jean (que Dickinson connaissait particulièrement bien), qui rapporte ces paroles du Christ : « Verily, verily, I say unto thee, Except a man be born again, he cannot see the kingdom of God » ; « Verily, verily, I say unto thee, Except a man be born of water and of the Spirit, he cannot enter into the kingdom of God. / That which is born of the flesh is flesh ; and that which is born of the Spirit is spirit⁵⁹⁹. » Dans son sermon « Sinners in the Hands of an Angry God », déjà mentionné, Jonathan Edwards décrivait la conversion en ces termes :

Thus are all you that are never passed under the great Change of Heart, by the mighty Power of the SPIRIT OF GOD upon your Souls ; all that were never born again, and made new Creatures, and raised from being dead in Sin, to a State of new, and before altogether unexperienced Light and Life, are in the Hands of an angry God [...] ⁶⁰⁰.

L’idée était qu’il fallait mourir à soi-même, c’est-à-dire, renoncer à soi en abandonnant tout ce à quoi on était attaché (ses anciennes convictions, son ancienne vie) pour se confronter, dans la solitude et la douleur, à un travail d’introspection profond qui permettrait de se réconcilier avec Dieu, c’est-à-dire de rétablir avec lui une « alliance » et de renaître en lui. Sacvan Bercovitch rappelle à cet égard que le travail d’introspection et l’examen de soi que prônaient le calvinisme et le puritanisme, et dont les récits de conversion sont l’expression la plus remarquable et la plus terrible, n’avaient pas, contrairement à ce qu’on pourrait penser, vocation à faire prendre conscience de sa propre « lumière intérieure », pour emprunter l’expression des Quakers, précisément persécutés pour leurs idées. En effet, ils avaient pour objectif de rappeler à l’homme sa misère intrinsèque, ainsi que l’inanité de son identité individuelle au regard de Dieu :

We have been told that the Puritans’ personal literature is a major “manifestation of a growing self-consciousness,” that every one of them “had to speak honestly of his own experience.” Their writings yield a different conclusion : there, self-examination serves not to liberate but to constrict ; selfhood appears as a state to be overcome, obliterated ; and identity is asserted through an act of submission to a transcendent absolute⁶⁰¹.

Signe d’un orgueil et d’une arrogance coupables, s’affirmer soi-même (« self-determination ») était perçu comme un péché (Bercovitch souligne la triade stigmatisante *Self-Sin-Satan*) et le

⁵⁹⁸ Ibid., p.2, 8, 24.

⁵⁹⁹ Jn., 3:3, 5-6.

⁶⁰⁰ Jonathan Edwards, « Sinners in the Hands of an Angry God. A Sermon Preached at Enfields, July 18th, 1741 », *Electronic texts in American Studies*, op. cit., p.14.

⁶⁰¹ Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op.cit., p.13.

candidat à la sainteté devait tout mettre en œuvre pour s'humilier lui-même et annihiler toute prétention à revendiquer une identité personnelle trop forte, susceptible de faire affront à la toute-puissance divine. Bercovitch décrit ainsi l'éprouvante « guerre intérieure » (« Self Civil War ») que se livraient les Puritains, qui travaillaient inlassablement à faire taire toute velléité du « moi » à s'interposer entre eux et Dieu : ils pratiquaient un constant auto-dénigrement critique (« self-denial », « self debasing », « self-aborrhing ») qui jugulait toute affirmation de soi (« self-trust », « self-sufficiency », « self-fullness »)⁶⁰².

À la lumière des réflexions menées à propos des poèmes examinés, on perçoit bien à quel point Dickinson travailla à contrecarrer et conjurer les croyances et les valeurs qui fondaient l'acte de conversion dans le cadre de son application institutionnelle. Le changement intérieur décisif (« Change of Heart ») dont parle Edwards eut bien lieu en elle, mais son cheminement fut infléchi, dévié de sa trajectoire orthodoxe traditionnelle, Dickinson lui imposant une signification et une direction nouvelles qui transformaient en profondeur la portée symbolique de la conversion et du baptême. Non seulement elle rejetait, nous l'avons vu, le dogme de la culpabilité originelle de l'homme, qui justifiait qu'il faille être lavé de ses péchés, mais, en un retournement subversif, elle laissait également entendre que son second baptême, librement choisi, la « lavait » de son ancienne vie et de son premier baptême, non consenti et jugé contre nature – « impur », de ce fait. Plus encore, elle ne se convertit pas dans la perspective de renoncer à elle-même et de se déposséder, symboliquement, de son identité personnelle, pour s'humilier en Dieu et se donner sans concession à lui : après une errance intérieure qui la conduisit à s'écarter définitivement de l'institution religieuse, elle se convertit avant tout dans la perspective de renaître libre et de faire valoir la puissance de sa propre autorité et de sa propre « lumière intérieure ». C'est à cette aune que je propose de lire le poème « I am alive – I guess – » (J470/ F605), dans lequel Dickinson décrit une prise de conscience que l'on peut considérer, de prime abord, curieuse : celle d'être en vie. Le poème étant ambigu, on ne sait pas au juste pour quelle raison Dickinson éprouve tout à coup le sentiment d'être vivante (« to be alive ») et d'« exister » vraiment (« to be »), mais on comprend au fur et à mesure que le poème avance qu'elle l'éprouve parce qu'elle a le sentiment d'être en adéquation avec elle-même. C'est là ce qu'elle suggère lorsqu'elle affirme qu'elle ne possède rien, ni chambre, ni maison, dans la mesure où la seule chose qui lui importe fondamentalement, c'est de s'appartenir. « I am alive – because/ I do not own a House – / Entitled to myself – precise – / And fitting no one else – », dit-elle à la cinquième strophe, et l'adjectif « precise », qui porte

⁶⁰² Ibid., p.17-18.

en lui l'idée d'une séparation, d'une coupure, et que les deux tirets qui l'encadrent rendent particulièrement incisif, vient à la fois sémantiquement et syntaxiquement appuyer le choix d'un retranchement intérieur volontaire qui lui permet de disposer d'elle-même et d'être en harmonie (« fitting ») avec son identité profonde. Il faut attendre la dernière strophe pour comprendre que c'est la poésie qui rend cela possible, que c'est elle qui, simultanément, la « ressuscite » (en l'arrachant à des schémas morts et figés), et qui lui (re-)donne naissance (en l'amenant à prendre conscience de l'étendue de ses ressources intérieures) :

How good – to be alive!
How infinite – to be
Alive – two-fold – The Birth I had –
And this – besides, in – Thee!

Le pronom « this », au dernier vers, qu'il faut entendre en relation avec le vers pénultième (« The Birth I had –/ And this [Birth] »), indique qu'après avoir été mise au monde une première fois, Dickinson est mise au monde une seconde fois. Par sa qualité déictique, il pointe précisément l'endroit où cette seconde naissance a lieu : l'espace du poème. La dimension hérétique de cette seconde naissance, qui se passe de la voie ecclésiale et institutionnelle pour emprunter une voie de traverse, non moins légitime et légale aux yeux du poète, trouve alors une de ses plus éclatantes incarnations dans ce dernier vers, remarquable par sa construction syntaxique atypique. Le choix de Dickinson de placer côte à côte les adverbes de lieu « besides » et « in », et de les encadrer par des tirets qui les isolent pour mieux les mettre en relief (« – besides, in – »), vient en effet souligner le caractère à la fois fusionnel (« in ») et déviant (« besides », qui signifie aussi bien « à côté de » qu'« en dehors de ») de sa relation à la poésie.

Le mouvement de résurgence qui accompagnait la conversion poétique de Dickinson impliquait donc le redressement et le redéploiement de son être, et sa seconde naissance, librement « déclenchée » par elle sur la scène poétique, devait lui permettre, avant toute chose, de se réconcilier avec elle-même, de retrouver et recouvrer, en d'autres termes, sa conscience de soi ainsi que sa valeur (et non son insignifiance) intrinsèque. En ce sens, la poésie revêtait une fonction maïeutique : en délestant et « purifiant » son être de croyances reçues et de connaissances pré-formatées, elle l'« accouchait » et le révélait à lui-même dans toute sa plénitude et sa vérité profonde, exactement comme Socrate, l'ensorceleur et magicien, accouchait les consciences et convertissait les âmes par ses incantations raisonnées, en appelant

à se débarrasser des créances et savoirs « faux » qui corrompent l'esprit et le jugement⁶⁰³. Dans son *Apologie de Raymond Sebon*, Montaigne parle du « sage-homme » Socrate en des termes qui entrent d'autant plus fortement en résonance avec la démarche de Dickinson qu'ils soulignent le caractère à la fois libérateur et « sacramental » (du moins est-ce là l'interprétation chrétienne qu'en fit Montaigne) de sa méthode :

[...] du fait du titre de « sage-homme » que les dieux lui avaient conféré, [il] s'était défait [...], dans son amour viril et mental, de la faculté d'enfanter et [il] se contentait d'aider et de favoriser de son secours ceux qui engendraient, d'ouvrir leurs organes de génération, de graisser leurs conduits, de faciliter l'issue de leur enfantement, de juger de cet [enfant-là], de le baptiser, le nourrir, le fortifier, l'emballoter et le circoncire, en exerçant et en maniant son esprit aux risques et périls d'autrui⁶⁰⁴.

Les deux poèmes examinés décrivent, chacun à sa façon, cette délivrance (au double sens que le mot *delivery* revêt en anglais, d'une libération et d'un accouchement) qui permet à l'être de grandir, c'est-à-dire, de s'augmenter et de s'élever, jusqu'à atteindre une dimension sacrée. Revenons, en ce sens, sur les quatre strophes centrales du poème « I think I was enchanted » (J593/ F627) :

The Bees – became as Butterflies –
The Butterflies – as Swans –
Approached – and spurned the narrow Grass –
And just the meanest Tunes

That Nature murmured to herself
To keep herself in Cheer –
I took for Giants – practising
Titanic Opera –

The Days – to Mighty Metres stept –
The Homeliest – adorned
As if unto a Jubilee
'Twere suddenly confirmed –

I could not have defined the change –
Conversion of the Mind
Like Sanctifying in the Soul –
Is witnessed – not explained –

⁶⁰³ Personnage éponyme de l'ouvrage de Platon, Ménon qualifie Socrate de « sorcier » et déclare avoir été « ensorcelé » par ses incantations magiques (Platon, *Œuvres complètes : Gorgias, Ménon*, vol. 3, op. cit., 80 a-b, p.248-249).

⁶⁰⁴ Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., II, 12, p.619.

Dickinson décrit ici la transmutation puissante qu'elle expérimenta au moment de sa conversion poétique : sa renaissance est présentée comme une mue, libératrice et sublime, qui décuple la perception qu'elle a d'elle-même et du monde qui l'entoure, en conférant à toutes choses une valeur supérieure. « The Bees – became as Butterflies – / The Butterflies – as Swans – » : à l'image de l'abeille chrysalide qui se libère de son cocon carcan pour devenir papillon puis cygne, l'être (le jeu sur « Bee » et « Be », déjà relevé, est clairement présent en filigrane) abandonne son ancien « moi », son ancienne « peau », pour se déployer et s'augmenter toujours plus. On passe ainsi du format « abeille » au format « cygne », le cygne étant présenté ici, du moins peut-on l'imaginer, au moment où il prend son envol, au moment où, avec un certain mépris, comme le suggère le verbe « spurned », il repousse de ses pattes l'herbe inférieure et étriquée (l'adjectif « narrow » a pour variantes « inferior » et « low ») dans laquelle il s'était installé. Si l'on songe que cet ancien « moi » est représenté sous l'apparence d'un corbillat dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – », la transformation n'en est que plus éclatante, proche de celle qu'expérimentent les héros des contes de fées : le « vilain petit corbeau » est magnifié, métamorphosé en créature de lumière. On assiste ainsi à une *mue* de l'être qui fait de l'oiseau noiraud, de mauvais augure, à l'apparence et au chant disgracieux, un cygne blanc et majestueux, au chant plus mélodieux. Dans un registre symbolique, le cygne peut être symbole de pureté et de noblesse, doué, dans l'imaginaire mythique, de prophétie, et emblème, dans la tradition chrétienne, du Christ agonisant sur la croix. Plus encore, il rassemble en lui les contraires : lié au soleil aussi bien qu'à la lune, il possède une forte potentialité d'androgynie. Que Dickinson ait eu, ou non, connaissance des valeurs et des symboles qui lui sont attachés, ceux-ci rejoignent, à maints égards, sa mythologie personnelle (les correspondances entre l'univers de la mythologie et celui du christianisme, la coïncidence des contraires, la confusion des « genres »).

Outre l'imagerie déployée, notons qu'un grand nombre d'éléments grammaticaux et syntaxiques sont mobilisés pour rendre compte de la métamorphose à l'œuvre. Si Dickinson choisit le mode du pluriel pour rendre compte de sa puissante transformation intérieure (« Bees », « Butterflies », « Swans »), c'est non seulement parce qu'elle avait conscience de ce que l'être n'est pas monolithique, de ce qu'il est ouvert et multiple, mais parce qu'elle estimait, peut-être, aussi, que cette expérience de conversion sublime est une caractéristique inhérente à toute rencontre décisive avec une œuvre d'art digne de ce nom – une expérience universelle, de ce fait. Les sonorités elles-mêmes épousent le mouvement de l'être qui se déploie et s'épanouit jusqu'à atteindre sa pleine maturité, puisqu'elles gagnent en ouverture et en profondeur (on passe du phonème /i:/ au phonème /ai/ au phonème /a:/). Il est d'ailleurs possible que ce soit

pour cette raison que Dickinson ait préféré ultimement le mot « Swans » à sa variante « Moons », dont la sonorité est plus caverneuse et fermée : non seulement par souci de cohérence par rapport à l'imagerie développée (même si le choix du mot « Moons » se justifierait au regard d'autres mots comme « Lunacy », qui véhiculent une atmosphère de sorcellerie, ou de mots comme « Noon » ou « Tunes », avec lesquels il rimerait) mais également par souci d'harmonie imitative, les sonorités relayant un épanouissement qui affecte les sens, et tout particulièrement l'ouïe. « And just the meanest Tunes [...] I took for Giants – practising / Titanic Opera – » : nous sommes en présence, ici, d'un procédé syntaxique très répandu dans les poèmes, que Cristanne Miller a qualifié de « syntactic doubling », et qui, par l'ambiguïté syntaxique qu'il génère, a pour effet de créer une ambiguïté sémantique. Le vers « And just the meanest Tunes » pourrait en effet être perçu comme la prolongation des vers précédents (« – as Swans – / Approached – and spurned the narrow Grass – / And just the meanest Tunes »), auquel cas la « petite » mélodie en question (« petite » au sens de « mesquine » plutôt que de « humble », ici) serait alors objet de dédain pour le cygne, au même titre que le carré d'herbe exigü dont il se dégage en prenant son envol. Mais il pourrait également se lire en relation avec les vers qui suivent, en tant que sujet anticipé des propositions subordonnées relatives de la strophe à venir (« the meanest Tunes [blanc interstrophique] *That* Nature murmured to herself », mais aussi « the meanest Tunes [blanc interstrophique], [...], « [*That*] I took for Giants », je souligne à chaque fois le lien grammatical logique), d'où son potentiel syntaxique rayonnant. C'est vers cette option que va ma préférence car elle permet de mieux comprendre le mouvement descriptif de Dickinson, qui vise à rendre compte de la façon dont les perceptions sont affectées par la transformation intérieure à l'œuvre : l'ouïe, double de l'être dans plusieurs poèmes⁶⁰⁵, est comme dilatée et amplifiée de façon surnaturelle, et la plus « petite » mélodie présente dans la nature (« petite » au sens, alors, de « humble » ou de « commune », comme l'indique sa variante « common ») prend une ampleur auditive spectaculaire (« Giants », « Titanic Opera »).

Ainsi tout alentour s'agrandit, se décuple, s'augmente : les jours apparaissent plus splendides et majestueux (« The Days – to Mighty Meters stept – »), et l'être le plus ordinaire et le plus modeste se trouve rehaussé, paré ou investi de quelque chose qui le met en état de

⁶⁰⁵ Je pense notamment au poème « I felt a Funeral, in my Brain, » (J280/ F340), dans lequel Dickinson décrit un envahissement sonore si puissant que son être en vient à se confondre avec son oreille interne (« And Being, but an Ear, »). Selon Jacques Roubaud, le poète est tout entier compris dans ce qu'il appelle l'« œil-oreille » (Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie ?*, op. cit., p.38), organe-chimère de l'intellect dont la puissance synesthésique lui permet tout à la fois de voir et d'écouter le monde qui surgit en lui lorsqu'il rentre profondément en lui-même.

liesse et qui le « consacre », à proprement parler, sur la scène du poème : « The Homeliest – adorned / As if unto a Jubilee / 'Twere suddenly confirmed – », constate Dickinson, pointant, à travers la locution adverbiale « As if », cet espace de sacralisation parallèle qu'est le poème. Il importe ici de comprendre le mot « Jubilee » en relation aussi bien avec sa variante « Sacrament » qu'avec le participe « confirmed » et le nom déverbal « Sanctifying », présent à la strophe suivante, tous empruntés au vocabulaire du rituel religieux. On saisit alors mieux la raison pour laquelle la plus modeste d'entre les créatures se trouve rehaussée. Dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste considère le mot « sacré » en relation avec le mot « saint », avec lequel il forme un couple aussi indissociable que complexe (*sacer* et *sanctus*, en latin, et *hierós* et *hágios*, en grec). Sans pouvoir entrer dans l'ensemble de la démonstration de Benveniste qui considère l'étymologie de ces mots dans de nombreuses langues (iranienne, latine et grecque, notamment), relevons plusieurs points dignes d'intérêt pour notre analyse : d'abord, chacun des couples de mots désignant ce qui est « saint » et ce qui est « sacré » comporte une notion dite « positive », qui renvoie à « ce qui est chargé de présence divine⁶⁰⁶ ». Ensuite, le sacré est, en grec et en avestique⁶⁰⁷, lié à l'idée de « force », d'« augmentation », de « prospérité », et il rend compte d'un « accroissement dans le monde des créatures », qui « ne dépend pas des moyens ordinaires de l'homme » et qui est de caractère surnaturel ou divin⁶⁰⁸. Or dans le poème, il y a bien, d'une part, augmentation et accroissement de soi et du monde alentour, et, d'autre part, présence d'une puissance surnaturelle ou « divine » qui permet cette augmentation, cet accroissement. À ceci près que cette puissance n'est pas extérieure à l'être, elle n'est pas étrangère aux « moyens ordinaires de l'homme ». Elle est, tout au contraire, à chercher dans ce que l'homme possède à la fois de plus ordinaire et de plus extraordinaire : son âme. « The soul is not preached », déclarait Emerson dans sa « Divinity School Address » (1838), s'insurgeant contre une réalité dont il ne pouvait que déplorer les conséquences néfastes : selon lui, l'institution religieuse échouait dans son enseignement parce qu'elle se refusait à considérer que l'homme, de par son sens inné de la vertu et de la morale, est capable de se relier spontanément au divin, que son âme, de ce fait, est naturellement investie d'une part de divinité qui fait de lui un Dieu vivant⁶⁰⁹. Il dénonçait ainsi la résistance obstinée et dangereusement délétère que l'institution religieuse opposait à toute reconnaissance de ce

⁶⁰⁶ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.179.

⁶⁰⁷ L'avestique, dialecte oriental de l'iranien ancien.

⁶⁰⁸ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.183. Il ne s'agit bien évidemment pas de montrer que le grec et l'avestique eurent une incidence directe sur l'écriture de Dickinson mais d'attirer l'attention sur les affinités de pensée et de perception qui existent d'une langue et d'une culture à une autre dès que la notion de « sacré » entre en jeu.

⁶⁰⁹ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.83.

qu'il y a de profondément divin dans l'homme et de profondément humain en Dieu – le Christ, selon lui, n'étant autre que l'homme porté à son plus haut degré d'humanité et de divinité réunies. Or c'est bien parce qu'elle offrait précisément à Dickinson la possibilité de se relier à la part sacrée (d'essence divine, donc) de son être – son âme –, que la poésie lui permettait de relire sa vision du divin et de repenser son lien à lui. On a relevé la présence, dans le poème, de termes qui accréditent ce lien (« *Divine* Insanity – », « *Deity* – to keep – », je souligne) et qui alimentent l'idée d'une rivalité entre, d'une part, la poésie, et, d'autre part, l'institution religieuse et le Livre de la Bible. Les mots « Sacrament », « confirmed » et « Sanctifying » témoignent, quant à eux, de la façon dont Dickinson réinterpréta et réinvestit sa relation au divin. Le mot « Sacrament », qui porte en lui la notion de sacré, est étymologiquement lié au « mystère » de Dieu (le mot latin *sacramentum* est issu du grec *mustèrion*) et renvoie, dans la liturgie chrétienne, au rite cultuel institué par Jésus Christ pour donner ou augmenter la grâce divine. Il se veut, en ce sens, un moyen de communion avec Dieu. On peut alors légitimement inférer, dans la mesure où le poème décrit la conversion choisie de Dickinson, que le sacrement reçu est, comme dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – », celui du baptême, seul sacrement reconnu en tant que tel dans la tradition protestante, avec l'Eucharistie (« the last Supper »), et aboutissement logique de la conversion. La présence du mot « confirmed » vient, du reste, l'étayer, puisque la confirmation est, dans la tradition calviniste, l'étape qui suit la régénération induite par la conversion et le baptême : une fois purifiée, l'âme est mise en état de grâce et se trouve prête à recevoir le Saint-Esprit. La sanctification vient alors parachever – « couronner » – la progression spirituelle du fidèle dans la vie nouvelle qu'il s'est choisie en se convertissant et en se donnant à Dieu. Ce parcours du croyant, au déroulement précisément ordonné, est rigoureusement respecté par Dickinson dans le poème, puisqu'après le « jubilé » du « sacrement » (je superpose ici à dessein le mot ultimement choisi et sa variante), il y a, d'une part, « confirmation », d'autre part, « sanctification » de l'âme : « Conversion of the Mind / Like Sanctifying in the Soul – », annonce Dickinson à la sixième strophe du poème. Il faut rappeler, à cet égard, l'importance de l'ordre dans lequel se succèdent les actes rituels dans la tradition religieuse, ainsi que les conditions présidant à l'éligibilité du croyant. Si l'homme converti et régénéré aspire à la sanctification, ce n'est pas en vue d'être « justifié » par Dieu, c'est-à-dire, d'être rendu digne de l'élection divine. C'est l'inverse : c'est parce que l'homme converti et régénéré est digne d'être élu, d'être candidat à la « sainteté », qu'il aspire à la sanctification. En d'autres termes, « le chrétien protestant destine sa vie à la sanctification parce qu'il se sait accepté par Dieu et qu'il se sent animé et porté par le Saint-Esprit », la sanctification

étant à interpréter comme un « humble geste de gratitude » de la part du croyant⁶¹⁰. On prend ainsi la mesure de l'extraordinaire pouvoir que Dickinson conférait à la poésie : celle-ci lui offrait une voie parallèle pour opérer un parcours spirituel complet, dont elle respectait les étapes mais en les réajustant à ses convictions profondes et en les déplaçant de leur contexte d'exécution traditionnel. En d'autres termes, la poésie lui permettait de se « consacrer » elle-même à travers un acte proprement créateur. On pourrait, en ce sens, considérer la démarche de Dickinson en relation avec le concept de « self-reliance », souvent associé à la pensée transcendantaliste et à Emerson (du fait de la relecture qu'il en fit pour défendre l'anticonformisme et le développement d'une pensée individuelle forte), mais qui trouvait son origine dans le puritanisme lui-même, ainsi que le rappelle Perry Miller : « that deep-seated reliance on the self [...] was from the beginning a hidden but irresistible thrust of the Puritan theology⁶¹¹. » Il pointe ici ce paradoxe inhérent au puritanisme qui veut que l'homme, tout en dépendant de la seule grâce divine, garde, malgré tout, une part de responsabilité dans son salut : « that peculiar form of self-reliance—that tacit assurance that in the end of all every man is responsible for his own salvation or damnation⁶¹². »

Dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – », les enjeux sont similaires. Comme pour le poème « I think I was enchanted », c'est au centre du poème (la seconde strophe, reproduite ici) que Dickinson choisit de décrire la transformation intérieure qu'elle expérimenta au moment de son nouveau baptême sur la scène poétique :

Baptized, before, without the Choice,
But this time, consciously, of Grace –
Unto supremest name –
Called to my Full – The Crescent dropped –
Existence's whole Arc, filled up,
With one small Diadem.

« Supremest », « Full », « whole », « filled up » : Dickinson emploie, là encore, toute une série de termes liés à l'accroissement pour suggérer que son être atteint, au moment où elle se rebaptise elle-même, l'acmé de sa plénitude. J'évoquai plus tôt la puissance « mâle » à laquelle le redressement de son être est associée dans le poème (« Erect »). Le principe féminin n'est pourtant pas absent : l'être, en s'augmentant, est fécondé par une puissance supérieure qui l'appelle (comme on dirait d'une vocation, *calling*) à s'accomplir et à se « consacrer » lui-

⁶¹⁰ *Encyclopédie du protestantisme*, op. cit., p.1358-1359.

⁶¹¹ Perry Miller (éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, op. cit., p.222.

⁶¹² *Ibid.*, p.226.

même : « Called to my Full – ». L’approche philologique de Benveniste permet, là encore, d’éclairer l’analyse puisqu’elle révèle qu’en grec, les mots qui servent à désigner ce qui relève du sacré sont non seulement associés aux notions de croissance et de force mais qu’ils sont, en outre, porteurs de deux valeurs complémentaires : la fécondité, d’une part ; la souveraineté, de l’autre. Le mot *kuēn* renvoie ainsi à l’état d’« être enceinte », le mot *kūma*, au « gonflement (des vagues) », le mot *kūros*, à la « force » et à la « souveraineté », tous ces mots et leurs dérivés se trouvant étroitement liés l’un à l’autre. Benveniste conclut alors :

L’être ou l’objet [sacré] est gonflé d’une force débordante et surnaturelle ; il est investi d’un pouvoir d’autorité et d’efficacité qui a la propriété d’accroître, d’augmenter [...] Le caractère saint et sacré se définit ainsi en une notion de force exubérante et fécondante, capable d’amener la vie, de faire surgir les productions de la nature⁶¹³.

On retrouve, bien, dans le poème, cette dimension sacrée qui féconde l’être et l’augmente en lui redonnant vie et en l’investissant d’un pouvoir d’autorité souverain, et, à l’instar du poème « I think I was enchanted », cette « force débordante et surnaturelle » n’est autre que la force qui habite et anime l’être lui-même.

« Consciously, of Grace – », déclare avec force la voix poétique. Le choix du mot « Grace » est particulièrement intéressant dans ce contexte. Nous avons vu que la religion calviniste faisait dépendre l’élection et le salut des hommes de la grâce seule – exclusive et irrésistible – de Dieu, et que cette conception fut mise à mal et révisée en profondeur par divers courants religieux et philosophiques qui émergèrent ou prirent leur essor au XIXe siècle, en réaction à des doctrines calvinistes jugées trop intransigeantes à l’égard de l’homme. Rappelons, du reste, que les conditions d’obtention de la grâce divine ont, de tout temps, été objet de dilemmes et de débats dans la tradition chrétienne, la question étant de savoir quelle part l’homme pouvait avoir dans l’obtention de sa grâce. Cette question est au cœur du poème, au cœur, plus largement, de la liberté que Dickinson s’octroya de décider pour elle-même les clauses de sa foi et les conditions de son éligibilité et de son salut. Dickinson choisit en effet de se dégager de la conception calviniste de la grâce et de se réapproprier sa signification en réintroduisant une part de libre-arbitre humain. En ce sens, ce n’est pas un hasard si le mot « Grace » est placé à côté de l’adverbe « consciously ». L’adverbe « consciously », dont nous avons vu qu’il est associé au pouvoir de décision, est en contradiction avec l’idée d’une grâce divine arbitraire et exclusive. Mais parce que le syntagme « of Grace » lui est immédiatement juxtaposé, il s’opère une conversion des valeurs : subissant l’influence de l’adverbe

⁶¹³ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.184.

« consciously », le syntagme « of Grace » vient non seulement prolonger mais renforcer sa signification. Par ce choc alchimique et subversif des contraires, Dickinson s'attribue une part active dans le processus de son élection et de son salut : elle signifie, en effet, que la grâce qui lui échoit au moment où elle se rebaptise dépend avant tout de la force de sa propre volonté consciente. Elle ne conteste donc pas l'idée de la grâce (une lettre à son amie Mrs Holland laisse d'ailleurs entendre qu'elle était loin de considérer ce sujet avec détachement et légèreté⁶¹⁴), mais elle estime avoir un droit d'intervention dans la conduite de son existence et de sa destinée. Elle offre, de ce fait, une relecture de ce que « l'expérience de la grâce divine » pouvait, ou devait, être (« experimental acquaintance with the Grace of God » stipulent les articles de foi de l'Église congrégationaliste d'Amherst⁶¹⁵), en lui substituant son expérience d'une grâce poétique (« experimental acquaintance with the Grace of *Poetry* », pourrait-on reformuler) qui lui permet d'écrire son propre pacte d'alliance avec le monde (« Covenant of Grace »). Cette alliance, l'image qu'offre le poème d'une arche sacrée et « intacte » vient l'étayer : « Existence's whole Arc, filled up, / With one small Diadem ». L'adjectif « whole », qui renvoie à l'idée d'intégrité, peut en effet être entendu ici au sens de « holy » (« saint »), les deux adjectifs étant étroitement liés étymologiquement, ainsi que le souligne Benveniste⁶¹⁶ ; quant au mot « Diadem », il annonce le couronnement final de l'être (« Crown », au dernier vers) et il apparaît comme la réplique métonymique et miniature de l'arche, accréditant l'idée selon laquelle chaque être est susceptible de se relier individuellement au divin.

« Ma plus haute noblesse est que je puis sur terre / Être roi, empereur, Dieu et ce que je veux », déclara Angelus Silesius dans *La rose est sans pourquoi*⁶¹⁷. En ce qu'il n'oppose pas l'homme, d'une part, et le divin, le sacré, de l'autre, sa conception est proche de celle à laquelle Dickinson aspirait. C'est à cette lumière que je propose de lire le poème « One Blessing had I than the rest » (J756/ F767), qui décrit le sentiment d'accomplissement qu'éprouve l'âme touchée par une bénédiction qui a valeur de grâce :

One Blessing had I than the rest
So larger to my Eyes
That I stopped gauging – satisfied –
For this enchanted size –

⁶¹⁴ Dans la lettre 678, Dickinson écrivait à son amie : « Had we known the Doctor [Mr Holland] was falling, we had been much alarmed, though Grace – perhaps – is the only light from which falling is fatal – ».

⁶¹⁵ Voir l'annexe « The Articles of Faith and Government of the First Church in Amherst, Massachusetts », p.392.

⁶¹⁶ Benveniste explique en effet que les notions attachées aux mots « whole » et « holy » (« saint », dérivé du germanique « hails », qui désigne ce qui est « sain » et « entier »), bien que « différenciées aujourd'hui, ont à date ancienne la relation la plus étroite » (Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.186).

⁶¹⁷ Angelus Silesius et Martin Heidegger, *La rose est sans pourquoi*, trad. Roger Munier, Paris, Arfuyen, 1988, p.49.

It was the limit of my Dream –
The focus of my Prayer –
A perfect – paralyzing Bliss –
Contented as Despair –

I knew no more of Want – or Cold –
Phantasms both become
For this new Value in the Soul –
Supremest Earthly Sum –

The Heaven below the Heaven above –
Obscured with ruddier Blue –
Life's Latitudes leant over – full –
The Judgment perished – too –

Why Bliss so scantily disburse –
Why Paradise defer –
Why Floods be served to Us – in Bowls –
I speculate no more –

On retrouve ici plusieurs des termes présents dans les poèmes « I think I was enchanted » et « I'm ceded – I've stopped being Theirs – », tels « enchanted », « supremest », « full », qui rendent compte de l'influence « magique » et positive qu'une force supérieure exerce sur l'être en lui accordant une bénédiction comparable à nulle autre reçue jusqu'alors : « One Blessing had I than the rest / So larger to my Eyes », déclare Dickinson. Il faut comprendre ici la conjonction « than » comme un comparatif (« *compared to the rest... so larger* », pourrait-on reformuler, ou, si l'on intervertit l'ordre syntaxique, « *So larger to my Eyes... compared to the rest* ») qui vise à accentuer le contraste entre la bénédiction privilégiée dont il est question et d'autres, étroites et petites en comparaison. L'origine de cette bénédiction n'est pas explicitement révélée mais on peut inférer des poèmes précédemment analysés que Dickinson l'associe à l'activité poétique et au sentiment de plénitude et de félicité « sidérante » (« paralyzing Bliss ») – proche, en cela, de l'expérience mystique –, que celle-ci lui permet d'expérimenter. L'être, comme réchauffé et ranimé par la grâce qui lui est conférée, ne ressent plus ni le manque ni le froid, qui deviennent pareils à des ombres inconsistantes et insignifiantes (« Want – or Cold – / Phantasms both become »). À la fois exaucé et exhaussé dans ses vœux et ses aspirations les plus intimes (son rêve est devenu réalité, sa prière, vers laquelle il tendait toute son âme, a enfin été entendue), il est comblé : « satisfied », « contented as Despair », souligne la voix poétique, et le mot « Despair » doit être perçu ici comme un élément de comparaison qui permet d'évaluer l'ampleur de la félicité éprouvée, celle-ci étant aussi absolue, en somme, que le vrai désespoir peut l'être. En d'autres termes, l'être a atteint le plus haut degré

de ses possibilités intérieures et il rassemble en lui – il « réconcilie » en lui, symboliquement parlant – le ciel et la terre, l’humain et le divin. « Supremest Earthly Sum / The Heaven below the Heaven above – / Obscured with ruddier Blue – / Life’s Latitudes leant over – full – » : Dickinson évoque ici une harmonie prodigieuse, proprement sublime, qui voit converger et s’accorder (étymologiquement, l’harmonie opère un « assemblage », une « jonction ») tous les éléments de l’univers, les limites entre le ciel et la terre se confondant au point de ne plus former qu’une immense étendue de bleu écarlate, tandis que les latitudes (célestes, terrestres) qui se penchent sur l’être en dessinant une sorte de voûte gigantesque laissent deviner, en toile de fond, les contours d’une arche. Cette félicité, fondée sur une harmonie généreuse et inclusive, qui réunit et accorde entre eux les éléments de l’univers, écarte de sa circonférence tout ce qui est susceptible d’amoindrir l’être en freinant son épanouissement et en restreignant ses possibilités. Le mot « Latitudes » peut alors se comprendre non seulement en son sens géographique et géocentrique mais philosophique, comme le pouvoir d’agir en toute liberté. C’est pourquoi, le spectre d’un jugement et d’une rétribution terribles – au sens fort, ici, d’un « Jugement dernier » qui fait de Dieu le seul décisionnaire du sort des hommes – s’anéantit au contact de cette félicité intérieure : « The Judgment perished – too – ». L’ensemble du poème peut ainsi s’interpréter à l’aune de la liberté que cette félicité défère à l’être, par opposition aux doctrines et aux réglementations institutionnelles rigides et mortifères qui divisent le monde plutôt qu’elles ne le réunifient, et qui pétrifient l’âme plutôt qu’elles ne l’élèvent. Cette opposition se trouve relayée, en filigrane, par une série de comparatifs plus ou moins explicites. On a souligné celui du premier vers (« So larger... than the rest »), qui oppose tacitement une bénédiction épanouissante à d’autres bénédictions, jugées plus restrictives. De la même façon, le comparatif « ruddier » (4^{ème} strophe), qui a pour variantes « comelier » (« plus avenant ») et « nearer » (« plus proche »), établit un contraste implicite entre deux visions du monde : celle, large et accueillante, que l’expérience poétique permet d’atteindre, et celle que propose l’institution religieuse, associée ici, comme dans tant d’autres poèmes, à l’intransigeance et au confinement. « Why Bliss so scantily disburse – / Why Paradise defer – / Why Floods be served to Us – in Bowls – » : ces vers sont l’exemple même du travail de réécriture auquel Dickinson se livre, en rouvrant les significations pour y introduire une différence aussi infime que déterminante. En effet, le mot « Bliss » n’a pas, ici, la même valeur que dans les deux premières strophes du poème : il renvoie à une félicité plus avare, basée sur la rétention, la frustration, qui fait de l’homme un mendiant quêtant son aumône (le mot « bowls », évoque ici la pitance d’une maigre obole) et du paradis, un royaume hors de sa portée, inatteignable, tout au moins, pendant son existence terrestre. Cette « félicité », on le comprend, est celle promise par l’institution

religieuse. On peut alors lire le vers « I knew no more of Want – or Cold – » comme la remémoration glaçante d'un état de manque dont Dickinson a fait l'expérience avant de renaître par la poésie. La nouvelle « valeur » qui lui est échue (« this new Value in the Soul – ») doit ainsi se comprendre à la lumière de la conversion intérieure qui s'est accomplie sur la scène poétique : l'âme, régénérée et re-fécondée par une grâce qui l'augmente, appréhende le monde différemment et se dégage, aussi bien intellectuellement (« I speculate no more – », dit Dickinson au dernier vers) que spirituellement de tout ce qui entrave son libre développement, pour se tourner vers ses propres ressources intérieures.

À la lumière de ces remarques, le couronnement qui se déroule dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » peut être interprété de plusieurs façons qui, loin de s'exclure, s'alimentent et s'augmentent l'une l'autre. En même temps qu'il confirme la puissance de l'être en tant qu'entité souveraine, à part entière, il est l'hommage, au sens d'une *grâce* reconnaissante, que Dickinson rend à la poésie en tant que puissance de médiation et de réconciliation aussi légitime (de *droit divin*, en quelque sorte) que l'institution religieuse ou le Livre de la Bible, et il consacre, de ce fait, l'alliance rêvée ou fantasmée du poète avec le monde. Je dis « rêvée » ou « fantasmée » parce que Dickinson avait bien conscience que le travail poétique de recreation symbolique n'avait pas de réalité objective et ne trouvait que de rares échos en dehors de sa propre circonférence intérieure : « So larger *to my eyes* » (je souligne), dit-elle dans le poème « One Blessing had I than the rest », comme pour marquer le caractère subjectif de son expérience. Si l'art ne peut être confondu avec la religion – et le combat que Dickinson mena contre les dogmes et les dogmatismes en est la preuve éclatante –, ce peut être le rôle du poète que « de s'occuper en imagination de l'idéal religieux, au lieu de s'efforcer de le réaliser dans son existence », comme le formula Blanchot dans un essai consacré à Kierkegaard, avec lequel on a vu dans la seconde partie que Dickinson possédait des affinités de pensée⁶¹⁸. Dans un ordre d'idées proche, Yves Bonnefoy a évoqué, quant à lui, le rôle de la poésie face à la religion en ces termes : « La poésie, si j'ose parodier Mallarmé quand il parle de la musique, c'est ce qui reprend à la religion son bien, lequel est une expérience de présence, dans ce qui est, que les croyances, les dogmes, nous dérobent, mais pour aussitôt l'affaiblir. Elle entend dissiper les mythes⁶¹⁹. » Une part importante de l'œuvre de Dickinson est consacrée à cela : « s'occuper en imagination de l'idéal religieux », « reprendre à la religion son bien », « dissiper les mythes ». En ce sens, le courant transcendantaliste, et la pensée d'Emerson tout particulièrement, furent déterminants dans l'élaboration et l'affirmation de sa vision du monde

⁶¹⁸ Maurice Blanchot, *Faux pas*, op. cit., p.28.

⁶¹⁹ Yves Bonnefoy, « La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien », op. cit., p.4.

et du divin. À la lumière de l'analyse croisée des poèmes « I think I was enchanted » (J593/ F627) et « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » (J508/ F353), comment, en effet, ne pas penser, une fois de plus, aux propos d'Emerson qui, dans sa « Divinity School Address », appelle les jeunes générations à se méfier de l'institution religieuse, de ses croyances et connaissances toutes faites, les exhortant à réinventer des moyens de communier avec le monde et avec Dieu ? « Faith makes us, and not we it, and faith makes its own forms » déclare-t-il⁶²⁰, invitant les hommes à bâtir une religion du cœur et de l'âme (il va jusqu'à évoquer une « doctrine de l'âme⁶²¹ ») qui non seulement n'exclue pas le monde terrestre, humain, mais qui accorde, de surcroît, une place prépondérante à leurs propres ressources intérieures, à leur propre capacité à penser, à juger, à croire, grâce au sentiment inné du Beau, du Vrai, et de la Vertu, dont il était persuadé que chaque être est doté. « A true conversion, a true Christ, is now, as always, to be made by the reception of beautiful sentiments », affirme-t-il à cet égard⁶²². En ce sens, et c'est là ce qui m'intéresse tout particulièrement, il enjoint aux hommes d'établir avec le divin un lien direct, affranchi de toute influence et de toute médiation ecclésiale, afin de mesurer l'étendue illimitée de la grâce qui les habite, sans que celle-ci ait à subir les entraves d'une quelconque réglementation extérieure :

Let me admonish you, first of all, to go alone ; to refuse the good models, even those which are sacred in the imagination of men, and dare to love God without mediator or veil [...] Yourself a newborn bard of the Holy Ghost, cast behind you all conformity, and acquaint men at first hand with Deity [...] Discharge to men the priestly office⁶²³.

C'est là, à sa façon, ce qu'entreprend Dickinson dans les poèmes analysés : en se convertissant et en se rebaptisant elle-même, elle s'attribue, en tant que poète, une fonction de médiation sacerdotale qui fait le lien entre elle, la terre et le ciel. Le « sacre » de son être sur la scène poétique peut ainsi également se comprendre comme sa consécration en tant que poète et « prêtre » de sa propre foi. « The man enamored of this excellency becomes its priest or poet », dit Emerson⁶²⁴, et il faudrait, pour Dickinson, substituer la conjonction « and » à la conjonction « or » (« becomes its priest *and* poet », je souligne), les fonctions de poète et de prêtre ne pouvant se confondre mais possédant, comme Emerson lui-même le souligne dans d'autres de

⁶²⁰ Ralph Waldo Emerson, *Essays & Lectures*, op. cit., p.91.

⁶²¹ « The doctrine of the soul » (Ibid., p.79).

⁶²² Ibid., p.82.

⁶²³ Ibid., p.88-89.

⁶²⁴ Ibid., p.83.

ses essais⁶²⁵, d'étroites affinités, sinon dans leur finalité, du moins dans leur rapport au sacré. Notons, à cet égard, que le prêtre et le poète sont liés historiquement : Benveniste rappelle que celui qui, dans l'Antiquité, était considéré comme « sacré », c'est-à-dire, « investi de la faveur divine », était celui dont le pouvoir lui permettait d'être un « intermédiaire entre l'homme et la divinité ». Les héros morts, les prêtres et les poètes faisaient ainsi tous trois partie de cette catégorie d'êtres doués d'un tel pouvoir⁶²⁶.

Cette dimension sacerdotale est présente dans le poème « One Blessing had I than the rest », si l'on songe que le prêtre est précisément celui qui donne sa bénédiction (Dickinson se bénit ainsi elle-même sur la scène poétique), de même qu'elle apparaît en filigrane dans le poème « I think I was enchanted », dans lequel on a relevé, déjà, plusieurs variantes de mots édifiantes. L'alternative envisagée par Dickinson pour le participe « confirmed » était en effet le participe « ordained », qui donnerait alors à lire les vers de la cinquième strophe sous un éclairage augmenté d'une valeur neuve : « The Homeliest – adorned / As if unto a Jubilee / 'Twere suddenly *ordained* – » (je souligne). La plus humble créature est ainsi non seulement prête à recevoir le Saint-Esprit (comme le suggère, on l'a vu, le participe « confirmed »), mais elle est également investie d'une grâce « divine » qui lui donne accès à la fonction sacrée de prêtre. Plusieurs autres poèmes témoignent de ce que Dickinson aspirait, comme Emerson, à une économie religieuse symbolique et idéale susceptible de conférer à tout être et toute chose une dimension sacrée et un pouvoir de médiation avec le monde. Dans le poème « I think to Live – may be a Bliss » (J646/ F757) par exemple, Dickinson imagine un monde plus accueillant et chaleureux (on retrouve, là encore, des mots et des images qui évoquent un réchauffement de l'âme), qu'elle oppose implicitement, comme dans le poème « One Blessing had I than the rest », au monde « réel », gouverné par les pauvres idéaux que véhicule l'institution religieuse. Dans son monde idéal, il n'y aurait plus ni angoisse, ni peur, ni disgrâce, ni jugement, et chacun se verrait reconnaître une dignité souveraine par l'octroi d'une charge sacerdotale (« – could every one / In Ordination stand – / And Majesty – be easier – / Than an inferior kind – »). Ce monde idéal et imaginaire que la poésie lui permet d'élaborer l'absorbe tant et si bien qu'il lui semble non seulement plus « réel » que la réalité elle-même (« I esteem the fiction – real – / The Real – fictitious seems – ») mais également plus légitime, en ce qu'il lui permet de « rectifier », c'est-à-dire de redresser et de corriger, une réalité dans laquelle elle

⁶²⁵ Je pense, par exemple, à son essai « Shakespeare ; or the Poet », dans lequel il évoque la figure d'un « poète-prêtre » qui aurait une mission (aux accents christiques) de « réconciliation » : « The world still wants its poet-priest, a reconciler » (Ibid., p.726).

⁶²⁶ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.2, op.cit., p.191.

ne se reconnaît pas : « Had all my Life but been Mistake / Just rectified – in Thee », s'exclame-t-elle. Mais sans doute est-ce le poème « She's happy, with a new Content – » (J535/ F587) qui est le plus représentatif de la mission sacerdotale dont Dickinson se sentait légitimement investie en tant que poète. Le poème a beau être écrit à la troisième personne du singulier, il paraît difficile de dissocier le pronom « She » du pronom « I », que Dickinson endosse dans tant d'autres poèmes pour faire entendre sa voix. Peut-être faut-il mettre sur le compte de l'étonnement la distance qu'elle instaure en choisissant le pronom « She », comme si, n'ayant pas encore pris la pleine mesure de la fonction qui lui a été révélée, elle choisit de demeurer quelque peu en retrait, s'observant elle-même dans cette nouvelle fonction comme une spectatrice devant une performance théâtrale dont elle tiendrait le rôle principal :

She's happy, with a new Content –
That feels to her – like Sacrament –
She's busy – with an altered Care –
As just apprenticed to the Air –

She's tearful – if she weep at all –
For blissful Causes – Most of all
That Heaven permit so meek as her –
To such a Fate – to Minister.

Le contentement « nouveau » évoqué ici (« new Content ») peut être rapproché de la valeur « nouvelle » dont l'âme se voit gratifiée dans le poème « One Blessing had I than the rest » (« this new Value in the Soul – »), le mot « Content » pouvant se comprendre aussi bien au sens d'un « contentement » qu'au sens d'un « contenu », dont Dickinson souligne l'influence vertueuse (« She's happy ») et le potentiel sacré (« That feels to her – *like* Sacrament – », je souligne l'aspect comparatif). Il faut attendre le dernier vers pour comprendre que cette nouvelle valeur qui la comble au point de lui arracher des larmes (de joie, de gratitude) est le résultat de sa consécration en tant que « prêtre », au sens où, par la grâce de la poésie, elle se voit conférer une fonction sacerdotale : « That Heaven permit so meek as her – / To such a Fate – to Minister ». Cette fonction sacrée suppose, là encore, une conversion des valeurs : le participe « altered », dans le vers « with an altered Care », implique l'idée d'une altération bénéfique de l'être (qui devient « autre »), et il est vraisemblable que Dickinson ait joué de son homophonie avec le mot « altar », qui désigne le lieu d'accomplissement du culte (« l'autel »). Quant au participe « apprenticed » dans le vers « As just apprenticed to the Air – », Dickinson joue de ses connotations rayonnantes. S'il distille une atmosphère de magie, de sorcellerie, il confère au rituel d'intronisation une dimension juridique, légale : il implique, en effet, l'idée

d'un apprentissage initiatique qui lie la novice (ici, Dickinson) à son maître (la poésie) par un engagement contractuel. Cet engagement contractuel, on comprend que Dickinson en accepte les clauses (« Content »), dans la mesure où il l'autorise (« permet ») à officier librement et différemment, en choisissant elle-même les modalités de sa foi et de son culte.

« Wayward Puritan », « unconverted antinomian » : c'est par ces termes que Susan Howe, dans *The Birth-Mark, Unsettling the Wilderness in American Literary History*, désigne Dickinson et son œuvre poétique réfractaire à l'ordre, aux règles, à l'autorité⁶²⁷. En ce sens, la comparaison qu'elle établit entre le poète et la puritaine dissidente du XVIIe siècle Anne Hutchinson se justifie, du moins jusqu'à un certain point. Comme Dickinson, Anne Hutchinson refusa de souscrire aux normes prescrites par l'institution religieuse. Comme elle, elle s'autorisa à choisir elle-même les clauses de sa relation au monde et au divin, en commençant par s'attaquer au principal vecteur d'autorité : le langage. Dans *The Puritan Conversion Narrative*, Patricia Caldwell rapporte, à ce sujet, les paroles d'indignation prononcées par un de ses plus fervents opposants lors de son procès pour hérésie : « [Thomas] Shepard was horrified by “her fluent Tongue and forwardness in Expressions to seduce and draw away many,” and he was “wholly unsatisfied in *her Expressions*” at the church trial, arguing angrily with *her definition of words*⁶²⁸ » (je souligne). Susan Howe signale, quant à elle, les reproches que lui fit un de ses juges : « You have stept out of your place, *you have rather bine a Husband than a Wife and a preacher than a Hearer ; and a Magistrate than a Subject. And soe you have thought to carry all Things in Church and Commonwealth, as you would and have not bine humbled for this*⁶²⁹ » (c'est le juge qui souligne). On retrouve, dans les accusations prononcées contre Hutchinson, quelques-uns des traits les plus caractéristiques de la personnalité et de la poésie de Dickinson : sa subversion des définitions consacrées ; l'affirmation d'une puissance personnelle associée à la virilité ; sa volonté de s'ériger contre l'institution plutôt que de se soumettre à elle ; son aspiration au sacerdoce (poétique, pour Dickinson) ; et son souci (paradoxal, si l'on songe que l'antinomisme s'oppose précisément au légalisme) d'une légitimité spirituelle, malgré la différence et le « déplacement » (« You have stept out of your place », dit le juge) revendiqués. Pour autant, les voies que les deux femmes empruntèrent pour affirmer leur résistance à l'autorité, ainsi que les conséquences qui en découlèrent, ne furent pas les mêmes. Dickinson n'eut pas, comme son aïeule de la Massachusetts Bay Colony, à rendre compte officiellement

⁶²⁷ Susan Howe, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, op. cit., p.140, 149.

⁶²⁸ Patricia Caldwell, *The Puritan Conversion Narrative: The Beginning of American Expression*, op. cit., p.144.

⁶²⁹ Susan Howe, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, op. cit., p.52.

de ses pensées et de ses agissements et ne fut pas *réellement* reconnue coupable d'hérésie et bannie de sa communauté (on a souligné la dimension fantasmée de son exil religieux) : c'est la scène poétique, imprégnée mais à la fois largement préservée du monde extérieur et de ses hostilités, qu'elle choisit pour théâtre et autel de son expression. Les affinités d'esprit entre les deux femmes n'en demeurent pas moins manifestes, et ce peut-être avant tout parce qu'elles étaient toutes les deux à la fois foncièrement hérétiques et foncièrement protestantes dans leurs revendications, ou, pour le dire autrement, parce que leur hérésie était protestante par essence. C'est dans ce paradoxe que se jouent toute la subtilité et la complexité de la démarche intellectuelle et spirituelle de Dickinson. On l'a vu, elle n'entreprit pas de contester certaines croyances et certaines pratiques religieuses (comme la conversion et le baptême) dans la perspective de les nier ou de les éradiquer. Elle alla, au fond, bien plus loin : en les réinterprétant et en les rejouant elle-même sur la scène poétique, elle les *abrogea* – au sens juridique fort d'un « discrédit » qui rend caduque une forme légale imposée –, se conférant, de ce fait, une légitimité sacerdotale nouvelle, relue et « déplacée ». Et en faisant cela, elle renouait, dans une certaine mesure tout au moins, avec l'esprit originel du protestantisme : dans sa rupture radicale avec le catholicisme et l'autorité papale, celui-ci prôna le sacerdoce universel de tous les baptisés⁶³⁰ et résista, dans les premiers temps, à la mise en place de structures ecclésiales hiérarchisées. Il se voulait ainsi fidèle au principe de la « foi seule » (*sola fide*), qui reposait sur la nécessité d'une spiritualité individuelle et s'opposait fondamentalement à une théologie qui faisait dépendre la relation à Dieu de l'observance de réglementations ecclésiastiques. Dans son *Appel à la noblesse allemande* (1520), Martin Luther déclara que « ce sont le baptême, l'Évangile et la foi qui seuls forment l'état ecclésiastique et le peuple chrétien⁶³¹ ». Si Dickinson était bien une puritaine déviante, hétérodoxe (« wayward Puritan »), son hérésie était fondamentalement protestante : d'une part, parce qu'elle entreprit de retrouver par elle-même son « droit » chemin, en élaborant ses propres règles et son propre schéma d'inscription dans le monde ; d'autre part (et les deux aspects sont intimement liés), parce qu'elle était proche des intentions premières des Réformateurs protestants, avant que celles-ci ne fussent abîmées par

⁶³⁰ Cette idée, fondamentale dans la foi protestante, d'un sacerdoce universel, trouve vraisemblablement sa source dans l'Ancien et le Nouveau Testaments (le Livre de l'Exode et le Livre de l'Apocalypse, notamment), que Dickinson connaissait bien. En voici des extraits, qui mettent l'accent sur la dimension « royale » et souveraine du sacerdoce (étroitement associée, dans le Nouveau Testament, à la figure du Christ), dont Dickinson, aussi bien qu'Emerson, ont pu s'inspirer : « Now therefore, if ye will obey my voice indeed, and keep my covenant [...] ye shall be unto me a kingdom of priests, and an holy nation. » (Ex., 19 :5-6) ; « And [Jesus Christ] hath made us kings and priests unto God and his Father », « Blessed and holy is he that hath part in the first resurrection : on such the second death hath no power, but they shall be priests of God and of Christ, and shall reign with him a thousand years. » (Rev., 1 :6 ; 20 :6). Précisons toutefois que le sacerdoce universel, s'il était reconnu par la tradition calviniste, ne fit pas l'objet d'une réflexion particulière, comme ce fut le cas dans la tradition luthérienne.

⁶³¹ *Encyclopédie du protestantisme*, op. cit., p.1124.

les trahisons dogmatiques et institutionnelles. Elle effectuait, en ce sens, une sorte de retour aux sources « hors cadre » : réinvestissant des formes liturgiques déjà existantes pour leur redonner vie et se les réapproprier pleinement, hors de toute prédétermination et de toute prédestination, elle s'employa à réinventer et redéfinir elle-même, par la poésie, les modalités de sa relation au monde, à la foi, au divin. Ces modalités, nous avons vu qu'elles mettaient l'accent sur l'affirmation et l'augmentation de soi et qu'elles se voulaient non seulement affranchies de toute médiation extérieure mais également inclusives de tous les éléments qui composent et justifient l'existence humaine (la terre comme le ciel), afin que chaque être et chaque chose se voient conférer un potentiel sacré. « Every man his own Church », rappelle Bercovitch⁶³², et en effet, Dickinson fut non seulement son propre prêtre mais sa propre Église « vivante », officiant et pratiquant son culte sur la scène poétique dans une communion solitaire et directe avec le monde et avec le divin.

2. L'Église intérieure, le temple de la nature : vers un ministère poétique ?

Pour mieux cerner l'idée d'une communion solitaire chez Dickinson, il faut garder à l'esprit que la solitude qu'elle choisit était elle-même ambivalente et sélective. Tout en ayant une visée contemplative, qui exigeait de s'absenter du monde et de se retrancher en soi, elle n'isolait le poète que partiellement du monde extérieur : elle incluait dans sa sphère restreinte de nombreux éléments qui appartenaient à son environnement immédiat et familial. Ceux-ci étaient pour Dickinson non seulement des compagnons de pensée mais également des sortes d'intermédiaires lui permettant de communiquer et de communier avec le monde et le divin tout en demeurant au plus près d'elle-même. Dans la lettre 261, déjà citée et adressée à Higginson, il est question de ces compagnons de solitude que sont aussi bien les mots (« my Lexicon ») que la nature, dans toutes ses composantes (« Hills », « the Sundown », « the noise in the Pool »). Dickinson était proche, en cela, de la vision d'Emerson, pour qui le plus haut et le plus noble degré de solitude ne s'atteint pas dans l'isolement d'une chambre mais dans la relation intime nouée avec les éléments de la nature⁶³³ ; proche, également, de la vision que Coleridge

⁶³² Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, op.cit., p.11.

⁶³³ Le premier chapitre de son essai « Nature » (1836) s'ouvre sur ces mots : « To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society. I am not solitary whilst I read and write, though nobody is with me. But if a man would be alone, let him look at the stars » (Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.9). L'idée d'atteindre une solitude absolue dans la contemplation de la nature était en accord avec sa croyance en une correspondance directe entre la nature et l'âme de l'homme, la première étant envisagée par lui à la fois comme une projection et un double de l'esprit humain. Ce rapprochement avec le mode de vie et de communion

avait de « l'enthousiaste », de celui qui est, étymologiquement, « habité » et « inspiré » par la divinité (du grec *entheos*, qui signifie, littéralement, de « porter en soi le divin »). Susan Howe rapporte qu'en réaction à la lecture d'un sermon donné par le pasteur Walter Birch en 1818 sur l'infidélité et l'enthousiasme (l'enthousiasme étant, pour le pasteur, un gage d'impiété caractéristique), Coleridge exprima son désaccord en insérant, dans les marges de son livre, une série d'annotations visant à bien distinguer entre l'enthousiaste et le fanatique. Il écrit :

I am convinced that the disease of the age is want of enthusiasm, and a tending to fanaticism... Enthusiasm is the absorption of the individual in the object contemplated from the vividness and or intensity of his own conceptions and convictions : fanaticism is heat... The enthusiast, on the contrary, is a solitary, who lives in a world of his own peopling and for that cause is disinclined to outward action ...⁶³⁴.

La solitude de Dickinson était bien, en effet, « peuplée », à la fois du fait d'une activité intérieure (intellectuelle, créatrice) intense⁶³⁵ et du fait de la relation privilégiée qu'elle instaura avec une nature dont nous avons vu dans le quatrième chapitre qu'elle l'observa dans ses plus menus détails et ses plus infimes manifestations et qu'elle l'associait intimement, par voie de correspondances métaphoriques, à la poésie. Toutes deux étaient ainsi envisagées comme des puissances médiatrices entre elle, le monde et l'idée qu'elle se faisait du divin. Dans le poème « Between My Country – and the Others – » (J905/ F829), elle leur confère une fonction sacerdotale :

Between My Country – and the Others –
There is a Sea –
But Flowers negotiate – between us –
As Ministry.

Les « fleurs » que Dickinson évoque peuvent en effet désigner des fleurs véritables, mais elles pourraient également renvoyer à ses lettres et ses poèmes, et on a souligné, déjà, que le poète

de Dickinson peut surprendre, étant donnée la réclusion progressive du poète, mais il faut rappeler que Dickinson avait, au moins jusqu'à la fin des années 1860, pour occupation de prédilection (en dehors de l'écriture et de la confection de gâteaux) le jardinage, et qu'elle passa donc du temps en dehors de sa chambre, au contact de la nature, ce dont ses poèmes gardent la trace.

⁶³⁴ Susan Howe, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, op.cit., p.12.

⁶³⁵ Dans une lettre datée de l'été 1864 à Higginson, elle émettait explicitement cette idée. Alors qu'elle se trouvait en convalescence à Boston suite à son opération des yeux, elle écrivait : « I was ill since September, and since April in Boston, for a Physician's care – He does not let me go, yet I work in my Prison, and make Guests for myself – ». Adrienne Rich a souligné à cet égard le caractère non « hermétique » de la solitude du poète : « It was [...] no hermetic retreat, but a seclusion which included a wide range of people, of reading and correspondence » (Adrienne Rich, *Adrienne Rich's Poetry and Prose : Poems, Prose, Reviews and Criticism*, op.cit., p.179). Quant à Richard Sewall, il rappelle que le retranchement du poète ne l'empêchait nullement de s'enquérir assidûment des nouveautés littéraires (« her continued and lively interest in the literary world even in the years of almost complete withdrawal », Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op. cit., p.585).

joignait à ses « lettres-poèmes » toutes sortes de curiosités organiques, telles que des petits bouquets de fleurs séchées, ses « posies » faisant partie intégrante de sa « poesy ». Dans tous les cas, les « fleurs » sont ici présentées comme des intermédiaires (« negotiate ») entre le poète, dont l'on comprend en filigrane que la pensée et l'écriture (« My Country ») sont sa véritable patrie⁶³⁶, et les autres (« The Others »). Ceux-ci pourraient alors renvoyer aussi bien à d'autres « personnes » qu'à d'autres « pays » ou « mondes » que le sien, dans l'ici-bas terrestre mais aussi dans un hypothétique au-delà céleste, celui-ci étant envisagé dans plusieurs poèmes en relation avec le continent américain. Dans le poème « The Bird her punctual music brings – » (J1585/ F1556), Dickinson pointe, d'une autre façon, la relation triangulaire essentielle entre le monde de la nature, métonymiquement incarné par le chant de l'oiseau, l'homme (« the Human Heart »), et le divin (« the Heavenly Grace »), instaurant entre eux une circulation d'énergie dont le poème se veut à la fois le témoin et le véhicule privilégié.

Ce qui m'intéresse en ce sens, c'est de considérer le rôle conjoint que jouèrent la nature et la poésie dans l'instauration d'un nouveau lien avec le monde et avec le divin, ou, pour le dire autrement, de considérer la façon dont Dickinson, dans sa quête d'une spiritualité propre, dégagée des réglementations et des médiations ecclésiales traditionnelles, entreprit, là encore, de déplacer et de réinvestir certaines pratiques liturgiques et cultuelles fondamentales dans la religion protestante. On a vu, dans le chapitre précédent, comment elle se réappropria les cérémonies de la conversion et du baptême en affirmant avec force l'autorité de sa propre volonté et de sa propre voix sur la scène poétique. Il s'agit à présent d'observer comment elle réinventa les modalités de la prière, ainsi que les cérémonies de la messe et de la Cène, en leur donnant pour cadre un environnement naturel intériorisé et poétisé. Prenant pour modèle et appui le monde de la nature, elle poursuivait ainsi son élaboration d'une économie religieuse symbolique et « idéale », en accord avec sa conviction profonde que chaque être et chaque chose sont investis d'une dimension sacrée, et que le divin se manifeste avant tout dans la création terrestre.

« Who has not found the Heaven – below – / Will fail of it above – » énonce le quatrain J1544/ F1609, dont Dickinson composa deux versions, indiquant que c'est précisément dans l'ici-bas terrestre, et non dans un hypothétique au-delà céleste dont on ne peut que supposer l'existence, qu'il faut chercher le divin. Les derniers distiques de chacune des versions présentées par l'édition de Franklin sont les suivants : « God's residence is next to mine, / His

⁶³⁶ Je renvoie ici à la lettre 413 à Higginson, dans laquelle Dickinson pose la question rhétorique suivante : « Is it Intellect that the Patriot means when he speaks of his "Native Land" ? ».

furniture is love. » (Version A) ; « For Angels rent the House next our's, / Wherever we remove – » (Version B, correspondant à la version proposée par l'édition de Johnson et l'édition de Miller). Dickinson était ainsi au diapason des sensibilités de son époque, influencées, nous l'avons vu, par le courant romantique et par des mouvements spirituels et religieux aspirant à une religion du cœur qui soit en adéquation avec l'enseignement du Christ et qui se montre plus tolérante vis-à-vis de l'homme en lui reconnaissant une part de divinité. C'est là ce qu'Emerson exprime avec force dans son essai « Worship » (1860), lorsqu'il soutient que le cœur de l'homme est un « temple » dans lequel le divin vient loger, une fois disparues les Églises et les religions : « God builds his temple in the heart on the ruins of churches and religions », déclare-t-il, en référence directe à la Première épître de Paul aux Corinthiens, qui stipule que c'est dans le corps de l'homme que réside le Saint Esprit⁶³⁷. Ce « temple » qui abrite la vraie foi, Emerson ne le limitait pas, cependant, aux seuls cœur et corps de l'homme : il soutenait qu'il s'étend au-delà et qu'il comprend l'ensemble des éléments qui composent et animent la vie terrestre – qu'il est, en somme, un espace à la fois intérieur et ouvert, accueillant en lui le monde. Dans sa « Divinity School Address » (1838), il préconisait : « The faith should blend with the light of rising and of setting suns, with the flying cloud, the singing bird, and the breath of flowers⁶³⁸. » Cette vision animiste du monde, proche du paganisme (vraisemblablement inspirée de la fascination que le philosophe éprouvait pour les textes sacrés de l'Inde, de la Perse ou de la Chine), était largement partagée par Dickinson qui choisit, pour temple et autel de son culte, aussi bien son propre corps et son propre esprit (nous l'avons vu dans le cadre de sa conversion et de son nouveau baptême) que la nature pour officier elle-même sur la scène poétique.

En ce sens, elle était bien la « nonne » déviante et rebelle (« The Wayward Nun ») qu'elle décrit dans le poème « Sweet Mountains – Ye tell Me no lie – » (J722/ F745), ce que Higginson, dans son article « Emily Dickinson's Letters » paru en 1891 dans le magazine « The Atlantic Monthly », avait pressenti lorsqu'il écrivait : « She had a quaint and nun-like look, as if she might be a German canoness of some religious order, whose prescribed garb was white piqué, with a blue net worsted shawl⁶³⁹. » Ce qui retient tout particulièrement l'attention dans ce poème, c'est, d'une part, la présence de l'adjectif « Wayward » qui vient qualifier le nom « Nun » (adjectif qui revient, à plusieurs reprises, sous la plume de Higginson et de Susan Howe

⁶³⁷ « What ? know ye not that your body is the temple of the Holy Ghost *which is* in you, which ye have of God » (I Cor., 6 :19). On pense, là encore, aux paroles de Novalis : « Il n'y a qu'un temple au monde, et c'est le corps humain. Rien n'est plus sacré que cette forme sublime. S'incliner devant un homme, c'est rendre hommage à cette révélation dans la chair. C'est le ciel que l'on touche lorsque l'on touche un corps humain » (Novalis, *Fragments, précédé de Les disciples à Sais*, op. cit., p.172).

⁶³⁸ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.84.

⁶³⁹ Thomas Wentworth Higginson, « Emily Dickinson's Letters » in *The Atlantic Monthly*, op.cit., p.452.

pour évoquer l'écriture et la personnalité atypiques du poète⁶⁴⁰), et, d'autre part, l'allusion détournée, et tout particulièrement subversive au regard de la tradition protestante, à la Vierge Marie. Voici le poème tel qu'il est présenté dans l'édition de Johnson :

Sweet Mountains – Ye tell Me no lie –
Never deny Me – Never fly –
Those same unvarying Eyes
Turn on Me – when I fail – or feign,
Or take the Royal names in vain –
Their far – slow – Violet Gaze –

My Strong Madonnas – Cherish still –
The Wayward Nun – beneath the Hill –
Whose service – is to You –
Her latest Worship – When the Day
Fades from the Firmament away –
To lift Her Brows on You –

Dickinson, ici, s'adresse directement aux éléments de la nature, personnifiés, si l'on peut dire, par des montagnes douces et indulgentes (les allitérations en « s », en « f » et en « v » de la première strophe relayent cette douceur bienveillante), et associés, du fait de leur pouvoir de consolation, à des madones (« Madonnas »), emblèmes, dans la tradition chrétienne, de pitié et de miséricorde. À la fois un hommage et une invocation à la nature, le poème revêt d'emblée des accents de prière « déviante » (« Wayward ») : sorte d'Ave Natura (*Hail Nature*), comme on dirait de l'Ave Maria catholique (*Hail Mary*), avec ses mots brefs et sa scansion régulière (des vers de quatre pieds dans la première strophe, et de trois et quatre pieds dans la seconde), non seulement Dickinson y invoque indirectement une figure qui occupe une place controversée dans la tradition protestante – la Vierge Marie⁶⁴¹ –, mais en la pluralisant (« Madonnas »), elle transfère de surcroît vers la nature les valeurs qui lui sont traditionnellement associées et la sécularise de ce fait. Dans la première strophe, Dickinson rend ainsi grâce à la nature d'avoir su poser sur elle un regard bienveillant (« Those same unvarying Eyes / Turn on Me [...] / Their

⁶⁴⁰ Nous l'avons vu dans le précédent chapitre, Howe considérait Dickinson comme une puritaine hétérodoxe (« Wayward Puritan »). Higginson, lui aussi, la gratifia de cet adjectif, ainsi que le laisse entendre Dickinson dans la lettre 271 (« I think you called me “Wayward”. Will you help me improve ? », lui demande-t-elle, sans contester son point de vue), mais c'était dans le cadre de commentaires qui touchaient davantage à la forme des poèmes qu'aux pensées et aux valeurs qu'ils véhiculent, si toutefois une telle dissociation entre le fond et la forme ait un sens, l'hétérodoxie de la pensée se traduisant irrésistiblement, chez Dickinson, par des oblicités subversives et des déviances par rapport aux normes poétiques.

⁶⁴¹ Sans entrer dans le détail des controverses à son sujet, rappelons ici que la tradition protestante s'est toujours opposée à une certaine idôlatrie populaire de la Vierge, répandue dans la tradition catholique romaine, et qui tendait à transférer sur elle l'œuvre du Christ, en lui attribuant des vertus salvatrices et rédemptrices. Le titre même de « mère de Dieu » fut contestée par Calvin, qui lui déniait toute « immunité » divine, estimant qu'elle était soumise, comme tout un chacun, au péché originel, et donc au jugement de Dieu.

far – slow – Violet Gaze – ») et de ne s'être pas détournée d'elle, de ne l'avoir pas reniée (« Never deny me – Never fly – ») dans ses moments de faiblesse, de défaite et de doute, lorsqu'elle cherchait, sans succès, les voies de sa consécration et de son salut (« – when I fail – or feign, / Or take the Royal names in vain – »). On perçoit, là encore, en filigrane, le regard critique que le poète portait sur une certaine conception du divin, véhiculée par la tradition religieuse et biblique. On se souvient du poème « Taking up the fair Ideal, » (J428/ F386), analysé dans la première partie, dans lequel Dickinson suggère que les dieux ne sont que mensonge (« the Gods – a lie – »), ainsi que de ces poèmes où elle dénonce le caractère imprévisible et tortueux du jugement de Dieu dans plusieurs passages de l'Ancien et du Nouveau Testaments. À l'inverse, la nature est ici présentée comme étant dénuée de malice et de duplicité (« Ye tell Me no lie »), constante et solide (« unvarying », « strong ») dans ses attentions. Dans la seconde strophe, Dickinson exprime alors toute sa gratitude envers elle, en scellant un pacte de confiance et d'alliance tacite qui veut qu'en échange de la bienveillance dont la nature témoigne à son égard, elle s'engage à l'adorer. La conversion pronominale qui s'opère d'une strophe à l'autre tend à le confirmer : on glisse, en effet, de la première personne du singulier (« I », « Me », répété trois fois dans la première strophe) à la troisième personne du singulier (« Her »), qui désigne une nonne entièrement vouée à la contemplation et à l'adoration de la nature (« to You », « on You », insiste la voix poétique). Dickinson prie ainsi la nature de continuer à veiller sur elle et à la chérir comme le ferait une mère (« Cherish still »), quand bien même, ou peut-être précisément parce qu'elle s'écarte des normes – celles de la vie courante, d'une part, celles de la tradition religieuse, de l'autre. En tant que poète, elle vit, en effet, en retrait du monde, comme une nonne ; mais en ce qu'elle tourne son adoration vers la nature, elle déroge aux règles monastiques usuelles et est, à proprement parler, une nonne « déviante » (« The Wayward Nun »). « Whose service – is to You – / Her latest Worship – When the Day / Fades from the Firmament away – / To lift Her Brows on You – », déclare-t-elle dans les derniers vers du poème, indiquant par ces mots qu'elle se sent, en retour, l'obligée de la nature (« service »), qu'elle lui doit allégeance et fidélité. Elle s'engage, en ce sens, à veiller sur la nature comme celle-ci le fait pour elle (le vers « To lift Her Brows on You – » est la réponse révérencieuse que le poète adresse au regard indulgent dont la nature la gratifie), et fait vœu de pratiquer son culte (« Worship ») sur la scène poétique, en se plaçant sous sa bienveillante tutelle.

Dans le poème « Nature – the Gentlest Mother is, » (J790/ F741), on trouve semblable description de la nature, en tant que mère consolatrice et nourricière qui ne dédaigne pas ses enfants, même les plus faibles et les plus rebelles : « Impatient of no Child – / The feeblest – or

the waywardest – », souligne Dickinson dans la première strophe, substituant la nature à la fois à un « père » céleste dont elle laisse entendre qu’il l’a abandonnée, et à une mère « terrestre » vis-à-vis de laquelle nous avons vu qu’elle se distanciat à la fois intellectuellement et affectivement. Dans le poème « Sweet Mountains – Ye tell Me no lie – », l’allusion, détournée et réappropriée, à la Vierge, introduit, à cet égard, une dimension de souffrance, en même temps qu’elle offre la perspective d’un apaisement et d’une réconciliation avec soi-même. Si l’on considère un autre poème dans lequel Dickinson adresse, sous les traits, là encore, d’une nonne, une prière à la Vierge (« Only a Shrine, but Mine – », J918/ F981), on comprend qu’elle cherche une consolation (mot dont nous avons vu dans la première partie qu’il est étroitement associé aux notions de confiance et de foi) à la fois auprès d’une mère symbolique miséricordieuse, et auprès d’une figure « marginalisée », en mal de reconnaissance, dont elle se sentait proche. Car l’ambivalence de la figure mariale n’a pas échappé à Dickinson : malgré son statut contesté dans la tradition protestante, la Vierge est considérée comme « le modèle du disciple et de la mère⁶⁴² » que Dieu a distingué et comblé de sa grâce. Ce n’est donc pas un hasard si Dickinson se tourne vers elle pour lui demander de l’aider à guérir (« heal ») d’un mal (le mot « Woe » renvoie, dans le poème, aussi bien à un chagrin qu’à une malédiction) manifestement lié à la douloureuse question de sa possible, ou de son impossible, élection : « Madonna dim, to whom all Feet may come, / Regard a Nun – », scande Dickinson dans la première strophe, et l’on entend distinctement, dans le mot « Nun », la souffrance que le poète éprouve à l’idée de n’être peut-être rien (« None »).

C’est bien là toute la difficulté de la condition spirituelle de Dickinson : elle oscillait sans cesse entre un doute qui ne permettait aucun espoir d’élection et de rédemption, et des moments de liesse et de plénitude fulgurants, aux accents mystiques, qui s’évanouissaient aussitôt qu’ils étaient apparus. Et si, dans des poèmes tels que « I think I was enchanted » et « I’m ceded – I’ve stopped being Theirs – », analysés plus tôt, elle s’octroyait une grâce « divine » à travers un acte créateur qui l’élève intérieurement, l’incertitude, en elle, demeurait vive, et la maintenait dans une intranquillité qui la poussait à poursuivre sa quête existentielle et spirituelle et à chercher d’autres moyens et d’autres chemins d’accès à la révélation et au salut. Lorsqu’elle se présentait, dans le poème « Sweet Mountains – Ye tell Me no lie – », comme une nonne « déviante », c’était donc à la fois à cause de l’incertitude viscérale qui l’habitait et parce qu’elle avait conscience de contrevenir aussi bien aux normes et conventions de la tradition religieuse qu’au schéma de vie purement contemplatif et cloîtré de la religieuse.

⁶⁴² *Encyclopédie du protestantisme*, op. cit., p.869.

Elle avait beau vivre largement isolée du monde, elle ne renonça pas à lui, et c'était non seulement dans ses livres et ses échanges avec des interlocuteurs privilégiés (réels ou fictifs) qu'elle allait puiser ses forces spirituelles et créatives, mais aussi auprès de la nature. Son couvent – son temple – était ouvert, et sa foi était toute entière attachée à son amour de la vie terrestre.

Dickinson se situait, là encore, au croisement d'influences de pensées et de croyances diverses mais non moins cohérentes. Comme chez Emerson, il y avait quelque chose de l'ordre de l'animisme et du paganisme dans son rapport au monde, à ceci près, peut-être, que sa vision à elle était moins utilitariste que celle du philosophe. S'ils conféraient tous deux à la nature une aura divine (« the noblest ministry of nature is to stand as the apparition of God », déclare Emerson dans « Nature »⁶⁴³), Emerson considérait que la nature a été créée pour servir l'homme, tandis que Dickinson, plus distanciée et, en un sens, plus humble que lui dans son rapport au monde, estimait qu'en retour des services que la nature rend à l'homme, c'est à celui-ci de la servir, à son tour, en l'adorant. Dans sa biographie du poète, Richard Sewall dit de Dickinson qu'elle était païenne dans sa façon d'envisager le monde (« Emily herself was the first avowed “pagan”⁶⁴⁴ »), ce qu'elle revendiqua elle-même dans au moins deux lettres où elle déclare ne pas savoir et ne pas pouvoir prier précisément parce qu'elle est « païenne » : « [This] is a wish that would almost be a Prayer, were Emily not a Pagan – », confiait-elle à son amie Mrs J. Howard Sweetser (L566), tandis qu'à Helen Hunt Jackson, elle écrivait : « Knew I how to pray [...] – but I am but a Pagan » (L976). Cet aveu d'impuissance et d'ignorance vis-à-vis de l'acte de prier pourrait surprendre de la part d'une femme qui ne cessa, à sa façon, d'adresser des prières au monde à travers ses poèmes et ses lettres. Dans le premier chapitre, on a d'ailleurs relevé que le tracé manuscrit de ses tirets rappelle le « selah » des psaumes, qui signifie « s'élever » en hébreux, et qui désigne un interlude ou une pause dans le chant psalmodié. Seulement Dickinson choisissait, là encore, des modalités d'expression non conventionnelles, accomplissant ses prières aussi bien lorsqu'elle écrivait que lorsqu'elle communiait solitairement avec la nature, loin des célébrations communautaires réglementées. Nous en avons vu un exemple avec le poème « Sweet Mountains – Ye tell Me no lie – ». Dans le poème « Prayer is the little implement » (J437/ F623), elle porte un regard particulièrement acerbe sur la prière telle qu'elle est communément pratiquée :

Prayer is the little implement
Through which Men reach

⁶⁴³ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.40.

⁶⁴⁴ Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, op. cit., p.22.

Where Presence – is denied them.
They fling their Speech

By means of it – in God's Ear –
If then He hear –
This sums the Apparatus
Comprised in Prayer –

« Implement », « Apparatus » : Dickinson présente ici la prière comme un instrument de médiation (« means ») entre les hommes et Dieu qui « sonne creux ». Les trois premiers vers accentuent ce sentiment de vacuité : on dirait que Dickinson répète une leçon (ou une définition) apprise par cœur pour mieux rendre compte, par mimétisme, de l'aspect purement mécanique de l'acte de prier – de ce que les hommes, en d'autres termes, accomplissent leur prière de façon machinale, par devoir et coutume, sans l'investir de sentiments de dévotion authentiques. Elle les accuse ainsi de faire preuve d'irrévérence lorsqu'ils prient : « They fling their Speech », remarque-t-elle, et en choisissant le verbe « fling », chargé d'une violence aussi bien physique que verbale (on se serait attendu, par exemple, au verbe « address » dans le cadre d'une prière⁶⁴⁵), elle insinue que les hommes insultent Dieu en « jetant » vers lui leur prière comme s'ils voulaient s'en débarrasser. La prière traditionnelle apparaît, de ce fait, comme une pratique vaine et vide de sens dont Dickinson sous-entend, en filigrane, que Dieu lui-même ne lui accorde que peu de crédit : en laissant en suspens le vers « If then He hear – », elle suggère non seulement que rien ne permet de savoir si Dieu entend, ou non, les prières de ces hommes (elle en fit elle-même, nous l'avons vu dans la première partie, l'expérience désabusée) mais qu'une telle éventualité tiendrait, par ailleurs, du miracle. L'absence du marqueur grammatical « s » à la fin de « hear » vient redoubler cette improbabilité, puisque le verbe, resté à l'état de base verbale nue, n'est plus lié à aucun sujet (ici, en principe, « He »). Par ailleurs, le jeu oblique sur les mots « ear » et « hear », séparés par une consonne (le « h »), qui a ici valeur d'obstacle, d'achoppement, souligne, lui aussi, la difficulté de l'accès à l'oreille de Dieu, retirée loin à l'intérieur de l'écoute. Les mots qu'Emerson choisit, de son côté, pour décrire ce que représentait pour lui l'acte institutionnalisé de la prière entrent fortement en résonance avec la réserve de Dickinson à l'égard d'une pratique exécutée conformément aux règles liturgiques traditionnelles : « As men's prayers are a disease of the will, so are their creeds a disease of the intellect » déclare-t-il dans son essai « Self-Reliance » (1841)⁶⁴⁶. Elle qui ne cessa d'opposer sa propre volonté (« will ») aux diktats érigés par des autorités extérieures ne pouvait en effet

⁶⁴⁵ L'une des définitions du verbe « fling » que propose le Webster souligne la dimension offensante de ce verbe : « To cast in the teeth; to utter harsh language; to sneer; to upbraid ».

⁶⁴⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.276.

considérer qu'avec méfiance un acte aussi codifié – par des mots et des textes imposés, asséchés par l'usage –, et il n'est pas surprenant, en ce sens, qu'elle ait cherché d'autres modalités de prier et d'autres moyens (« means ») de se relier au divin. « Let Emily sing for you because she cannot pray », écrivait-elle à ses cousines Norcross lorsqu'elles perdirent leur père (L278), accompagnant sa lettre du poème « 'Tis not that Dying hurts us so – » (J335/ F528), en guise de méditation et de consolation. Elle substituait ainsi, à la prière traditionnelle, un petit hymne funèbre et païen, où les êtres en deuil sont dépeints comme des oiseaux qui attendent de migrer vers les contrées célestes – de rentrer, si l'on peut dire, au ciel, pour retrouver les êtres disparus qu'ils chérissaient. Outre la conversion qui s'opère, d'une forme de prière à une autre et d'un espace culturel à un autre (de l'Église, on l'aura compris, à la scène poétique), on retrouve dans ce poème le lien indissoluble qui unit la nature et la poésie, le chant réconfortant de l'oiseau se confondant, ici, avec le chant thaumaturge des mots. Dans le poème « My nosegays are for Captives – » (J95/ F74), Dickinson revendique ainsi, sur le mode de la métaphore mais de façon non moins explicite, sa relecture personnelle de l'acte de prier, en lui substituant l'acte d'écrire des poèmes :

My nosegays are for Captives –
Dim – long expectant eyes,
Fingers denied the plucking,
Patient till Paradise.

To such, if they should whisper
Of morning and the moor,
They bear no other errand,
And I, no other prayer.

Comme dans le poème « Between my Country – and the Others – » (J905/ F829), Dickinson choisit la métaphore florale pour évoquer sa pratique poétique et la mission qu'elle assignait à ses poèmes. Ce choix a son importance : en assimilant ses poèmes à des bouquets (« nosegays »), qui sont, littéralement, des arrangements de fleurs, Dickinson nous renvoie ici à sa propre méthode d'agencement de ses poèmes, qu'elle reliait entre eux en les rassemblant par gerbes, par faisceaux (d'où leur nom, on l'a vu, de « fascicules »), et qu'elle cousait ensuite pour en faire de petits livres, de petits « recueils ». Or les bouquets évoqués ici, et destinés, comme le souligne le premier vers, à des êtres captifs (« Captives »), ont pour vocation à la fois de consoler et de restaurer un lien – de communauté, de confiance. Ils sont, en d'autres termes, des espaces de rassemblement et de « recueillement » qui offrent une possibilité alternative de communier avec le monde et avec le divin. Le mot « Captives » peut ainsi se comprendre au

sens d'une subjugation ayant valeur d'enchantement mais également d'emprisonnement, ce que la suite du poème tend à accréditer : il désignerait alors ceux qui sont « enchaînés » à des croyances et à des dogmes qui les maintiennent dans l'attente d'un paradis à venir, leur refusant le droit de jouir de leur existence terrestre (de « cueillir » le jour, comme le suggère le verbe « plucking ») pour faire de l'ici-bas un paradis immédiat, à portée de main. « Long expectant eyes », dit Dickinson, jouant peut-être d'une contraction du mot « longing », qui viendrait alors ironiquement contredire, par la langueur fébrile qu'il implique, la patience dont ces êtres captifs doivent faire preuve en attendant le paradis qu'on leur promet (« Patient till Paradise »). À ceux-là, donc (« To such »), Dickinson offre des poèmes dont la seule mission (« errand ») est de relayer le chant doux et discret (le « murmure », dit le poète) de la nature (« Of morning and the moor »), de communier, en somme, avec les éléments du monde. C'est ainsi dans l'attention portée aux choses terrestres et dans le dialogue entretenu avec elles (et non en répétant machinalement de sempiternelles formules incantatoires) que Dickinson estimait que l'être est susceptible de s'élever intérieurement – en d'autres termes, de prier.

En cela, aussi païenne qu'elle ait été, Dickinson revenait aux sources de l'esprit protestant. D'abord, parce que la tradition protestante considérait, à l'origine, que le culte et la prière ne se limitaient pas à leur pratique ritualisée dans un cadre strictement délimité et communautaire (l'Église), et que ceux-ci pouvaient s'étendre au-delà de l'institution, toute activité « profane » étant susceptible de devenir un témoignage de foi. Ensuite, parce que la nature, bien qu'envisagée avec ambivalence dans la tradition protestante, et ce tout particulièrement dans un pays où elle demeura largement inmaîtrisable et hostile au moins jusqu'au début du XIXe siècle, était considérée – par Luther, et tout particulièrement par Calvin – comme la manifestation visible de la bonté de l'oeuvre de Dieu. Admirer la nature, ne pouvait, de ce fait, que renforcer la foi des hommes. Le Nouveau Testament aurait été à l'origine de cette croyance : en effet, contrairement aux idées véhiculées dans l'Ancien Testament, le paganisme n'y était pas considéré comme l'expression purement idolâtre d'une religion impie. Dans l'Épître de Paul aux Romains, essentielle dans l'histoire de la Réforme protestante, notamment parce qu'y sont exposées les idées principales qui fondent la doctrine de la « justification par la foi », le culte païen est non seulement toléré mais il est également considéré comme étant conforme, à sa façon, à la loi divine, ses pratiquants étant, en ce sens, dignes d'être « justifiés » par Dieu⁶⁴⁷. Rappelons, par ailleurs, que l'idée d'une « révélation naturelle » était

⁶⁴⁷ « For not the hearers of the law *are* just before God, but the doers of the law shall be justified./ For when the Gentiles, which have not the Law, do by nature the things contained in the law, these, having not the law, are a law unto themselves » (Rom., 2 :13-14).

ancrée dans les croyances, puritaines et calvinistes, de l'Église congrégationaliste, et qu'elle constituait, avec les vérités révélées des Écritures, un des moyens d'accès à la connaissance de Dieu. Or on a vu que cette croyance dans une connaissance « naturelle », fondée sur une approche empirique du monde, permit, dans un premier temps tout au moins, de maintenir une relative cohérence entre les croyances séculaires véhiculées par les traditions religieuses et bibliques et les découvertes de la science, à une époque où les progrès technologiques et où les manipulations exercées sur l'environnement naturel connaissaient un essor sans précédent dans l'histoire de l'humanité. « The aspect of Nature is devout. Like the figure of Jesus, she stands with bended head, and hands folded upon the breast. The happiest man is he who learns from nature the lesson of worship », déclara Emerson dans son essai « Nature »⁶⁴⁸. Envisageant la nature sous l'angle de l'humilité et du recueillement, dans une attitude de prière spontanée (les bras croisés sur sa poitrine), il la considérait comme la meilleure « alliée » de la religion (« the ally of Religion⁶⁴⁹ ») et invitait les hommes à l'observer et à s'inspirer d'elle pour alimenter leur foi et renouveler leurs pratiques religieuses. Il relayait ainsi la croyance idéaliste selon laquelle les phénomènes naturels constitueraient la forme la plus révérencieuse et la plus « pure » (ce sont là ses mots) de toutes les religions : « It [the soul] accepts from God the phenomenon, as it finds it, as the pure and awful form of religion in the world⁶⁵⁰. »

De nombreux poèmes de Dickinson relayent cette croyance en une religion de la nature. Le monde naturel était pour elle à la fois un modèle (de simplicité, de sagesse) et un moyen de prier et de communier solitairement. En tant que poète et prêtre de sa foi, Dickinson le considérait comme une source d'inspiration et d'enseignement spirituel essentielle et n'hésita pas à le prendre pour modèle et allié, allant même, parfois, jusqu'à s'identifier à ses éléments et ses créatures pour recréer un environnement propice à l'accomplissement de son culte sur la scène poétique. Dans les poèmes « The most important population » (J1746/ F1764) et « Further in Summer than the Birds » (J1068/ F895), elle présente ainsi le monde de la nature comme une véritable « nation » païenne (les païens étant originellement désignés du nom de « gentils », du latin *gentes* « nations »), d'autant plus bienheureuse et sereine qu'elle se contente d'exister et d'accomplir ses rites sans se soucier d'une quelconque rétribution divine, ignorante des doctrines et des dogmes qui sous-tendent la vie culturelle des hommes. Les deux poèmes

⁶⁴⁸ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.40.

⁶⁴⁹ Ibid., p.28.

⁶⁵⁰ Ibid., p.39.

sont ici reproduits l'un à la suite de l'autre dans les versions proposées par l'édition de Johnson⁶⁵¹ :

The most important population
Unnoticed dwell,
They have a heaven each instant
Not any hell.

Their names, unless you know them,
'Twere useless tell.
Of bumble-bees and other nations
The grass is full.

Further in Summer than the Birds
Pathetic from the Grass
A minor Nation celebrates
Its unobtrusive Mass.

No Ordinance be seen
So gradual the Grace
A pensive Custom it becomes
Enlarging Loneliness.

Antiquiest felt at Noon
When August burning low
Arise this spectral Canticle
Repose to typify

Remit as yet no Grace
No Furrow on the Glow
Yet a Druidic Difference
Enhances Nature now

Dans ces deux poèmes, Dickinson évoque un peuple minuscule (« minor »), invisible à l'œil nu (« unnoticed »), dont elle perçoit, tandis que l'été touche à sa fin (« Further in Summer », « August burning low »), les chants émouvants et discrets qui s'élèvent de l'herbe pareils à des prières (« Pathetic from the Grass », « spectral Canticle »), comme si une messe secrète, peut-être funèbre, était en train d'être célébrée (« celebrates/ Its unobtrusive Mass »). Notons que dans le syntagme « spectral Canticle » (second poème cité), l'adjectif « spectral » double et

⁶⁵¹ Comme l'indique l'édition de Franklin, il existe pas moins de six versions du deuxième poème, du fait de ses nombreux destinataires. C'est la version de Johnson qui est proposée ici, non seulement par souci de cohérence par rapport à l'ensemble des textes étudiés mais par souci de synthèse, dans la mesure où cinq des six versions du poème sont quasi-identiques à celle-ci, à quelques tirets (et une variante) près.

mine, tout à la fois, le nom « Canticle », glissant subtilement d'une « forme » (du latin *spectrum*, traduction de l'*eidôlon* grec) de chant et de prière à une autre, celle de la nature se substituant à celle de la tradition religieuse, en vigueur dans le monde des hommes. Et en effet, dans le second poème, Dickinson suggère que la messe orchestrée par la nature suit des règles rituelles inconnues de l'homme (« No Ordinance be seen ») mais non moins établies à leur façon (« Custom »), et qu'elle s'accomplit sans précipitation ni injonctions impératives, selon des lois et une temporalité qui lui sont propres, et dont le poète, de ce fait, se sent proche⁶⁵². « So gradual the Grace/ A pensive Custom it becomes/ Enlarging Loneliness » : il y a, sous-entend Dickinson, quelque chose, dans les agissements de la nature, qui relève de la patience stoïque et qui invite à la méditation, à la contemplation, de sorte qu'en l'observant et en communiant avec elle, on se sent moins seul dans sa solitude et son culte. Dickinson manifestait, là encore, toute sa gratitude à l'égard d'un monde qu'elle associait à la quiétude (« Repose to typify », où le terme « Repose » pourrait aussi bien renvoyer à la sérénité du « dernier repos ») et à une forme de félicité (« They have a heaven each instant », énonce le premier poème), un monde dont le pouls bat sereinement au rythme des créatures qui le peuplent et qui, loin des agitations et des spéculations humaines, se contente d'être, insoucieux des obligations institutionnelles et de la conduite à adopter pour se rendre digne de l'élection et de la grâce divines. Contrevenant, là encore, aux conceptions calvinistes, Dickinson laisse ainsi entendre que la grâce, dans le monde naturel, ne relève pas d'une opération instantanée mais qu'elle advient progressivement, par degrés (« gradual », « Remit as yet no Grace »), et discrètement, sans laisser de trace visible (« No Furrow on the Glow »). Celui, pourtant, qui sait observer et écouter la nature dans ses manifestations humbles et secrètes (ses cérémonies, ses rites singuliers) aura lui-même la révélation de la part de divinité inhérente à ses éléments et ses créatures. « Yet a Druidic Difference / Enhances Nature now » : on retrouve ici, transposée sur la scène de la nature, l'idée, évoquée plus tôt, d'une différence « interne » qui rouvre les significations et laisse entrevoir, dans l'entrebâillement d'un écart aussi discret qu'infime, d'autres modalités possibles de culte, dont Dickinson fait ici l'expérience en tant qu'observatrice, à travers le transport méditatif qui porte le poème. L'allusion au druide tend en effet à suggérer l'existence d'une économie religieuse propre au peuple de la nature et proche

⁶⁵² Notons que dans son *Apologie de Raymond Sebon*, Montaigne émet, à plusieurs reprises, la possibilité que les animaux soient, eux aussi, non seulement doués de raison mais également investis d'une « sorte de sentiment religieux ». Évoquant l'attitude méditative et contemplative des éléphants qui « [lèvent] leur trompe comme des bras » comme pour honorer le soleil et se recueillir devant lui, il constate : « Mais parce que nous ne voyons aucun signe semblable chez les autres animaux, nous ne pouvons pas pour cela décider qu'ils sont sans religion et nous ne pouvons d'aucune façon saisir par l'esprit ce qui nous est caché » (Montaigne, *Les Essais*, op.cit., p.569).

des croyances ancestrales des peuples païens (« Antiquiest »), le druide étant en quelque sorte l'équivalent, dans la culture celtique ancienne, du prêtre de la tradition chrétienne. À cette nuance près qu'en choisissant l'adjectif « Druidic », Dickinson ne limite pas la fonction sacerdotale à un seul élément de la nature (elle aurait choisi, sinon, le mot « Druid », pour évoquer un personnage ou un élément qui se serait distingué de ses pairs et autour duquel ceux-ci se seraient rassemblés), et c'est ainsi l'ensemble des composantes de la nature qui se trouve investi d'une dimension sacrée, comme le souligne, au dernier vers, le verbe « enhances », qui porte en lui l'idée d'une élévation et d'une augmentation.

On perçoit bien, à travers ces deux poèmes, ce qui attirait et fascinait tant Dickinson dans le monde de la nature : comme Emerson, elle décelait en lui la présence d'une piété non seulement discrète et auto-suffisante (proche du concept de « self-reliance » développé par le philosophe), mais libre, et, d'une certaine façon, hédoniste, au sens où il ne s'embarrasse pas de dogmes et de doctrines qui font planer sur les êtres le spectre de la culpabilité, de la perdition et de la damnation éternelle. Dans le monde de la nature, le dogme du péché originel n'existe pas plus que le concept de l'enfer (« They have a heaven each instant / Not any hell », souligne Dickinson dans le poème « The most important population »), et la notion de perdition, si elle existe, revêt une valeur différente et positive. Ces sujets sont au cœur des poèmes « His little Hearse like Figure » (J1522/ F1547) et « Because the Bee may blameless hum » (J869/ F909), analysés l'un à la suite de l'autre :

His little Hearse like Figure
Unto itself a Dirge
To a delusive Lilac
The vanity divulge
Of Industry and Morals
And every righteous thing
For the divine Perdition
Of Idleness and Spring –

L'édition de Franklin indique que Dickinson composa deux versions de ce poème, dont l'une (celle, reproduite ici) fut envoyée à son neveu Gilbert, fils d'Austin et de Susan Gilbert, alors âgé de cinq ou six ans, accompagnée d'une abeille morte⁶⁵³. Elle avait pour titre « The bumble bee's religion » et pour note : « For Gilbert to carry to his Teacher ». Le poème était suivi de deux citations, empruntées, ainsi que le rappelle Cristanne Miller⁶⁵⁴, au Livre de l'Apocalypse

⁶⁵³ On a mentionné, déjà, que Dickinson joignait parfois à ses lettres des insectes pressés. Le poème « Further in Summer than the Birds », analysé plus tôt, fut envoyé à Mabel Loomis Todd accompagné d'un criquet.

⁶⁵⁴ Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op.cit., p.787.

(« “All Liars shall have their part” », « “And let him that is athirst come” ») et attribuées, pour l’une, à Jonathan Edwards (qui s’en inspira pour ses « fire and brimstone preachings »), et, pour l’autre, au Christ. Tous ces détails contribuent à éclairer la signification du poème, ainsi que la fascination que Dickinson éprouvait pour le monde de la nature, subtilement opposé, ici, au monde des hommes. Le titre, tout d’abord, est parlant : avec un humour chargé d’espièglerie, Dickinson suggère en effet que le bourdon observe un culte qui lui est propre, qu’il a une « religion » bien à lui, ce que le poème énonce plus clairement en exposant les croyances et les valeurs qui sous-tendent ce culte et cette religion. Celles-ci pourraient se résumer par le proverbe latin « Carpe diem » et par le credo, aussi bien protestant que transcendantaliste, « every *bee* his own Church » (je souligne ma reformulation). C’est qu’en comparant l’aspect du bourdon à celui d’un cercueil ou d’un corbillard miniature (« Hearse »), et en associant son fredonnement grave et lancinant à un chant funèbre (« Dirge »), Dickinson fait du bourdon un symbole aussi subversif que paradoxal, en accord, du reste, avec son être profond, ainsi que le suggère le rapport d’identification, toujours présent en filigrane dans les poèmes, entre les homophones « be » et « bee ». En effet, si le bourdon peut se comprendre ici comme une sorte de personnification « naturelle » et stoïque de la vanité de la vie (on pourrait même parler de « vanité » au sens tangible et matériel du terme, le poème étant accompagné d’une abeille morte en guise de *memento mori*), il semblerait qu’il représente, avant tout, la résistance que Dickinson opposait à toute une économie de croyances et de valeurs dans lesquelles elle ne se reconnaissait pas, et qu’il vise – c’est là le paradoxe – à glorifier la vie plutôt qu’à pointer son insignifiance. Dickinson opérait donc, là encore, une subtile conversion des significations et des valeurs. La « vanité » dont il est question dans le poème ne désigne pas, en effet, les plaisirs et les joies de l’existence terrestre, stigmatisées, encore au XIX^e siècle (quoique dans une moindre mesure en comparaison du siècle précédent), par la tradition calviniste⁶⁵⁵; elle désigne, au contraire, toutes les choses qui surchargent et alourdissent l’existence en imposant des règles de conduite pré-formatées, au premier plan desquelles la discipline du travail et le devoir « moral », que Dickinson associe tous deux à une forme de servitude illusoire (« To a delusive Lilac / The vanity divulge / Of Industry and Morals / And every righteous thing »). Il faut dépasser, ici, la tentation de ne voir dans cette déclaration

⁶⁵⁵ Nous l’avons évoqué dans le chap.3, l’Église congrégationaliste d’Amherst stipulait, dans ses articles de foi, que ses fidèles devaient renoncer aux « vanités » du monde et accomplir leur devoir conformément aux règles établies par « l’Église du Christ » et les Évangiles (« you will forsake the vanities of the world and approve yourself a true disciple of Christ », « you will submit to the discipline of [...] the Church of Christ [...] according to the rules of the Gospel, and in all things behave yourself to what you do know, or shall hereafter know to be your duty »). Voir l’annexe « The Articles of Faith and Government of the First Church in Amherst, Massachusetts », p.392.

qu'une posture purement aristocratique, une posture que plusieurs critiques ont pu reprocher à Dickinson. Ce serait réduire la portée de ses propos et refuser de considérer l'ambivalence essentielle qu'elle nourrissait à l'égard de son héritage et d'une époque marquée par un développement industriel qui entraîna de nouvelles formes d'exploitation de l'homme. Ce que Dickinson dénonce, comme dans tant d'autres poèmes, ce sont les diktats – économiques, religieux, culturels – de la société, des diktats qui, selon elle, portent préjudice à la véritable valeur de l'existence en soumettant les êtres à des servitudes d'ordre aussi bien matériel que moral. Aussi surprenant que cela puisse paraître, on pourrait, là encore, soutenir que Dickinson exprimait des idées proches de celles de Marx (on a souligné, dans le troisième chapitre, la résonance entre les « narcotiques » de l'âme évoqués dans le poème « This World is not Conclusion. » et la fameuse expression « l'opium du peuple », de Marx). Les deux derniers vers sont particulièrement révélateurs de la relecture radicale qu'elle impose à des notions et des valeurs communément répandues. On a relevé l'allusion à Jonathan Edwards dans la note adressée à son neveu, et on a vu que dans son sermon « Sinners in the Hands of an Angry God », il prédisait la perte et la damnation à tous ceux qui persévéraient dans le péché en refusant de se convertir. L'ironie veut que l'idée de perte, dans le poème, soit non seulement librement consentie mais activement recherchée par le bourdon, qu'elle soit, en quelque sorte, le but ultime de son existence. Et pour cause : elle n'est pas associée, ici, aux flammes et aux châtements éternels de l'Enfer mais à la douceur du printemps et de l'oisiveté, pour laquelle le bourdon accepterait volontiers de se damner, ainsi que le suggère l'adjectif « divine », qui crée ici un choc des contraires subversif : « For the divine Perdition / Of Idleness and Spring – ». En ce sens, le bourdon apparaît lui-même comme son propre prêtre et sa propre Église : sa « religion » est un hymne à la vie et aux joies terrestres (et non un chant funèbre, comme pourrait le laisser penser son apparence sépulcrale), et son salut, loin des spéculations et des menaces de rétribution divine qui pèsent sur l'être dans le monde des hommes, ne dépend que de sa propre loi intérieure, naturelle et « morale », à sa façon (« Unto itself a Dirge »). Le message stigmatisant « “All Liars shall have their part” » se retourne alors contre celui qui en fit une lecture abusive pour terroriser les esprits, et le message du Christ (« “And let him that is athirst come” »), ouvert et inclusif de tous, vient le contredire et le condamner, par un subtil renversement qui souligne avec force l'arrogance vaniteuse des hommes lorsqu'il s'agit d'interpréter les Écritures et la volonté divine. Compte tenu de son caractère profondément subversif et ironique, on se demande, du reste, comment la maîtresse de Gilbert (si tant est que celui-ci ait suivi les recommandations de sa tante), en digne représentante d'une certaine autorité sociale et morale, réagit à la lecture de ce « poème-vanité ».

Dans « Because the Bee may blameless hum » (J869/ F909), c'est, cette fois, du dogme du péché originel dont il est implicitement question, Dickinson le mettant en regard de l'état d'innocence qui règne dans le monde de la nature :

Because the Bee may blameless hum
For Thee a Bee do I become
List even unto Me.

Because the Flowers unafraid
May lift a look on thine, a Maid
Alway a Flower would be.

Nor Robins, Robins need not hide
When Thou upon their Crypts intrude
So Wings bestow on Me
Or Petals, or a Dower of Buzz
That Bee to ride, or Flower of Furze
I that way worship Thee.

Dickinson s'adresse ici à une entité désignée par le pronom « Thee », dont le référent demeure inconnu mais qui pourrait être une idée de la foi, du divin, ou de la poésie (tous les trois dont intimement liés chez elle), à laquelle elle souhaite donner « vie » pour confronter deux visions antinomiques de l'existence. Dickinson aborde en effet, de façon détournée, la question, si prégnante dans la tradition chrétienne, de la culpabilité originelle de l'homme et de son rapport de soumission à Dieu, l'institution religieuse stipulant, on l'a vu, que l'homme lui est à jamais redevable de ses offenses et de ses péchés. Pour mieux dénoncer ce qu'elle percevait comme une inanité, elle oppose cette conception stigmatisante de l'être, élaborée par le monde des hommes, à celle qui règne dans le monde de la nature, où les créatures n'ont aucun compte à rendre et où elles évoluent simplement et librement, sans honte ni crainte d'une quelconque rétribution. L'abeille (« Bee »), associée, on l'a vu, à l'être (« Be »), peut ainsi chanter et s'exprimer sans être brimée (« blameless ») ; la fleur ne craint pas de lever les yeux et d'affronter le regard qui se pose sur elle (« unafraid ») ; tandis que le rouge-gorge n'a pas à se cacher – à rougir – lorsqu'on pénètre dans l'intimité de son cœur et de son culte, le mot « Crypts » pouvant désigner ici des choses secrètes et recelées, mais également un lieu de culte souterrain, telle une chapelle⁶⁵⁶. Si Dickinson enviait tant les créatures de la nature au point de vouloir se fondre en elles (« For Thee a Bee do I become », « a Maid / Alway a Flower would be »), c'était parce qu'elles ne se censurent pas et donnent libre cours à leur être. Dans les quatre

⁶⁵⁶ Le Webster offre la définition suivante de ce mot : « A subterranean cell or cave, especially under a church for the interment of persons ; also, a subterranean chapel, or oratory, and the grave of a martyr ».

derniers vers, elle aspire, de ce fait, à être gratifiée (« Bestow on me ») des mêmes attributs qu'elles (ailes, pétales ou bourdonnement), afin de pratiquer son culte à leur manière, libre et spontanée (« *I that way worship Thee* », je souligne), et de communier ainsi avec le monde, comme le suggère la présence de termes tels que « Maid », « Dower » ou « Crypts », qui évoquent une union aussi bien charnelle que spirituelle.

Car Dickinson ne se contenta pas, dans ses poèmes et ses lettres, d'observer et d'admirer la nature dans ses pieuses et païennes hérésies : elle fit d'elle une alliée de sa foi et la mit à contribution pour exercer son propre culte à l'écart des cérémonies institutionnelles, ouvrant un nouvel espace rituel et liturgique – un nouveau « temple » – sur la scène poétique. Dans le poème « *Some keep the Sabbath going to Church –* » (J324/ F236), souvent mentionné par la critique mais relativement peu analysé, et dans le poème « *The Gentian weaves her fringes –* » (J18/ F21), Dickinson livre sa propre conception de la messe et de la prière. Ce qui est particulièrement intéressant dans ces deux poèmes, c'est la façon dont les éléments et les créatures de la nature se mettent à « signifier », Dickinson leur attribuant un rôle précis dans la mise en scène de son propre culte :

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 –

Some keep the Sabbath in Surplice –
I just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I'm going, all along.

Dickinson, on le sait, déserta progressivement les bancs de l'église jusqu'à ne plus les fréquenter du tout, à partir des années 1860, années qui ouvrirent pour elle une période d'intense productivité artistique. Dans ce poème (écrit en 1860 selon l'édition de Johnson, et entre 1861 et 1862 selon celles de Franklin et de Miller⁶⁵⁷), intitulé « *My Sabbath* » lors de sa publication

⁶⁵⁷ L'édition de Franklin indique que Dickinson composa trois versions de ce poème, dont l'une (la troisième) fut jointe à sa quatrième lettre à Higginson édulcorée de plusieurs traits significatifs présents dans les deux premières versions. Dickinson retira notamment des tirets, un point d'exclamation final (qui venait conclure le poème avec un accent d'enthousiasme), et elle décida de ne pas mettre en relief les mots « God » et « noted » (l'un, mis entre guillemets, l'autre, souligné), comme elle le fit dans la seconde version, retenue par Cristanne Miller dans son

dans la revue *Round Table* en 1864, Dickinson récrit, avec autant d'humour que de liesse, le rituel de la messe, observé, comme le voulait l'usage, le dimanche. Elle le déplace en effet de son lieu d'exercice consacré – l'église, en son enceinte fermée, réservée aux initiés – vers un lieu extérieur et naturel, que l'on devine être le jardin de la famille Dickinson (« at Home », dit le poème), et qui, avec son dôme à ciel ouvert, invite à communier avec le monde. Pour mesurer l'audace du poète, il faut rappeler l'importance que la messe dominicale revêtait dans l'Église congrégationaliste d'Amherst et relever la possible utilisation du mot « Sabbath » (et non « Mass » par exemple) à des fins provocatrices : car si celui-ci désigne la messe chrétienne traditionnelle (c'est l'acception la plus courante et celle qui vient à l'esprit en premier lieu), il renvoie également aux messes secrètes et païennes que les sorcières du Moyen-Âge célébraient, la nuit, dans un environnement naturel. « We regard the Christian Sabbath as one of the most important and beneficial Institutions of our holy Religion on which *we should not think our own thoughts or speak our own words, nor do our own pleasure* (Is. 58. 13,) but spend the whole day in acts of private, family, and public worship », stipulaient les articles de foi de l'Église congrégationaliste (je souligne)⁶⁵⁸. En célébrant son culte en connivence avec les éléments de la nature et en choisissant d'exprimer ses propres pensées et croyances avec ses mots à elle, Dickinson se démarquait donc de sa communauté religieuse, ce que le jeu de contraste entre les pronoms « Some » et « I », dans les deux premiers vers des deux premières strophes, vient tout particulièrement étayer. Elle se montrait proche, là encore, de la vision d'Emerson qui, dans sa « Divinity School Address » (1838), distinguait radicalement entre l'Église (considérée par lui, nous l'avons vu, comme un lieu vidé de toute signification spirituelle véritable et synonyme de perte plutôt que de rédemption) et « l'âme » de l'homme, seul réceptacle authentique du sentiment religieux et de la divinité : « We have contrasted the Church with the Soul », écrivait-il pour conclure ses réflexions à ce sujet⁶⁵⁹. Dans le poème examiné, c'est dans la relation instaurée avec la nature (celle, du moins dont Dickinson était familière) que « l'âme » trouve son expression la plus adéquate, et Dickinson procède à une série de translations et de réajustements qui lui permettent de reconstruire intérieurement un lieu de culte idéal et protégé,

édition. Il est vraisemblable que Dickinson ait procédé à ces modifications non tant pour atténuer une quelconque intention satirique, comme le suggère Helen Vendler dans son analyse du poème (le poème, en effet, semble bien éloigné de la satire), mais pour offrir une version plus sobre et standardisée de son poème (Helen Vendler (éd.), *Dickinson : Selected Poems and Commentaries*, op.cit., p.72-74). Dans son essai *Letter to a Young Contributor* (1862), déjà mentionné, Higginson, en effet, recommandait instamment aux écrivains en herbe de ne pas abuser des tirets, des points d'exclamation et des italiques, toutes recommandations que Dickinson ne cessa, du reste, de transgresser par la suite dans ses poèmes, fidèle à sa nature ambivalente et rebelle à l'égard de toutes formes d'autorité.

⁶⁵⁸Voir l'annexe « The Articles of Faith and Government of the First Church in Amherst, Massachusetts », p.397.

⁶⁵⁹ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.88.

explicitement opposé aux lieux de culte traditionnels. Ancré au cœur de son environnement naturel, ce lieu de culte possède ainsi, en guise de dôme, un verger (on imagine que la voûte naturelle que dessinaient les branches en croisées des arbres fruitiers évoquait, pour le poète, le toit en ogives d'un dôme) et, pour chef de chœur et sacristain (« Chorister », « Sexton »), un petit oiseau (le goglu, « Bobolink ») au plumage noir et blanc, doté d'une sorte de calotte jaune pâle qui lui donne des allures de cardinal (religieux), et dont le chant, ponctué de vrilles et de roucoulements exotiques tantôt mélodieux, tantôt stridents, est particulièrement expressif. Cette double fonction attribuée au goglu est particulièrement intéressante. D'abord, parce qu'en tant que chef de chœur, c'est le goglu qui, par son chant atypique, annonce le début de la messe et de la prière, et non le bourdon des cloches de l'église, comme c'est le cas dans le culte traditionnel : « And instead of tolling the Bell, for Church, / Our little Sexton sings – », déclare Dickinson. Il faut nous arrêter ici sur deux autres poèmes qui permettent à la fois de mieux comprendre le déplacement d'un lieu cultuel à un autre et de cerner plus précisément le rôle singulier attribué au goglu. Dans le poème « When Bells stop ringing – Church – begins – » (J633/ F601), Dickinson suggère ainsi, à sa manière oblique, que ce n'est que lorsque les cloches de la messe traditionnelle se sont tues que ce qu'elle considère être la vraie messe peut commencer :

When Bells stop ringing – Church – begins –
 The Positive – of Bells –
 When Cogs – stop – that's Circumference –
 The Ultimate – of Wheels.

Le premier vers du poème est ambivalent : on pourrait comprendre que l'office de la messe ne commence que lorsque tout le monde est réuni dans l'église et que les cloches, de ce fait, n'ont plus de raison d'appeler au rassemblement. Mais cette description de l'office, par trop plate et tautologique, en cache une autre : Dickinson sous-entend, en effet, que c'est seulement lorsque les cloches de l'église traditionnelle ont cessé de sonner que les « vraies » cloches (celles présentes en filigrane, en « négatif », en quelque sorte) peuvent s'affirmer en contrepoint et faire entendre leur voix silencieuse (« The Positive – of Bells – ») pour célébrer la vraie messe, celle qui a lieu en soi, à l'écart des rassemblements communautaires. Elle invite ainsi très subtilement à se détourner de la mécanique rituelle conventionnelle, substituant, à ses « rouages » et ses « roueries » (on peut supposer un jeu sur le double sens du mot « Cog⁶⁶⁰ »), une roue active, porteuse de mouvement et de vie (dernier vers), et, à l'église, un espace

⁶⁶⁰ Le Webster propose les définitions suivantes du mot « Cog », en tant que nom et verbe : « The tooth of a wheel, by which it drives another wheel or body » ; « to deceive ; to cheat ; to lie ».

circonférentiel qu'elle désigne explicitement, par le déictique « that », comme étant l'espace, intériorisé et retranché, du poème : « – that's Circumference – », déclare-t-elle, et les tirets viennent précisément entériner ce retranchement. C'est cet espace qu'elle choisit pour accomplir son culte. Dans d'autres poèmes, les cloches de l'église sont tout simplement démisées de leur fonction usuelle et c'est le chant du goglu qui annonce le début de l'office. C'est le cas dans « Some keep the Sabbath going to Church – », ou encore dans le poème « The Bobolink is gone – » (J1591/F1620), dont n'est pas retranscrite, ici, la version de Johnson, mais celle de Franklin, accréditée par Cristanne Miller⁶⁶¹ :

The Bobolink is gone – The Rowdy of the Meadow –
 And no one swaggers now but me –
 The Presbyterian Birds can now resume the Meeting
 He gaily interrupted that overflowing Day
 When opening the Sabbath in their afflictive Way
 He bowed to Heaven instead of Earth
 And shouted Let us pray –

Dickinson rejoue ici la confrontation entre l'Église officielle et l'Église plus confidentielle qu'elle s'est choisie, en mettant en scène la célébration de la messe sabbatique au sein de son environnement naturel. Elle oppose, en ce sens, les figures reconnues de l'autorité traditionnelle (« The Presbyterian Birds » désignent ici les prêtres officiant dans les Églises réformées), qui proposent un service dominical pétri de douleur et de contrition (« afflictive »), à une figure rebelle, « en roue libre », à la fois audacieuse et gaie (Dickinson établit volontairement un contraste entre « afflictive » et « gaily », qui a pour variante « boldly »), incarnée par le goglu, que l'on devine être pour elle une sorte d'alter ego. Le caractère ambivalent de l'oiseau est à cet égard particulièrement intéressant : le goglu est décrit comme un agitateur (« the Rowdy ») qui perturbe l'ordre public en s'opposant à la célébration traditionnelle de la messe, ce que le verbe « interrupted », qui porte en lui l'idée d'un désaccord et d'une rupture avec l'autorité, vient appuyer. Notons que dans le poème « The Way to know the Bobolink » (J1279/ F1348), le tempérament séditieux du goglu est explicitement loué, à travers le choix de termes marqués du sceau de la provocation et de l'hérésie, et connotés positivement (« impudent », « defy », « Impertinence », « seditious », « Heresies », « Apostacy », « Sorcerer »). Dans le poème « The Bobolink is gone – », deux des variantes possibles pour le vers « He bowed to Heaven instead of Earth » sont également porteuses de subversion, Dickinson ayant envisagé, entre autres

⁶⁶¹ Si l'on se reporte aux trois éditions des poèmes (celles de Johnson et de Franklin et celle, plus récente, de Miller), il semblerait, en effet, que Johnson ait choisi de recomposer librement le poème en incorporant plusieurs de ses variantes (choix secondaires ou tertiaires de Dickinson) au-lieu de restituer les premiers choix du poète. Ces variantes étant nombreuses, seules celles susceptibles d'éclairer l'analyse sont signalées.

alternatives, les vers « He overturned the Decalogue », ou encore « He swung upon the Decalogue ». Ces variantes suggèrent en effet que le *goglu* s'insurge contre les instructions morales et religieuses délivrées, dans le Livre de l'Exode, par Dieu à Moïse, et ce dans le but de les « renverser » (« overturned »), comme on dirait, en politique, d'un gouvernement que l'on fait tomber après une violente insurrection. La suite du poème explicite l'objet de la contestation : « Let us pray », hurle le *goglu* en survolant l'assemblée de fidèles patriarches réunis pour la messe. Il faut considérer ce cri du cœur en relation, d'une part, avec le premier Commandement de Dieu, qui ordonne à Moïse et aux hommes de ne pas honorer d'autres divinités que lui (« Thou shalt have no other gods before me⁶⁶² »), et en relation, d'autre part, avec trois autres variantes possibles pour le vers « He bowed to Heaven instead of Earth », nommément : « He bowed to every Heaven above », « He bowed to all the Saints he knew » et « He bowed to every God he knew ». On comprend alors que ce que Dickinson revendique, à travers le *goglu*, c'est sa liberté de conscience et de culte, c'est le droit, en d'autres termes, d'adorer et de prier comme elle l'entend, sans injonction ni prescription, en célébrant le monde, sanctifié et divinisé, de la nature. Le vers « He bowed to Heaven instead of Earth » doit se lire à cette lumière : Dickinson ne suggère pas, par ces mots, qu'elle se détourne de la terre pour honorer les cieux, mais bien plutôt qu'elle se détourne des lois humaines pour établir un lien direct avec ce qu'elle considère comme étant sacré. Et ce lien repose précisément sur la relation de connivence et de révérence étroite qu'elle lie avec les éléments de la nature. C'est là toute l'ambivalence de Dickinson et de son alter ego le *goglu* : s'ils contestent l'autorité institutionnelle, ils se montrent profondément révérencieux vis-à-vis d'une certaine conception du monde et du divin, hors des sentiers battus de la tradition. En invoquant le droit de prier à leur manière (« Let us pray », hurle le *goglu*, et Dickinson s'inclut dans le pronom « us »), ils ne renoncent donc pas au culte et à ses rites mais clament leur volonté de les accomplir différemment. Le *goglu*, en ce sens, est à l'image de Dickinson : il est à la fois un authentique hérétique et un authentique protestant, soucieux d'exercer son culte mais selon des modalités librement choisies. Par ses cris et ses gazouillis protestataires (parmi les variantes possibles pour « shouted », les éditions de Franklin et de Miller indiquent que Dickinson songeait aux participes « gurgled » et « bubbled »), il se substitue ainsi aux cloches qui annoncent le début de la messe et de la prière traditionnelles et il ouvre la possibilité d'une autre célébration, plus adéquate aux yeux du poète.

⁶⁶² Ex., 20 :4.

Pour reprendre le fil de l'analyse de « *Some keep the Sabbath going to Church –* », le goglu est donc le chef de chœur qui signale le début de la « vraie » messe, et il est également, on l'a relevé plus tôt, le sacristain, c'est-à-dire, le « serviteur » du culte (du latin *secretarius*) : c'est le sacristain, en effet, qui est préposé à la conservation des choses « secrètes » et « sacrées » (vases saints, vêtements sacerdotaux, registres de baptême et de mariage...) ; c'est également lui qui, avec le prêtre, fait le « lien » entre le monde des hommes et la divinité, une fonction qui semblait prédestinée au goglu (« *Bobolink* », je souligne). Il semblerait, à cet égard, que Dickinson ait sciemment choisi de diffracter la fonction sacerdotale dans le poème. Dans la seconde strophe, c'est elle qui endosse cette fonction : elle se pose en équivalent du prêtre, avec cette différence essentielle qu'elle ne porte pas son habit traditionnel (« *Surplice* ») mais des ailes (« *Wings* »), comme l'abeille dans le poème « *Because the Bee may blameless hum* », et comme les anges, porteurs, dans la théologie chrétienne, du message divin (du grec *angelos*, « le messager de Dieu », on l'a souligné déjà). Dans la troisième strophe, c'est « Dieu », cette fois, qui officie sur l'autel de la nature : « *God preaches, a noted Clergyman –* ». Remarquons d'emblée que le mot « *God* » est mis entre guillemets dans une des trois versions existantes du poème, comme pour le distinguer de la conception traditionnelle, et il s'ensuit que le verbe « *noted* », mis en italiques, a une visée ironique (il va de soi que Dieu est bien « connu »). En ce sens, que Dickinson et Dieu se voient assigner la même fonction de médiation dans le poème n'est pas un hasard. Au-delà de la littéralisation du symbole sacerdotal (le prêtre est bien, en effet, celui qui, dans la tradition chrétienne, est censé relayer la voix de Dieu sur terre, étant investi d'une fonction de médiation entre lui et les hommes), ce que Dickinson revendique avec force, c'est sa propre conception du divin : un divin immanent, « descendu » parmi les hommes (on retrouve alors la figure christique), et non séparé d'eux artificiellement, un divin, en d'autres termes, présent en toutes choses, aussi bien dans la nature environnante que dans le poème lui-même, qui célèbre, ici, un office qui a valeur de « sermon » (« *And the sermon is never long* »). Dickinson s'affirme donc, là encore, en tant que poète et prêtre de sa propre foi, ce que suggèrent tout particulièrement les deux derniers vers : « *So instead of getting to Heaven, at last – / I'm going, all along.* », scande-t-elle, sous-entendant qu'elle n'est pas pressée d'aller au ciel puisqu'il est déjà là, à portée de main, dans le monde alentour et dans l'écriture qui accompagne le cheminement de sa pensée.

Dans le poème « *The Gentian weaves her fringes* » (J18/ F21), écrit quelque deux ou trois années avant « *Some keep the Sabbath going to Church –* » (en 1858 selon les éditions de Johnson, Franklin et Miller), les mêmes enjeux étaient déjà présents. Le poème se veut, lui aussi, une réécriture de la cérémonie de la messe – une messe funèbre, cette fois. Transposée

dans l'environnement naturel du poète, cette messe fait l'objet d'une série de translations et d'équivalences proches de celles présentes dans « Some keep the Sabbath going to Church – », et elle débouche sur une petite prière païenne pour le moins originale. Voici la version proposée par l'édition de Johnson :

The Gentian weaves her fringes –
The Maple's loom is red –
My departing blossoms
Obviate parade.

A brief, but patient illness –
An hour to prepare,
And one below this morning
Is where the angels are –
It was a short procession,
The Bobolink was there –
An aged Bee addressed us –
And then we knelt in prayer –
We trust that she was willing –
We ask that we may be.
Summer – Sister – Seraph!
Let us go with thee!

In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen!

Précisons d'emblée que les éditions de Franklin et de Miller indiquent que le poème serait en réalité l'assemblage de trois petits textes distincts, séparés, ici, par un blanc inter-strophique. Si j'ai retenu la version proposée par l'édition de Johnson (qui réunit les trois textes pour en faire un seul et même poème), c'est, d'une part, parce que ces trois textes se suivaient sur la même feuille manuscrite et furent donc réunis lors de la publication des poèmes en 1890, et, d'autre part, parce que, considérés ensemble, ils tissent un réseau cohérent de significations en établissant de subtiles correspondances. La première strophe (ou, si l'on veut, le premier poème) en offre d'emblée la démonstration. Si on la considère indépendamment des deux autres strophes, elle propose un aperçu du déclin de la nature au seuil de l'automne : la gentiane rassemble ses « franges » (pétales et feuilles) et se rétracte, comme pour se prémunir contre les mois d'hiver à venir ; l'érable revêt une teinte rouge avant de se dénuder ; les fleurs peu à peu se font plus discrètes, leur exhibition estivale ayant pris fin. Remarquons que le retrait progressif de la nature est syntaxiquement et visuellement relayé par un « blanc » intra-métrique (suffisamment rare dans le corpus retranscrit des poèmes pour être relevé) qui précède le syntagme « Obviate parade », au quatrième vers. Maintenant, si on considère cette première

strophe en relation avec les deux autres, elle acquiert une dimension supplémentaire. Dans la seconde strophe, en effet, il est question d'une créature ayant succombé à une maladie (le poème ne précise pas si cette créature appartenait au monde de la nature ou au monde des humains et se contente de la désigner par les pronoms « one » et « She ») et de la cérémonie funéraire organisée en son honneur dans l'environnement naturel du poète. La première strophe peut alors se lire comme la manifestation d'une empathie et d'un respect profonds de la part des éléments de la nature, comme si ceux-ci, touchés par les circonstances, avaient revêtu leur habit de deuil pour accompagner le plus sobrement possible le déclin de la créature en train de s'éteindre. Parmi ceux qui, comme eux, assistent ou participent à la cérémonie, on retrouve le goglu (on peut présumer qu'il préside ici au chant funèbre) et le poète (le pronom « we », dans les vers « And then we knelt in prayer – », « We trust that she was willing – » et « We ask that we may be », suggère que Dickinson prend part à l'office orchestré par la nature), et on peut supposer que bien d'autres éléments et créatures communient spontanément pour commémorer la défunte. La messe proprement dite est, quant à elle, célébrée par une abeille chenue, aux airs de patriarche (« An aged Bee addressed us – »), dont on peut inférer que Dickinson l'associe, de façon oblique et avec humour, à « Dieu », qui serait alors investi, comme dans le poème « Some keep the Sabbath going to Church – », d'une fonction sacerdotale. Cette hypothèse n'est pas fortuite ; elle se justifie si l'on considère la deuxième strophe en relation, cette fois, avec la troisième et dernière strophe du poème : « In the name of The Bee – / And of the Butterfly – / And of the Breeze – Amen ! ». Sur un mode ludique et parodique, Dickinson récrit le dogme de la trinité en substituant à ses principales figures des créatures et des éléments de la nature, liées entre elle par une allitération en « b » : l'abeille vient ainsi « figurer » le Père (« The Father »), c'est-à-dire Dieu (ce qui justifie qu'on considère l'abeille, dans la deuxième strophe, comme une représentation de lui) ; le Fils (« The Son »), c'est-à-dire, le Christ, incarnation vivante de la parole de Dieu, se trouve à son tour « incarné », si l'on peut dire, par un papillon ; et le Saint-Esprit (« The Holy Ghost »), qui véhicule l'esprit ou le souffle de Dieu, est remplacé par un vent léger. Cette réécriture païenne du signe de la croix, qui vient traditionnellement clore la prière, n'est pas seulement subversive dans ses termes : elle vient parachever le nouveau baptême de Dickinson sur la scène poétique. L'Évangile de Mathieu rapporte en effet que le Christ met en garde contre tout blasphème dirigé à l'encontre du Saint Esprit (« the blasphemy *against* the *Holy* Ghost shall not be forgiven unto men⁶⁶³ ») et qu'il enjoint aux hommes de se baptiser au nom des trois figures de la Trinité (« teach all nations,

⁶⁶³ Mt., 12 :31.

baptizing them in the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Ghost⁶⁶⁴ »). Si Dickinson infléchit le sens du dogme trinitaire en convertissant ses termes et en l'orientant vers l'ici-bas terrestre, c'est donc à la fois pour se réapproprier la bénédiction baptismale et pour signifier son refus de limiter l'émanation du divin à trois « personnes » : selon elle, le divin, ou, si l'on veut, l'Être suprême (« The Bee of Bees », pour reprendre l'image omniprésente de l'abeille) est présent en toutes choses, ce que suggère tout particulièrement le vers « Summer – Sister – Seraph ! », dans la deuxième strophe, qui établit une relation essentielle entre l'ici-bas terrestre et l'au-delà céleste. Le lien, là encore, se fait par le son, le chant poétique (l'allitération en « s »), mais également par les tirets, qui peuvent être perçus, ici, comme des agents de liaison ou comme les signes d'une équation qui poserait une sorte d'équivalence entre les mots « Summer », « Sister » et « Seraph », scellant l'union « fraternelle » de deux mondes que Dickinson se refusait à séparer radicalement : d'une part, le monde terrestre (de la nature, mais également des hommes) ; d'autre part, le monde céleste, habité par les « anges ».

Cette croyance en un environnement naturel divinisé et sanctifié, propice à la pratique du culte et de la prière au même titre que les lieux de célébration liturgique consacrés, trouve une de ses plus éclatantes expressions dans le poème « There came a Day at Summer's full, » (J322/ F325), dans lequel Dickinson choisit, cette fois, de réinvestir le sacrement, essentiel dans la vie rituelle protestante, de la Cène (« The Lord's Supper »), pour proposer sa propre conception de la communion et de l'éternité. Voici la version proposée par l'édition de Johnson⁶⁶⁵ :

There came a Day at Summer's full,
Entirely for me –
I thought that such were for the Saints,
Where Resurrections – be –

The Sun, as common, went abroad,
The Flowers, accustomed, blew,
As if no soul the solstice passed
That maketh all things new –

The time was scarce profaned, by speech –
The symbol of a word
Was needless, as at Sacrament,
The Wardrobe – of our Lord –

Each was to each The Sealed Church,
Permitted to commune this – time –
Lest we too awkward show

⁶⁶⁴ Mt., 28 :19.

⁶⁶⁵ Il existe cinq versions de ce poème, selon l'édition de Franklin. Là encore, seules les variantes qui éclairent l'analyse sont mentionnées.

At Supper of the Lamb.

The Hours slid fast – as Hours will,
Clutched tight, by greedy hands –
So faces on two Decks, look back,
Bound to opposing lands –

And so when all the time had leaked,
Without external sound
Each bound the Other's Crucifix –
We gave no other Bond –

Sufficient troth, that we shall rise –
Deposed – at length, the Grave –
To that new Marriage,
Justified – through Calvaries of Love –

Dickinson entreprend ici de restituer une expérience intérieure (vécue ou fantasmée) survenue en un jour d'été particulier et ayant valeur de « révélation », comme le suggère la variante « Revelations », envisagée pour le mot « Resurrections » dans la première strophe⁶⁶⁶. Dickinson dit avoir alors éprouvé un sentiment de plénitude aussi intense que rare, un sentiment qu'elle n'aurait jamais pensé pouvoir expérimenter durant son existence terrestre, le croyant réservé aux bienheureux élus qui accèdent, selon la croyance religieuse, à la béatitude éternelle, une fois ressuscités dans les contrées célestes (« I thought that such were for the Saints / Where Resurrections – be – »). Or le poème suggère que ce sentiment de plénitude se produisit en accord avec le monde et les éléments de la nature, qu'il fut même rendu possible grâce à leur concours, Dickinson se montrant proche, là encore, de la pensée romantique, allemande et anglaise notamment. La seconde strophe est ainsi placée sous le signe de leur expansion, comme si Dickinson souhaitait signifier que ceux-ci, par une sorte d'alchimie cosmique, avaient influencé et favorisé l'expansion de son être. Son allusion au « solstice » d'été, c'est-à-dire, au moment de l'année où le jour est le plus long, où il a atteint son apogée, ainsi que le souligne d'emblée le premier vers du poème (« There came a Day at Summer's full »), donne le ton : toutes choses étant parvenues à leur plus haut degré de maturité (« full »), le soleil se déployant dans toute son ampleur (« went abroad ») et les fleurs s'épanouissant sous son influence rayonnante (le prétérit « blew » est ici synonyme de « blossomed »), elle éprouva alors le sentiment d'avoir elle-même atteint un sommet de complétude (un « solstice » de l'âme, si l'on veut, ou « *soulstice* », je souligne le possible jeu homophonique) et d'avoir expérimenté non

⁶⁶⁶ Cristanne Miller souligne à ce propos plusieurs références au Livre de l'Apocalypse (« The Revelation »), dont Dickinson extrait quelques citations clés, sur lesquelles je reviens : « in Revelation 21 :5 God says, "Behold, I make all things new" ; Revelation 19 :9 refers to "the marriage supper of the Lamb." » (Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems, As She Preserved Them*, op.cit., p.752).

seulement un état de grâce mais un état « d'éternité », si tant est qu'une telle formulation ait un sens dans le cadre de la temporalité terrestre. Le vers « That maketh all things new – », citation fidèle de la parole de Dieu dans un passage du Livre de l'Apocalypse, et qui se rapporte au mot « solstice » présent au vers précédent (il faut lire « the solstice [...] / That maketh all things new – »), suggère que son âme fut alors touchée et régénérée par la grâce, tandis que le thème de la résurrection, présent en filigrane tout au long du poème, offre la perspective d'un renouveau de l'être, garant d'éternité. Le vers « At Supper of the Lamb » fait en effet référence, lui aussi, au Livre de l'Apocalypse (« the marriage supper of the Lamb »), dans lequel le Christ promet la vie éternelle à tous ceux qui se sont repentis et qui vivent dans la foi. Mais il pourrait également renvoyer au sacrement de la Cène (« The Lord's Supper »), ce que la présence de termes tels que « Sacrament » et « commune » tend à accréditer : instituée par l'Église pour célébrer le sacrifice et la résurrection du Christ au cours d'un « repas » spirituel collectif qui rejoue le dernier repas du Christ et de ses apôtres, la Cène se veut un moment de rassemblement communautaire et de partage festif qui, en vertu de l'alliance « de rédemption » (« Covenant of Redemption »), rend possibles le pardon et le salut des hommes qui y prennent part. L'intérêt de ces références à des croyances et des rites fondamentaux dans la tradition protestante réside, une fois encore, dans la relecture personnelle qu'en propose Dickinson : non seulement elle invente un nouvel espace culturel qu'elle distingue du lieu de culte officiel (l'Église, donc, dans sa fonction traditionnelle de rassemblement communautaire), mais elle choisit en outre de relire la notion d'éternité en l'extrayant de son cadre communément admis (l'au-delà céleste) pour la resituer dans un contexte séculier, non moins sacré à ses yeux : l'ici-bas terrestre. Considérons, à cet égard, la troisième strophe : en évoquant le silence dont fut enveloppé le moment de sa révélation intérieure (« The time was scarce profaned, by speech – »), Dickinson attaque, de façon détournée mais relativement explicite, l'institution religieuse : elle sous-entend, en effet, qu'une telle révélation se passe non seulement de discours et de sermons (« The symbol of a Word / Was needless »), mais qu'elle peut être vécue en dehors de l'Église et de ses pratiques réglementées. On peut ainsi comprendre le vers « The Wardrobe – of our Lord – » en relation avec les deux vers qui le précèdent : « The symbol of a Word / Was needless, as at Sacrament, / The Wardrobe – of our Lord – [was needless] ». Dickinson signifierait par là que la panoplie d'appareils et d'objets déployés pour rendre hommage et grâce à Dieu (on pense notamment au « surplis » du prêtre, évoqué dans le poème « Some keep the Sabbath going to Church – ») est aussi inutile que les homélies. Comment ne pas penser, là encore, à Emerson qui, dans son essai « Self Reliance » (1841), loue la profondeur spirituelle du silence à l'église, avant que ne débutent l'office et le prêche ? « I like the silent church before the service begins, better than

any preaching », écrivait-il⁶⁶⁷. Selon lui, la véritable Église réside dans le silence d'une communion intérieure avec le monde et le divin, ce que le syntagme « the silent church » suggère subtilement, en désignant une église aussi bien matérielle qu'immatérielle, construite en son propre corps et son propre cœur. Dans la quatrième strophe du poème, Dickinson revendique explicitement l'existence d'un espace cultuel intériorisé, présent en tout un chacun et en harmonie avec le monde : « Each was to each The Sealed Church, », scande-t-elle, et la série d'allitérations en « tch » a pour effet de détacher distinctement chacun des mots, comme pour les faire résonner et les amplifier davantage. Dickinson proposait ainsi une vision large et ouverte, empreinte d'animisme, de ce qu'elle considérait être la véritable « Église », celle-ci étant, selon elle, à chercher dans la communion et la relation intimes établies entre chaque être et chaque chose (le pronom « each » peut renvoyer ici à la fois au monde humain et au monde de la nature). Le motif du sceau est particulièrement intéressant à cet égard : il permet à Dickinson de conférer une légitimité « divine » à sa vision originale de l'Église, en tant que temple du monde à la fois marginal et inclusif de tout et de tous. Lorsque Dickinson évoque une Église « scellée », on peut en effet comprendre que c'est parce que celle-ci se démarque, par son caractère confidentiel et secret, de l'Église officielle, mais on peut également la considérer en relation avec le Livre de l'Apocalypse, dans lequel le sceau apparaît comme le signe de l'élection divine, comme l'empreinte apposée par Dieu sur le front de ceux qu'il a choisis de sauver de l'anéantissement final. On retrouve alors toute l'ambivalence de Dickinson concernant la question de sa possible élection : dans le cas où elle se verrait refuser le pardon et le salut éternel au moment du Jugement dernier, elle envisage une alternative compensatoire qu'elle fait elle-même « agréer » d'un sceau divin. « Lest we too awkward show / At Supper of the Lamb », dit-elle, et l'on sent poindre l'inquiétude dans le mot « awkward », qui peut se comprendre aussi bien au sens d'une maladresse que d'une tare fondamentale (« clumsy », ou « unnatural », selon le Webster) qui la bannirait du cercle des heureux élus. Dans l'incertitude de son élection, Dickinson choisit donc d'investir pleinement son existence terrestre et de jouir des possibilités, spirituelles et poétiques, que le monde, ici-bas, lui offre. Le vers « Permitted to commune this – time – », qui suit le vers « Each was to each The Sealed Church », est au cœur de sa démarche, et ce n'est pas un hasard s'il est très précisément situé au milieu du poème : Dickinson déclare, en effet, que c'est grâce au lien établi avec chaque être et chaque chose dans le monde ici-bas qu'elle a redécouvert la signification profonde de la communion. La place allouée aux tirets dans cette version du poème est particulièrement intéressante, en

⁶⁶⁷ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.272.

ceci qu'elle renseigne à la fois sur l'objet et la finalité de cette communion. Dans trois des quatre autres versions existantes du poème, les tirets encadrent le syntagme « this time » (« Permitted to commune – this time – »), et l'on pourrait alors interpréter le vers comme l'expression d'une prise de pouvoir de la part de Dickinson au moment même où elle écrit, puisqu'elle s'octroie elle-même « l'autorisation » (« Permitted ») de communier sur la scène poétique. On a souligné, du reste, la qualité performative du syntagme « this time » dans le poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – », où il se trouve précisément associé à l'affirmation de soi et de son pouvoir, et opposé à une époque révolue, synonyme d'assujettissement (« But *this time*, consciously, of Grace » ; « But *this time* – Adequate – Erect », proclame Dickinson dans la deuxième et la troisième strophes de ce poème, je souligne). Dans une autre version, Dickinson choisit de faire un sort au déterminant « this », en le soulignant (la version de Franklin retranscrit le mot en italiques) : « Permitted to commune – *this* time – ». Cette version-là du vers est probablement celle qui se rapproche le plus de la version examinée ici, dans laquelle les tirets n'encadrent que le mot « time » : « Permitted to commune this – time – ». Ce qui se joue, dans le déplacement, infime, et apparemment sans conséquence, du tiret, n'est rien moins que l'objet et la finalité de la communion dont Dickinson rapporte avoir alors fait l'expérience. En plaçant le tiret derrière, et non devant, le mot « this », Dickinson convertit le « this » déterminant en un « this » pronom et elle approfondit la signification de la communion : le pronom « this » vient en effet annoncer et pointer le mot « time », qui devient l'objet et la finalité de l'acte de communier. Le vers pourrait alors se lire comme suit : « Permitted to commune [...] time ». On se demande alors ce que peut bien signifier de « communier le temps », d'autant que le verbe « commune » est, comme en français, intransitif. Il faut se reporter à cette autre version du vers dans laquelle le mot « this », déterminant, est souligné par Dickinson (« Permitted to commune – *this* time – »). Il semblerait, en effet, que Dickinson oppose implicitement deux temporalités : celle, d'une part, qui relève du présent vécu et immédiat (« *this* time », donc), et celle, d'autre part, qui relève d'une vie future (on entend « *that* time », en filigrane) dont la religion promet qu'elle sera éternelle pour les élus de Dieu. La communion évoquée dans le poème ne viserait donc pas, en ce sens, à célébrer une hypothétique éternité à venir mais à célébrer l'éternité présente dans chaque instant de l'existence terrestre. Dickinson avait beau avoir une conscience aiguë de la fugacité de l'existence (« The Hours slid fast », « Clutched tight, by greedy hands – ») et de l'urgence qu'il y avait à l'investir sans tarder, elle la considérait comme étant le seul lieu où l'expérience de l'éternité est rendue possible. C'est ce que suggèrent les deux dernières strophes : une fois pleinement vécu et consommé le temps qui nous a été imparti sur terre (dans le vers « And so

when all the time had leaked », le participe « leaked », comme sa variante « failed », peuvent être compris au sens d'un épuisement temporel), lorsque notre existence arrive à son terme, notre seul salut possible (« Justified ») réside dans la reconnaissance mutuelle d'une vie de souffrance et d'amour partagés (« Crucifix », « Calvaries of Love ») qui fait de chacun de nous un Christ en puissance, voué à la résurrection et à l'éternité. Dickinson veut ainsi faire entendre que c'est dans la relation intense et intime nouée avec les êtres et les choses ici-bas que se jouent à la fois l'acte authentique de la communion (« that new Marriage » peut être compris comme une référence au Livre de l'Apocalypse et au « Marriage Supper of the Lamb » qui célèbre la réunion épiphanique finale des élus ressuscités dans le Christ) et la véritable éternité, l'expérience de celle-ci dans le monde terrestre justifiant, à elle seule, la croyance en une éternité dans l'au-delà céleste (« Sufficient troth, that we shall rise – / Deposed – at length, the Grave – »). Les deux dernières strophes du poème « These are the days when Birds come back – » (J130/ F122) pourraient résumer, à elles seules, la croyance de Dickinson en une religion du monde et de la nature, au sein de laquelle elle avait le sentiment d'être « autorisée » (on retrouve le verbe « permit ») à pratiquer son culte avec une allégresse et un enthousiasme qui n'étaient pas tolérés par sa congrégation religieuse. Le sacrement de la Cène est, là encore, déplacé de son lieu de célébration traditionnel et mis en scène dans un environnement naturel et « sacré » qui invite à la communion, au partage, et à l'exaltation d'une éternité qui n'est pas le privilège exclusif d'une hypothétique existence future :

Oh Sacrament of summer days,
Oh Last Communion in the Haze –
Permit a child to join.

Thy sacred emblems to partake –
Thy consecrated bread to take
And thine immortal wine!

Comme le suggère la concentration, dans les dernières strophes du poème « There came a Day at Summer's full », de termes étroitement associés à l'idée d'un lien de confiance et de fidélité (« bound », répété deux fois, « Bond », « troth », mais aussi « Marriage »), Dickinson scelle un nouveau contrat d'alliance sur la scène poétique : nouveau, parce qu'il implique non pas de renoncer au monde terrestre (comme le préconisait, dans une certaine mesure, l'institution religieuse) pour témoigner de sa foi, mais tout au contraire de le célébrer, ici et maintenant, ce que Dickinson ne cessa d'entreprendre par l'écriture poétique.

Nous l'avons vu tout au long des poèmes parcourus dans cette partie, c'est parce que Dickinson avait foi dans le monde, parce qu'elle croyait au caractère sacré de l'ensemble des éléments qui le composent et l'animent, qu'elle pouvait concevoir le divin et se relier à lui. Pour reprendre les mots de Blanchot dans son essai consacré à Maître Eckhart, c'est dans « l'intensité de l'immanence » que « l'absolue transcendance » peut être saisie⁶⁶⁸, et c'est vraisemblablement ce qu'entendait Roland Hagenbüchle lorsque, considérant le poème « There came a Day at Summer's full, », il évoquait la capacité intrinsèque de l'âme à atteindre par elle-même à la transcendance (« the soul's inner potential for self-transcendence⁶⁶⁹ »), à travers une communion intérieure et solitaire avec le monde. Cette foi que Dickinson plaçait dans le monde était indissociable de la foi qu'elle plaçait dans la poésie, seule capable, selon elle, de restituer à sa juste valeur la signification profonde des choses en donnant à voir leur « différence interne ». Si elle choisit d'investir la poésie, de l'« habiter », comme le suggère le poème « I dwell in Possibility – » (J657/ F466), c'est précisément parce que la poésie lui permettait d'« habiter » le monde et de « s'habiter » elle-même le plus adéquatement possible. Dans le poème « I dwell in Possibility – », la poésie est ainsi présentée comme la « maison des possibles », sorte de temple à la fois intérieur et ouvert sur le monde, qui lui offre la possibilité de réconcilier et d'unir deux sphères – le monde terrestre et le monde céleste – traditionnellement opposées, et d'atteindre, de ce fait, à la pleine mesure de son être :

I dwell in Possibility –
 A fairer House than Prose –
 More numerous of Windows –
 Superior – for Doors –

 Of Chambers as the Cedars –
 Impregnable of Eye –
 And for an Everlasting Roof
 The Gambrels of the Sky –

 Of Visitors – the fairest –
 For Occupation – This –
 The spreading wide my narrow Hands
 To gather Paradise –

Dickinson compare ici deux sortes d'« habitation » : celle de la prose et celle du possible, dont on comprend, dès le second vers, qu'elle l'identifie à la poésie. D'emblée, plusieurs questions surgissent : qu'est-ce que Dickinson entend par le mot « prose » et qu'est-ce que le

⁶⁶⁸ Maurice Blanchot, *Faux pas*, op.cit., p.35.

⁶⁶⁹ Roland Hagenbüchle, « Emily Dickinson's Poetic Covenant », op.cit., p.19.

« possible », auquel elle l’oppose explicitement, implique ? Que signifie, par ailleurs, d’« habiter » (« dwell ») la maison du possible et de la poésie ? Rien n’éclaire, dans la suite du poème, ce à quoi renvoie le mot « prose », mais on peut inférer à son sujet plusieurs choses à partir de ce que Dickinson dit de la poésie. À travers une série de comparatifs de supériorité, la poésie est présentée comme un lieu d’habitation plus avenant, aux aspirations plus élevées que celui de la prose. Dickinson souligne en effet qu’il est non seulement plus beau (« fairer ») et plus ouvert sur le monde, avec sa quantité de fenêtres et de portes comme autant d’yeux et de voies d’accès qui permettent de mieux « voir » à l’extérieur sans, pourtant, se laisser pénétrer du dehors (« Impregnable of Eye »), mais aussi, peut-être, plus « juste » (une des autres acceptions de l’adverbe « fairer », dérivé de l’adjectif « fair »), au sens où il ne restreint pas à une vision et une approche uniques, offrant une quantité d’angles de vue et d’accès au monde. À l’inverse, si l’on se reporte au poème « They shut me up in Prose – » (J613/ F445), Dickinson assimile la prose à un espace domestique confiné et fermé, un « placard » dans lequel elle est retenue prisonnière : « They put me in the Closet », dit-elle, et l’on entend dans le mot « Closet » résonner le verbe « close », dont il est issu. Ce qu’elle désigne du mot « prose » apparaît ainsi comme un espace de captivité qui « immobilise » et musèle l’être (« Because they liked me “still” », dit-elle dans le poème) en empêchant aussi bien le libre mouvement du corps que la libre expression de la pensée. Mais au-delà de l’opposition qui se fait jour entre l’aspect étriqué et quasi-carcéral de la prose et le caractère ouvert et lumineux de la poésie, c’est un mode d’être au monde – *son* mode d’être au monde – que Dickinson décrit dans le poème. Il faut nous tourner ici vers un poème de Hölderlin, analysé par Heidegger dans son essai « ...L’homme habite en poète... », expression souvent reprise mais sur laquelle je souhaite revenir pour tenter de mieux cerner ce que Dickinson a voulu signifier par le verbe « dwell ». Afin que ne soit pas tronqué le déroulement de la pensée de Hölderlin, est reproduite ici l’intégralité de l’extrait du poème que Heidegger examine dans son essai⁶⁷⁰ :

Un homme, quand sa vie n’est que peine, a-t-il le droit
 De regarder au-dessus de lui et de dire : moi aussi,
 C’est ainsi que je veux être ? Oui. Aussi longtemps qu’au cœur
 L’amitié, la pure amitié, dure encore, l’homme
 N’est pas mal avisé, s’il se mesure avec la Divinité.
 Dieu est-il inconnu ?
 Est-il manifeste comme le ciel ? C’est là plutôt
 Ce que je crois. Telle est la mesure de l’homme.
 Plein de mérites, mais en poète, l’homme
 Habite sur cette terre. Mais l’ombre de la nuit
 Avec les étoiles, si je puis parler ainsi,

⁶⁷⁰ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p.232.

N'est pas plus pure que l'homme,
Cette image, dit-on, de la Divinité.
Est-il sur terre une mesure ? Il n'en est
Aucune.

Selon Heidegger, l'idée d'« habitation », en ce qu'elle est, avant tout, liée à un lieu matériel (un « logement »), apparaît a priori incompatible avec la poésie, dont les fondements immatériels sont de l'étoffe des rêves, tissés par l'imagination. Mais l'habitation dont il est question, aussi bien dans le poème de Hölderlin que dans le poème de Dickinson, est d'un autre ordre. « Quand Hölderlin parle d'habiter », souligne Heidegger, « il a en vue le trait fondamental de la condition humaine », il pense, à partir de l'habitation, « ce qu'on appelle d'ordinaire l'existence »⁶⁷¹. Lorsque Hölderlin parle d'habiter en poète (« en poète, l'homme / Habite sur cette terre »), et lorsque Dickinson dit habiter le possible de la poésie, il faut en effet comprendre qu'ils évoquent un mode d'exister et d'investir le monde, et que l'habitation, comme la poésie, doivent, de ce fait, être pensées dans leur être même. Heidegger poursuit sa réflexion en soulignant qu'une habitation implique un « bâtir » et que l'être de la poésie est peut-être, en ce sens, « *le* « bâtir » par excellence⁶⁷² » – un bâtir, donc, qui n'est pas matériel, qui n'est pas extérieur mais intérieur à l'homme, et qui permet, en ce sens, d'accéder à son être profond. Or l'être profond de l'homme, Hölderlin (comme son contemporain Ellery Channing, dont la pensée a été exposée à partir d'extraits de son sermon « Humanity's Likeness to God ») nous dit qu'il se révèle et qu'il prend sa pleine dimension lorsqu'il est envisagé dans son rapport avec le divin, celui-ci se manifestant, avant tout, dans la création terrestre (« manifeste comme le ciel »). L'homme, dit ainsi Hölderlin dans son poème, « se mesure avec la Divinité », parce qu'elle est la « mesure de l'homme », et cette mesure « divine » qui permet à l'homme de prendre conscience de son être profond et de se relier à lui, c'est la poésie qui la rend possible. On peut ainsi présumer que Dickinson assimile la poésie au possible parce que la poésie permet cette mesure, parce qu'elle est, pour l'homme, la « prise de la mesure⁶⁷³ » de l'étendue de son être et de ses possibilités intérieures, proprement « divines » (à l'« image », souligne Hölderlin, « de la Divinité »). La fin du poème de Dickinson rend compte de l'acte de « mesurage » (qui n'est pas, rappelle Heidegger, le mesurage qu'on effectue « au moyen de règles graduées pour des plans à établir⁶⁷⁴ ») qui s'opère lorsque l'homme habite le monde « en poète », et l'on comprend, du fait de l'emploi du déictique « This », que Dickinson l'accomplit de façon performative, au

⁶⁷¹ Ibid., p. 226.

⁶⁷² Ibid., p.227.

⁶⁷³ Ibid., p.238.

⁶⁷⁴ Ibid., p.242.

moment même où elle l'évoque : « For Occupation – This – / The spreading wide my narrow Hands / To gather Paradise – ». L'activité fondamentale de l'homme qui habite en poète (l'« occupation », dit le poème, en jouant de sa double acception d'activité et d'habitation) est de parcourir tout l'entre deux de la terre au ciel et du ciel à la terre, de couvrir, en d'autres termes, la distance qui sépare le monde terrestre du monde céleste, le fini de l'infini, le visible de l'invisible ou de « l'immontrable », pour reprendre les mots de Christine Savinel⁶⁷⁵, ce que vient accréditer, dans la seconde strophe, l'image d'un toit immatériel et ouvert qui se confond avec les cieux. À la fin du poème, les mains tendues comme en une offrande ou une prière, qui, bien qu'étroites, s'étirent et s'élargissent pour cueillir un bout de paradis, apparaissent alors métaphoriques des possibilités auxquelles l'homme est en droit d'aspirer (Hölderlin le suggère dans les premiers vers de l'extrait cité) grâce à l'écriture poétique, dont le mot « Hands » est ici la métonymie : c'est par la poésie, en effet, que l'être s'élève et accède à quelque chose de l'ordre du sublime, du sacré, du divin (« Paradise »), qui n'est autre, au fond, que l'« image », pour reprendre le terme de Hölderlin, de l'étendue incommensurable de ses propres possibilités intérieures, de sa propre part sublime, sacrée, divine.

« Every spirit builds itself a house, and beyond its house a world, and beyond its world a heaven », écrivait Emerson dans son essai « Nature »⁶⁷⁶. Nous sommes là au cœur de la démarche poétique de Dickinson : plutôt que d'habiter un monde pré-élaboré par des instances (intellectuelles, religieuses) extérieures, elle choisit de bâtir elle-même sa propre maison, son propre temple, en d'autres termes, son propre mode d'être au monde, afin d'être en adéquation avec sa sensibilité et ses aspirations existentielles et spirituelles. La poésie avait bien, pour elle, la fonction que Ricœur lui accorde dans *La métaphore vive*, celle « de susciter un autre monde, – un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres⁶⁷⁷ », un monde, ajoutons-le, qui permettrait à Dickinson d'être au plus près d'elle-même parce qu'il lui restituait ses droits les plus fondamentaux : celui de choisir et celui, par conséquent, d'être libre.

⁶⁷⁵ Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.73.

⁶⁷⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op.cit, p.48.

⁶⁷⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op.cit., p.288.

Conclusion

je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein. Marguerite Duras (Le ravissement de Lol V. Stein)

Parting with a World/ We have understood for better/ Still to be explained. (1934/ F907)

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time⁶⁷⁸.

Dans cet extrait du quatrième et dernier poème de *Four Quartets* (1943), œuvre méditative et pré-testamentaire⁶⁷⁹ de T.S Eliot, le mouvement est inscrit dans le corps même (syntaxique, discursif) de l'écriture, il est le principe directeur consubstantiel à la pensée qui se pense et s'écrit (le titre même de l'ouvrage désigne explicitement une formation musicale à quatre instruments). Pour le dire autrement et plus directement, la pensée, comme l'écriture qui en est l'émanation sensible sur la page, est ici pur mouvement. En ce sens, les propos contenus dans ces quelques vers entrent en intime résonance avec la démarche intellectuelle et poétique de Dickinson. Non seulement parce qu'Eliot avance que le travail d'écriture (il emploie le pronom « we » pour élargir la portée de son propos) est une activité (intellectuelle, cognitive, spirituelle) d'exploration et de recherche qui ne faiblit ni ne s'arrête jamais (« We shall not cease »), mais aussi parce qu'il soutient que ce travail engage la pensée et l'être tout entier dans un parcours « révolutionnaire », au sens où son déroulement implique ultimement un retour au point de départ (« to arrive where we started »).

Or on l'a vu tout au long des réflexions engagées dans ce travail de recherche, le mouvement est au cœur de la pensée et de la poésie de Dickinson, il en constitue le principe essentiel, proprement vital. D'abord, parce que Dickinson était d'une nature fondamentalement

⁶⁷⁸ Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets*, Londres, Faber and Faber, 2001, p.43.

⁶⁷⁹ « Every poem an epitaph », dit Eliot quelques vers plus tôt (Ibid., p.42). Si j'évoque la qualité « pré-testamentaire » de cette œuvre, c'est que les quatre poèmes qui la composent furent écrits indépendamment les uns des autres sur une période de six ans, au début des années 1940, c'est-à-dire plus de vingt ans avant la mort d'Eliot.

inquiète et méfiante, animée par une aversion « viscérale » pour l'esprit de système, qui la conduisit à s'employer inlassablement, aussi bien dans sa vie que dans son écriture, à affirmer son anticonformisme en déstabilisant et renversant les certitudes et les vérités préconstruites qui menacent de contraindre et de figer la libre expression et le libre épanouissement de l'être. Ensuite, parce qu'elle était simultanément animée d'une énergie conquérante et constructive, portée par une volonté d'explorer – viscérale et inlassable, elle aussi –, qui la conduisit à se sonder elle-même et à examiner le monde dans lequel elle s'inscrivait en vue d'en acquérir une vision personnelle et originale, dégagée des carcans imposés par la tradition et en adéquation avec sa foi inaltérable dans le doute, dans le mystère des choses, et dans la souveraineté de la pensée individuelle, ainsi qu'elle le formule si magistralement dans le poème « Lad of Athens » (J1768/ F1606), analysé dans la deuxième partie.

C'est là ce qui rapproche la « marche » de sa pensée de la pensée des sceptiques anciens, dont le nom, on l'a vu, a partie liée avec l'exploration, puisqu'il implique un examen intellectuel critique (*skopein*, en grec) ; c'est là, par ailleurs, ce qui fait d'elle à la fois une authentique protestante et une authentique américaine. Par son caractère rebelle et subversif, elle était proche de l'esprit dissident et des intentions premières des Églises réformées, dont la plupart trouvèrent, dès le XVII^e siècle, un terreau d'éclosion et d'expansion en Nouvelle-Angleterre et, par la suite, dans le reste de l'Amérique. Quant à son audace mentale et son tempérament aventurier – guerrier, même – ils évoquent aussi bien la témérité des premiers explorateurs de l'Amérique (on a relevé à plusieurs reprises l'analogie établie, dans les poèmes et les lettres, entre le continent américain et le continent, « inconnu » lui aussi, de l'esprit humain) et des premiers colons qui posèrent le pied sur le sol du Nouveau Monde (dont Denis Lacorne rappelle qu'ils étaient avant tout des aventuriers de l'esprit et des expérimentateurs politiques⁶⁸⁰), que celle des pionniers à la conquête de l'Ouest, qui sillonnaient et fouillaient sans relâche le territoire américain, creusant et repoussant toujours plus loin les frontières de la « civilisation »⁶⁸¹. Roland Hagenbüchle emploie le terme allemand de « grenzgänger » pour figurer la quête épistémologique et identitaire qui animait les auteurs américains du XIX^e siècle⁶⁸². Issu du nom *grenze* (« frontière ») et du verbe *gehen* (« aller »), il est étroitement associé aux notions de limite et de risque (on pourrait le traduire par *qui frôle, foule, ou parcourt*

⁶⁸⁰ Denis Lacorne, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, op.cit., p.47-50.

⁶⁸¹ Rappelons que le mot « pionnier », s'il a d'abord désigné un fantassin à pied, est historiquement marqué par son acception dans le contexte américain d'expansion territoriale, qui lui a conféré son sens figuré de « défricheur », d'« éclaireur », et d'« avant-gardiste ». Le Webster relie le mot aux activités de guerre, aux travaux de terrassement et à l'exploitation des mines, invoquant une dérivation du mot français « pioche ».

⁶⁸² Roland Hagenbüchle, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown » in *Early American Literature*, op. cit., p.143.

des limites, des frontières), et il convient d'autant mieux à la dimension exploratrice et expérimentale de la poésie de Dickinson que le mot « frontière », emprunté au vocabulaire de la guerre, est lui-même dérivé du mot « front », et on sait la place et la valeur accordées à la pensée dans les poèmes et les lettres, où le front (« forehead »), gardien de l'intelligence et de l'imagination, est ceint d'un diadème ou d'une couronne et associé à la majesté, à la vivacité et à la hardiesse mentales. On l'a vu, Dickinson ne craignait pas de s'aventurer sur des territoires de la connaissance et de la croyance déjà « foulés » et « conquis ». Malgré, ou plutôt grâce à, l'incertitude qui l'habitait, elle entreprit d'affronter des territoires de pensée « cadastrés » (par la société et les institutions qui faisaient alors autorité) afin de les re-défricher et les re-découvrir à l'aune de sa propre expérience, de sa propre intériorité, la scène poétique se voulant, en ce sens, un espace de liberté illimité où elle pouvait se risquer à penser par elle-même et à exister pleinement. On pourrait parler d'une « épopée » de l'intériorité chez elle, visant à consacrer la puissance de la pensée individuelle à travers un travail d'exploration et d'expérimentation aussi subversif qu'inventif sur des mots, des notions, et des représentations prédéfinis et consacrés, qui fait d'elle une pionnière de la langue, à la fois en phase avec son époque et en avance sur elle. « Experiment escorts us last – / His pungent company / Will not allow an Axiom / An Opportunity », déclare-t-elle dans le quatrain J1770/ F1181, opposant, c'est là l'ironie mordante du poème (« pungent »), deux termes scientifiques (« Experiment » et « Axiom ») dont le premier est réinvesti poétiquement pour faire valoir le triomphe de la recherche et de l'audace personnelles (du latin *experiri*, l'expérimentation a partie liée avec l'essai, l'épreuve et l'expérience) sur les évidences et les vérités préétablies, l'axiome impliquant, quant à lui, un état statique, fixe, inamovible. Car si Dickinson appartenait bien à une « communauté mentale des aventuriers » et « des découvreurs »⁶⁸³, sa démarche était moins « heuristique » que « zététique », pour reprendre un terme sceptique qui met en avant un « art de chercher » qui s'oppose à l'« art de trouver ». « To undertake is to achieve », dit-elle dans le poème J1070/ F991, soulignant, là encore, l'importance, à ses yeux, du mouvement et du cheminement de la pensée par rapport à un aboutissement ou une conclusion qui reviendrait à se « conformer », c'est-à-dire à s'installer et se figer, et qui marquerait, de ce fait, la reddition du libre-arbitre et le début de la décomposition de l'esprit.

« I see –New-Englandly – », déclare le sujet poétique dans le poème « The Robin's my Criterion for Tune – » (J285/ F256). La force de cette déclaration tient précisément à la tension fondamentale qui point, en filigrane, entre deux approches qui ont peine à s'accorder : celle

⁶⁸³ Christine Savinel, « La pensée de la communauté chez Emily Dickinson » in *Littérature et politique en Nouvelle-Angleterre*, op. cit., p.130-131.

héritée, issue d'un régime pour ainsi dire « ancien », malgré son nom (la « Nouvelle » Angleterre, berceau du puritanisme américain), et celle, émergente, qui laisse entrevoir une ère nouvelle. C'est en effet l'adjectif « New », qui a la même racine étymologique que l'adverbe « now », qu'il convient avant tout d'entendre ici, comme s'il avait été spectralement redoublé par le poète pour mettre l'accent sur le temps *présent* (« I see – *New* – New-Englandly – », je souligne). Mis en relation avec le verbe « see », l'adjectif « New » laisse en effet entrevoir un autre mode de vision, une vision débarrassée des écailles d'un héritage lourd et aveuglant, convertie à un avenir dont Dickinson projette les possibles et esquisse les modalités aussi bien poétiques et philosophiques que spirituelles, en travaillant le langage au corps, en le décomposant et le recomposant librement, comme l'atteste avec éclat l'adverbe (re-)composé « New-Englandly », qui est en soi un mot nouveau, et qu'elle ajuste à sa propre vision. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes évoque l'élan utopique fondamental qui porte le langage moderne vers un « nouveau monde adamique où [il] ne serait plus aliéné ». Il remarque :

Il y a dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder⁶⁸⁴.

Or c'est bien cela qui est à l'œuvre chez Dickinson : l'entreprise de subversion et de réécriture qu'elle mit en œuvre dans ses poèmes et ses lettres avait beau avoir pour moteur un élan de rupture, elle n'avait pas vocation à faire table rase des valeurs, des croyances et des pratiques (notamment religieuses) du passé mais à les abroger, au sens où elle les réinvestit idiosyncratiquement et les « convertit » à elle afin de légitimer la souveraineté de sa propre pensée.

C'est en cela qu'elle accomplit, à sa façon, une « révolution » par le langage (« the end of all our exploring/ Will be to arrive where we started », dit Eliot), au sens que le mot revêt dans l'astronomie, en tant que « mouvement circulaire » effectué par un astre pour revenir à son point de départ sur son orbite (une analogie céleste que Dickinson ne renierait pas), mais également au sens que le mot a pris dans l'histoire politique, en tant que bouleversement ou renversement d'un ordre établi. Dickinson part en effet d'un point fixe (l'« état », pour ainsi dire, de son être au sein de son héritage), et elle dessine mentalement le cercle des possibles dont elle parcourt toute la circonférence pour revenir au point de départ. À cela près que celui-

⁶⁸⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 67.

ci n'est plus tout à fait le même lorsqu'elle le regagne, et que la révolution de sa pensée n'a pas dessiné un cercle « parfait », tant s'en faut. Le parcours circonférentiel qu'elle a effectué, loin d'être lisse et régulier, traduit une pensée erratique, ponctuée de pauses et d'oscillations, de soubresauts et d'interruptions, une pensée qui cherche et qui, en cherchant, se contredit et se reprend, affirme pour mieux se dédire et se défaire, rebrousse chemin parfois, aussi, pour ensuite faire un bond en avant qui la propulse si loin qu'elle se surprend et se suspend elle-même. Sa trajectoire centrifuge ainsi ne se fixe jamais, et si elle revient au point initial, ce n'est pas pour s'y établir mais pour le réinventer, consciente de ce que cette réinvention lui appartient en propre et de ce qu'elle porte en elle la possibilité d'une infinité de nouveaux cercles à parcourir. C'est pourquoi le point « fixe » dont elle est partie n'est plus le même : non pas parce qu'il s'est déplacé (il est toujours ancré au même endroit) mais parce que la pensée, elle, a subi une altération profonde, imperceptible de l'extérieur, mais décisive à l'intérieur : dans son épopée circonférentielle, elle a exécuté un retour critique sur elle-même et sur son héritage qui lui a permis de se dessiller et de se re-découvrir elle-même avec un regard neuf, « hors cadre ». Elle revient donc bien au point de départ mais sa position s'est sensiblement déplacée : un écart s'est creusé – en elle, et avec son héritage –, une différence essentielle s'est « installée », qui a rouvert les significations. Cette différence, c'est le pouvoir de choisir. « And know the place for the first time », dit Eliot : ses mots résonnent là encore avec force au regard de la démarche intellectuelle et poétique de Dickinson, à condition de considérer le verbe « know » au sens d'une révélation intime (ce qui ne lui ôte en aucun cas son caractère d'universalité) plutôt que d'un savoir définitif. On pense tout particulièrement au poème « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » (J508/ F353), analysé dans la troisième partie en relation avec le poème « I think I was enchanted » (J593/ F627), et qui met en scène une « révolution » de l'esprit à travers l'octroi, sur la scène poétique, d'un nouveau baptême qui sacre la puissance de la pensée individuelle en opérant une conversion des mots. Après avoir rejeté – « destitué », pourrait-on dire – son premier baptême, imposé de force dans son enfance, en désavouant la bénédiction « royale » qui lui fut alors versée au sommet de la tête (« Crowned »), le sujet poétique se rebaptise lui-même par la grâce du Verbe poétique et ne choisit d'autre emblème pour consacrer son nouveau baptême qu'une couronne (« Crown »). D'un couronnement à l'autre, un bouleversement fondamental a pourtant eu lieu, une *conversion* ayant valeur de *révolution*, qui a renversé et transfiguré les significations.

Dans une série d'essais consacrés aux liens entre l'œuvre d'art et la mort (chez Kafka, Mallarmé et Rilke, notamment), Blanchot avance que « la conversion [de l'esprit], ce mouvement pour aller vers le plus intérieur, œuvre où nous nous transformons en transformant

tout, a quelque chose à voir avec notre fin ». Il ajoute plus loin : « Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort⁶⁸⁵. » Cette idée qu'une reconversion essentielle doit se produire, qui en passe par une confrontation avec la mort, est au cœur de la révolution opérée par Dickinson. Pour poursuivre avec Blanchot, c'est par le rapport intime, de souveraineté et de liberté, établi avec la mort, et par lui seulement, qu'un « retournement » de la vue et de l'esprit est possible, après que ceux-ci ont été détournés – délogés – de leur emplacement originel sous l'influence de réalités pré-façonnées et artificielles. Et en effet, si Dickinson s'emploie sans relâche à détourner et refaçonner ces réalités à travers l'écriture poétique, c'est pour mieux *se détourner* d'elles et retourner – rentrer – en elle-même, là où logent, dans l'intimité profonde qui se tisse de soi à soi et de soi aux choses, les vraies significations. Et pour cela, il faut (c'est le parcours type, on l'a vu, de toute conversion spirituelle) avoir accepté que la mort soit partie intégrante du processus de redécouverte et de renaissance qui permet de regagner son être et de reconquérir sur son existence un certain pouvoir. « L'espace où tout retourne à l'être profond, où il y a passage infini entre deux domaines, où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie, [...] l'espace même vers quoi se précipitent tous les mondes comme vers leur réalité la plus proche et la plus vraie, celui du plus grand cercle et de l'incessante métamorphose, est l'espace du poème⁶⁸⁶ », déclare Blanchot. C'est bien, en effet, dans le secret et l'intimité de la parole poétique que peut s'accomplir la mue salutaire qui permet d'« arracher toutes les peaux mortes, les dépouilles sociales », de « se dénuder jusqu'à se trouver [soi-même]⁶⁸⁷ », et c'est dans cette perspective que peut s'interpréter le poème « Revolution is the Pod » (J1082/F1044) :

Revolution is the Pod
Systems rattle from
When the Winds of Will are stirred
Excellent is Bloom

But except its Russet Base
Every Summer be
The Entomber of itself,
So of Liberty –

Left inactive on the Stalk
All its Purple fled

⁶⁸⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.181, 196.

⁶⁸⁶ Ibid., p.183.

⁶⁸⁷ Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, préf. et trad. Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 2000, p.12.

Revolution shakes it for
Test if it be dead.

On comprend, dès la première strophe, que la « révolution » dont il est question dans le poème (le mot est présent dans la première strophe et la troisième) doit être envisagée métaphoriquement. Elle ne renvoie pas, en effet, à l’alternance des saisons et à leur retour cyclique (qui dépend, d’un point de vue astronomique, des coordonnées spatiales de la Terre dans sa rotation autour du soleil) mais au changement qui se produit dans le monde des hommes lorsque leur conscience (leur « volonté », dit Dickinson) s’éveille et se soulève (« When the Winds of Will are stirred ») pour renverser les systèmes périmés, proprement « révolus », qui les aliène (le syntagme verbal « rattle from » suggère que les systèmes alors se disloquent en crissant) et « libérer » la fleur de la liberté, qui risque fort de dépérir et de se vider de sa sève sur son piédestal (sa « tige ») idéal et figé, si elle n’est pas régulièrement stimulée et remotivée (« Revolution shakes it for/ Test if it be dead »). La métaphore végétale filée sur laquelle repose le poème (« Pod », « Bloom », « Russet Base », « Stalk ») a ainsi pour dessein principal de souligner la dimension à la fois vitale et inéluctable (comme le cycle naturel des saisons) de l’impulsion révolutionnaire, tandis que l’opposition établie entre, d’une part, le champ lexical du mouvement et de l’épanouissement (« stirred », « Bloom », « shakes »), et, d’autre part, celui de la fixité et de la stérilité (« Systems », « inactive », « fled »), permet de faire valoir son absolue nécessité : seule l’impulsion révolutionnaire est en effet capable, selon Dickinson, de tirer la liberté de sa torpeur mortifère, de la maintenir en vigueur et en vie (dernière strophe). C’est dans une perspective similaire, bien que davantage axée sur la dimension politique et collective du terme « Revolution », que Paul Crumbley analyse le poème dans son ouvrage *Winds of Will : Emily Dickinson and The Sovereignty of Democratic Thought*, dont le titre est précisément tiré de la première strophe : il envisage la révolution évoquée dans le poème comme l’expression métaphorique d’une volonté démocratique nationale plus large, à laquelle Dickinson choisit de joindre sa propre voix pour s’élever contre le monopole d’institutions obsolètes et faire triompher l’idéal démocratique de liberté qui lui tient tant à cœur, et ce tant sur un plan individuel que collectif : « The poem [...] is but one of many in which she [Dickinson] draws attention to the crucial role the will plays in ensuring that social conventions or governmental institutions perform as the guarantors of liberty and not its “entomber(s)” », remarque-t-il⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ Paul Crumbley, *Winds of Will : Emily Dickinson and The Sovereignty of Democratic Thought*, op. cit., p.20.

Toutefois, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans ce poème, c'est sa deuxième strophe : « But except its Russet Base/ Every Summer be/ The Entomber of itself/ So of Liberty ». Car contrairement à Crumbley, je ne crois pas que le néologisme « Entomber » ait ici une connotation négative et qu'il soit rattaché aux « systèmes » pétrificateurs et mortifères mentionnés dans la première strophe, au sens où ceux-ci seraient les « fossoyeurs » de la liberté. Je crois, à l'inverse, que Dickinson suggère que pour que la révolution soit effective, pour qu'elle porte ses fruits, il faut qu'il y ait eu une confrontation avec la mort, il faut, en d'autres termes, en être passé par l'expérience d'un *mourir* (aussi symbolique soit-il) pour qu'écluse et renaisse la liberté, individuelle ou collective. En ce sens, Dickinson a pu s'inspirer d'une parabole bien connue de l'Évangile de Jean, dans laquelle Jésus stipule que pour ne point demeurer stérile il faut que le grain de blé meure en terre et se vide de sa substance pour devenir germe puis moisson, c'est-à-dire renaître (« Verily, verily, I say unto you, Except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone : but if it die, it bringeth forth much fruit⁶⁸⁹ »). En assimilant l'élan révolutionnaire à une cosse (« Pod »), Dickinson suggérerait ainsi qu'à l'instar du grain de la parabole qui doit se vider de sa substance et mourir (« But except its Russet base/ [...] be/ The Entomber of itself,», je souligne) pour être à nouveau fertilisé et voir renaître la graine ou le fruit qu'il porte en puissance, la révolution doit, elle aussi, être stimulée et réactivée régulièrement (« every Summer ») par les vents fertilisants de la volonté, afin, à son tour, de réveiller et d'ensemencer la liberté qu'elle porte en son sein et qui, sans elle, est condamnée à la stérilité et à la mort. Envisagé à cette lumière, le poème offre alors une des images les plus significatives de la révolution que Dickinson opère sur la scène poétique en travaillant à inhumer et vider de leur substance des valeurs, des notions et des représentations qu'elle juge « mortes », pour les reféconder par la force active et fertile de sa propre volonté souveraine. Car c'est bien dans cette relation intime et féconde nouée avec la mort, dans le rapport de pouvoir et de maîtrise instauré avec elle, que se joue le bien le plus précieux de l'homme – sa liberté. « Qui dispose d'elle [la mort] dispose extrêmement de soi, est lié à tout ce qu'il peut, est intégralement pouvoir », soutient Blanchot. Cela, c'est l'écriture poétique qui le rend possible pour Dickinson, l'art, poursuit Blanchot, étant « maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise⁶⁹⁰. »

Le parcours poétique révolutionnaire que décrit la pensée de Dickinson implique donc une confrontation avec la mort qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, se révèle être vitale et salutaire : non seulement parce que c'est d'elle que la parole poétique tire sa puissance de

⁶⁸⁹ Jn., 12 :24.

⁶⁹⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.110.

création et de régénération, et que l'être, ensemencé par une parole libre et neuve, peut renaître à lui-même et recouvrer un certain pouvoir sur son existence (ce que l'image du cercle, tracé circonférentiel d'une nouvelle alliance, vient couronner), mais parce qu'elle offre, de surcroît, la possibilité de *se survivre* le plus fidèlement possible. On connaît le goût de Dickinson pour l'anticipation du posthume, à travers ces poèmes où elle se projette par la pensée au-delà de ce qu'il est possible de penser, dans un « état de mort », si tant est que cela ait un sens, qui la transporte du côté de l'impensable, de l'inimaginable⁶⁹¹. Au-delà même du défi à la pensée que ces expériences de mort constituent, et au-delà même d'une possible volonté, de la part du poète, de conjurer l'angoisse de la mort qui l'habitait en s'employant stoïquement à maîtriser l'in-maîtrisable pour tenter de l'appivoiser (« Till I get accustomed – », dit la voix poétique dans le poème « It don't sound so terrible – quite – as it did – » (J426/ F384), tout en ironisant sur l'impossibilité de se familiariser avec la mort), sa démarche révèle sa conscience aiguë à la fois de ce qu'implique la création artistique (celui qui crée s'abstrait ultimement du temps et de ses réalités « extérieures » et est, en un sens, *déjà* mort) et de ce qu'elle *peut*. Et ce qu'elle peut, ce n'est pas tant préparer à un au-delà de la vie dans la mort (on a évoqué les doutes de Dickinson concernant un hypothétique au-delà céleste) qu'à un au-delà de la mort dans la vie, en d'autres termes, c'est préparer à un au-delà ici-bas. Dans *Le livre de la pauvreté et de la mort*, Rilke s'adresse à Dieu (et plus largement au monde, aux puissances telluriques et atmosphériques qui influencent le cours des choses, et aux hommes qui daignent s'arrêter un instant pour l'écouter...) et l'implore de « [donner] à chacun sa propre mort » car « ce qui fait la mort étrange et difficile/ c'est qu'elle n'est pas la fin qui nous est due./ Mais l'autre, celle qui nous prend/ avant que notre propre mort soit mûre en nous⁶⁹². » Il évoque ici une mort bifrons, à deux faces (*Janus-faced*) : celle qui nous cueille avant l'heure, avant la maturité (la « petite » mort qui nous propulse dans la fosse commune de l'anonymat et de l'oubli), et qui est, au reste,

⁶⁹¹ Je pense, par exemple, aux poèmes « It don't sound so terrible – quite – as it did – » (J426/ F384), « I heard a Fly buzz – when I died – » (J465/ F591), ou encore « I died for Beauty – but was scarce » (J449/ F448) et « I went to Heaven – » (J374/ F577), déjà cités (la liste est loin d'être exhaustive). En ce sens, Dickinson rejoint les *Graveyard Poets*, poètes anglais du XVIIIe siècle qui annonçaient le mouvement romantique et le mouvement gothique, tout en les devançant dans la modernité en se mettant en scène dans l'au-delà. Christine Savinel établit à cet égard un intéressant parallèle entre la démarche de Dickinson et celle de Marcel Duchamp (1887-1968), qui eut une influence majeure sur l'art contemporain et qui réalisa précisément des œuvres en avance sur sa propre mort, comme, par exemple, ses masques « mortuaires » (Christine Savinel, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, op. cit., p.46). Sur un versant féminin, citons la polonaise Alina Szapocznikow (1926-1973), sculptrice et plasticienne majeure de la seconde moitié du XXe siècle, dont l'œuvre soulève également des questions d'ordre philosophique et eschatologique essentielles puisqu'elle choisit, à plusieurs reprises, de mettre en scène sa propre mort (son enterrement, son corps « posthume », comme momifié ou séché après la décomposition), utilisant des vêtements et des photos intimes qu'elle mélangeait et retraçait dans la résine de polyester et la mousse de polyuréthane, et qui donnent l'impression de sépultures exhumées (je pense notamment à ses « Herbiers » et à ses autoportraits mortuaires, tel « L'enterrement d'Alina »).

⁶⁹² Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, op. cit., p.20-21.

la plus répandue ; et celle, rare, qui nous cueille à *point nommé*, au moment où, arrivés à terme, au midi d'une éclosion qui ne peut plus que décliner et se gâcher, nous sommes prêts, disposés à consentir à sa venue. Blanchot dit à cet égard que l'œuvre toute entière de Rilke est tournée vers la recherche d'une mort qui soit authentique et « juste » (au sens, pourrait-on dire, où le fléau de la balance est situé très précisément au milieu), une mort, en d'autres termes, personnelle et « fidèle » à soi : « il ne veut pas mourir comme une mouche, dans la sottise et la nullité bourdonnantes⁶⁹³ », écrit-il, et on ne peut s'empêcher de penser au poème « I heard a Fly buzz – when I died – » (J465/ F591), dans lequel Dickinson a précisément conscience de la forte probabilité d'une mort non seulement banale mais vouée à la seule décomposition ; « il veut avoir sa mort et être nommé, salué par cette mort unique [...] de telle sorte que ma mort soit le moment de ma plus grande authenticité, celle vers laquelle « je » m'élançe comme vers la possibilité qui m'est absolument propre⁶⁹⁴. »

À bien des égards, la démarche de Rilke peut être rapprochée de celle de Dickinson, qui le précéda dans l'histoire littéraire. Elle eut beau, on le sait, ne publier qu'une poignée de poèmes de son vivant (situation subie mais aussi finalement peut-être choisie, moins par souci de l'anonymat que par souci de préserver l'intégrité de son travail), elle envisageait ses poèmes et ses lettres comme des morceaux d'immortalité, destinés à la postérité : « A Letter always feels to me like immortality », écrivait-elle à Higginson dans la lettre 330, tandis que dans le poème « This is my letter to the World » (J441/ F519), déjà cité, elle adresse ses poèmes à de futurs lecteurs, les priant de se montrer indulgents à son égard le jour où ils ouvriront le Livre de ses poèmes⁶⁹⁵. En ce sens, c'est en transmettant – en « léguant » – à la postérité ses fascicules de poèmes soigneusement élaborés à partir de la fin des années 1850 (par souci de cohérence intellectuelle, mais également de préservation et de sauvegarde, ainsi que le rappelle Cristanne Miller dans sa récente édition⁶⁹⁶) que Dickinson établit avec le monde son alliance la plus

⁶⁹³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.163.

⁶⁹⁴ Ibid., p.153.

⁶⁹⁵ J'ai ici une pensée irrésistible pour le poète russe Marina Tsvétaïéva (1892-1941), qui conclut un de ses poèmes par ces mots : « – Écoutez-moi ! – Il faut m'aimer encore/ Du fait que je mourrai » (Marina Tsvétaïéva, *Le ciel brûle*, suivi de *Tentative de jalousie*, Paris, Gallimard, 2015, p.94).

⁶⁹⁶ Cristanne Miller (éd.), *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, op. cit., p.1. On songe ici, à un autre bout du spectre historique (qui montre à quel point ce que l'on nomme « modernité » n'est souvent qu'une réadaptation, au temps présent, de pratiques de modes de pensée anciens) aux coutumes des pharaons, qui faisaient édifier de leur vivant des sépultures pyramidales en prévision de leur passage dans l'au-delà. Outre plusieurs allusions à l'Égypte ancienne dans les poèmes (aux pyramides et aux obélisques, notamment, qu'il faut envisager, comme souvent chez Dickinson, sur un plan figuré, métaphorique et réflexif), probablement dues, en partie, à l'influence des découvertes alors récentes de Champollion et à l'engouement pour le « déchiffrement » herméneutique que celles-ci suscitèrent chez les auteurs américains, Dickinson écrivait dans une lettre à son amie Louise Norcross « the broadest letter feels a bandaged place... » (L360), laissant entendre qu'une lettre était pour elle aussi bien une parcelle d'immortalité qu'un lieu-cataplasme, de cicatrisation posthume, le mot « bandaged »

« adéquate », la plus « juste » et la plus « fidèle » à ses convictions profondes (je reprends ici trois termes clés présents dans son œuvre, et qui font directement écho aux trois prérequis chers à Rilke, à savoir l’authenticité, la justice et la fidélité vis-à-vis de soi, jusque dans la mort). Non seulement, on l’a dit et redit, parce que les poèmes étaient pour elle un espace de résistance et de liberté – d’expression, de recherche intellectuelle et spirituelle personnelle –, mais aussi parce qu’ils étaient le lieu à partir duquel, en s’affirmant elle-même dans sa singularité unique et « indélégable », pour reprendre un terme que Frédéric Gros assigne à l’irréductible liberté que Thoreau délègue à sa propre conscience⁶⁹⁷, elle atteint à une dimension universelle. En choisissant, non seulement en théorie (par la pensée et l’écriture) mais également par ses actes (son retranchement physique, sa non-conversion), de résister aux diktats « de la cité » pour se réformer elle-même sans subir le poids de l’héritage et des conventions, elle fit preuve à la fois d’un courage personnel admirable et d’une attitude de « dissidence civique » d’une audace rare, une audace qui dépassait la circonférence de sa propre personne (il suffit de considérer tous ces poèmes où elle s’adresse directement à ses interlocuteurs potentiels pour stimuler et engager leur réflexion critique) et qui s’inscrivait en adéquation avec les revendications identitaires et humanitaires de l’époque, dont on sait, avec le recul, qu’elles faillirent, à maints égards, à porter les fruits tant attendus, mais dont on aimerait, aujourd’hui, qu’une révolution des consciences et des cœurs les ranime.

pouvant évoquer aussi bien un pansement (qui viendrait soulager une blessure physique ou métaphysique) que les bandelettes ointes utilisées pour l’embaumement et visant à la conservation – ici, de la voix, de l’esprit.

⁶⁹⁷ Dans un essai dédié à Thoreau (« La promenade de Thoreau »), Frédéric Gros revient, en ce sens, sur une des remarques célèbres du penseur dans son *Journal* (« Si je ne suis pas moi, qui le sera à ma place ? »), avançant que ce « moi » qui trace un parcours singulier n’est pas replié sur lui-même mais à l’écoute des battements du monde à travers ses promenades méditatives et solitaires (et n’est-ce pas là la fonction même de la poésie ?), un « moi », en d’autres termes, dont l’exigence intérieure est « l’exigence d’un universel » (Frédéric Gros, *Désobéir*, Paris, Albin Michel, 2017, p.173-174).

Annexe

Articles de foi de l'Église congrégationaliste d'Amherst (1834)

THE ARTICLES
OF
FAITH AND GOVERNMENT
OF THE
FIRST CHURCH
IN AMHERST, MASS.

Adopted February 13, 1834.

AMHERST:
PRINTED BY J. S. AND G. ADAMS.
1850.

ARTICLES OF FAITH.

1. You believe that there is but one living, true, and eternal God, possessed of all possible perfection in an infinite degree, and existing in three persons, namely, the Father, the Son, and the Holy Spirit, who are the same in essence, and equal in power and glory?

2. You believe that this God is the Creator, Preserver, and Governor of the world, and that he brings to pass all things according to the counsel of his own immutable and most righteous will, in such ways as shall be most conducive to his own glory?

3. You believe that the Scriptures of the Old and New Testaments are the word of God, revealed as Holy men were moved by the Holy Ghost, and that they are our only rule of faith and practice?

4. You believe that God created man after his own image, in knowledge, righteousness, and holiness, but that man by disobedience, fell from that state of original rectitude and happiness into a state of sin and misery, out of which he could not recover himself, and in which he might have been justly left by God to all eternity?

5. You believe that man in his fallen state is dead in trespasses and sins, and is at enmity with God and a life of holiness; so averse to a reconciliation with him, that, without the special influences of the Holy Spirit, he will never savingly comply with the calls of the Gospel, and, therefore, that the salvation of sinners is entirely owing to the distinguishing grace of God?

6. You believe that the great end or design of Christ's coming into our world was that he might make satisfaction to Divine justice for the sin of man, and thus open up a way

for the communication of pardon ; and that there is nothing but the obedience and sufferings of Christ which can constitute a ground of acceptance or justification with God—and that all who obtain a saving interest in these are such as are chosen in him for this purpose before the foundation of the world? John x. 15, 28, 29. Eph. i. 3—5. Gal. 3. 13.

7. You believe that the only way by which sinners obtain an interest in the atonement of Christ is through the exercise of faith and repentance, which are ever to be regarded as gifts of Divine grace, communicated to the soul by Christ? Acts xvi. 30, 31. ii. 38. v. 31. Eph. ii. 8.

8. You believe that, although we are saved by grace through faith, yet the Divine law, as a rule of life, remains in full force, so that perfect holiness in heart and life is a duty in all, and that the Gospel of God's grace does in no sort countenance us in the least sin?

9. You believe that the true disciples of Christ, will be kept by the power of God through faith unto salvation, and will attain a state of perfect holiness at death, and be made perfectly blessed in the full enjoyment of God to all eternity?

10. You believe that all mankind must one day stand before the Judgment seat of Christ, to receive a sentence of final retribution according to the deeds done in the body, and that at this day of Judgment the state of all will be unalterably fixed ; and that the impenitent shall go away into everlasting punishment with the Devil and his angels, while the righteous shall be received into life eternal?

11. You believe that Christ has constituted a Church in the world, into which none but those who furnish satisfactory evidence of their faith in Christ, have right of admission ; that he has appointed to them the observance of certain ordinances, particularly Baptism and the Lord's Supper ; that all members in full Church fellowship only, have a right to partake of the Lord's Supper, and that the children of such have a right to the ordinance of Baptism, and that all such should regard it as their duty to bring their children to this ordinance?

Thus you believe and acknowledge?

FORM OF COVENANT.

You do now solemnly avouch the Lord to be your God, and in an everlasting Covenant give up yourself, through Christ Jesus, wholly to Him; earnestly asking of Him, the pardon of all your sins through the blood of Christ, and desiring to accept of Christ as your Redeemer and only Savior as he is offered in the Gospel, and of the Holy Spirit as your Sanctifier and Comforter as he is promised to all them who believe.

You do likewise solemnly promise before God and his Holy Angels, and in the presence of this assembly that, by the grace of God, you will forsake the vanities of the world, and approve yourself a true disciple of Christ, in all good carriage towards God and man. Particularly, you promise that, as long as God in his Providence shall continue you amongst us, you will submit to the discipline of, and walk in communion with, the Church of Christ in this place, according to the rules of the Gospel, and in all things behave yourself according to what you do know, or shall hereafter know to be your duty.—Do you thus promise?

I, then, in the name of Christ, as his Ambassador, declare you to be a member in full communion with this Church, on the members of which I now call to give, by rising, their solemn pledge that we will all, unitedly and individually, conduct ourselves towards you, by the help of God, as towards a member of the same body with ourselves, watching over you for your good, and that with all meekness, love and tenderness, praying that the Lord will take delight in us, and dwell among us, that his blessing may be upon us, and that his glorious kingdom may be advanced by us.

 ARTICLES OF DISCIPLINE AND GOVERNMENT.

THE form of discipline and government of this Church shall be Congregational, which we believe to be agreeable to the Scriptures, and to the practice of the early Churches.

SECT. I.—OFFICERS AND THEIR DUTIES.

1. Beside the office of Pastor, who is the regular Moderator of the Church, the only stated office in this Church is that of Deacon.

2. It is the special duty of Deacons to attend to the temporal concerns of the Church, viz. to provide for, and wait on the Table of Communion; to be acquainted with the wants and distresses of poor and afflicted Members, and to administer to their comfort out of the bounty of the Church as their circumstances may require, and as their means may enable them to furnish; to receive and keep all moneys contributed by the Church; to settle the accounts of the Church; and at the close of each year, to present to the Church a written report of the money contributed, and of the manner in which they have disposed of it.

3. It is also expected that the Deacons assist the Pastor, when necessary, in visiting the sick, and in visiting the Church from house to house; and, in his absence, that they take the management of public and social meetings, and, by all means in their power, that they promote peace and brotherly love among the members of the Church.

4. The number of Deacons shall be as great as the Church from time to time may judge necessary.

5. Deacons shall be chosen by ballot at a regular meeting of the Church called for that purpose, and the votes of two-thirds of the members present shall be considered necessary to a choice.

6. When any person has been elected, and has signified his willingness to serve the Church, he shall be solemnly consecrated to this office by appropriate prayer in the presence of the Church, and shall receive an address from the Pastor on the duties of the office.

SECT. II.—ADMISSION OF MEMBERS.

1. No persons shall be admitted into this Church, but such, as in the judgment of Christian charity, shall appear to be the subjects of Divine grace, and possessed of a conversation becoming the Gospel.

2. When any person wishes to unite with this Church,

he may signify his wish to the Pastor or any of the Deacons, who shall meet at least once a month for the purpose of attending to this, and any other business that may come before them. They are to examine the candidate as to his knowledge of the Gospel, and experimental acquaintance with the grace of God, and when satisfied on these points, are to give in a report to this effect at the next Church meeting, and propose the person as a candidate to the Church. One month is to be given to the members to bring their objections to the person proposed, should they have any. No member, however, is to state any objections in public, but is to bring his reasons or objections to the Pastor or Deacons, who will investigate the matter. Should any member allow a candidate to be received, without stating any objections against him, and then after receiving such candidate, make any remarks injurious to his religious reputation, such offending brother is to be treated according to the nature of his offense. No person is to be admitted a member of this Church, without the unanimous approval of the Church meeting, nor without publicly assenting, on the Sabbath before the Congregation, to the Articles of Faith and Covenant.

3. In the judgment of this Church, no person should be received as a candidate, or continued as a member, who attends Balls, or who suffers his children, if they are under parental control, to do so; nor any person who attends Races, Theatres, or who engages in any sort of Gambling, or who travels on the Lord's day for business or pleasure; and hereafter, no one is to be received as a member who makes use of ardent spirits, except as a medicine.

4. Members of sister Churches in regular standing, are cordially admitted to occasional communion, for a period not exceeding one year; but we do not think it our duty to receive them to stated communion, without the consent and recommendation of the Church from which they come, or the recommendation of a regular Ecclesiastical Council.

5. In all ordinary cases, it is expected that members from other Churches, who may wish to remove their relation to this, will, previously to being received, meet with the Pastor and Deacons for the purpose of becoming acquainted with, and giving their assent to the principles, order and government of this Church.

6. A printed form of certificate for all members in regular standing, who may wish their dismissal, should be kept ready to be filled up and signed by the Pastor, or in the event of his absence, by the Deacons. This will secure uniformity and prevent partiality.

SECT. III.—DUTIES OF MEMBERS TO EACH OTHER.

1. We esteem it our duty, according to the Covenant, to watch over each other in the Lord; to study to keep in lively exercise brotherly love, by frequent conversations in private, and by carefully avoiding every thing which can be a just ground of offense; to administer affectionately, and receive kindly all admonition and reproof as they may be found necessary; and to strive to promote each other's spiritual good by mutual instruction, and exhortation, and prayer.

2. We esteem it our duty, in all cases in which we have reason to suppose a brother or sister has aught against us, conscientiously to comply with our Lord's direction in Matt. v. 23, 24.

3. We esteem it our duty, as far as possible, to extend our care over absent members, and in all cases of protracted absence, unless they themselves apply for dismissal, (except in extraordinary cases,) it shall devolve on the Moderator to advise them of their duty in this respect, and invite them to perform it.

SECT. IV.—DISCIPLINE OF OFFENDERS.

1. Disciplinable offenses, are walking disorderly, neglect of Gospel institutions, private injuries done to the members of the Church, or any others, continued denial of essential articles of Christian faith, and all open and gross violation of the laws of God.

2. If any brother be offended with another, he shall go and tell him his fault in private, and in the exercise of a meek and Christian spirit; but, if this step be not successful, he shall take with him one or two brethren, who shall unite with him in endeavors to obtain a Christian settlement

of the cause of offense, previous to any steps of discipline being taken in the case.

3. In the event of the failure of these steps, the offended party with the concurrence of the brethren who accompanied him, shall communicate the case to the Pastor and Deacons, who shall adopt all necessary measures for thoroughly and faithfully investigating it, by a careful and impartial examination of such testimony as may be presented to them by either party. When the case shall have been thoroughly gone through, and they shall have come to a decision upon it, they are then to report to the Church and recommend such measures as the case may seem, according to the word of God, to require. Should the case, however, not be of a nature to require publicity, if they can settle it in private, this method is to be adopted as preferable. In the event of the case coming to a vote of the Church, it is expected that neither the accused nor the accuser shall take part in the decision. Whilst the case is pending, the Pastor and Deacons may request the accused party to abstain from the Table of the Lord, should they consider it necessary.

8. The only punishments authorized by the word of God to be inflicted on offenders are, admonition, reproof, suspension from the Table of the Lord, or excommunication; and these may be administered either at a Church Meeting, or publicly on the Sabbath, as the case may seem to require. Should the party, however, appeal from the decision to a Council, it is not to be proceeded with till the Council shall have made a report upon it; but, should he prove obstinate, and will neither regard the Church nor call a Council, he is to be cut off.

5. These articles relating to discipline, shall be read before the Church immediately previous to entering on any case to which they are applicable.

SECT. V.—RELATION WITH OTHER CHURCHES.

1. This Church will ever be ready to hold Church communion with all the Churches of Christ in all things in which we are mutually agreed, so far as there shall be opportunity.

2. We will be ready to assist other Churches, with whom we are connected, by Council, when desired; to admit their Members to occasional communion in the Lord's Supper, and receive the Sacraments of the Lord at the hand of their Pastors.

3. In cases of difficulty, which cannot be satisfactorily settled in the Church, the advice of sister Churches, in the usual manner of a Council, shall be requested, and when obtained shall be complied with by all parties concerned, unless in their judgment they have weighty reasons to dissent.

SECT. VI.—MISCELLANEOUS DUTIES, STATED MEETINGS, &c.

1. We regard secret devotion essential to growth in piety, as well as the inestimable privilege of all the children of God; and, that it cannot be neglected without disregard to the instructions of Christ.

2. We esteem family religion, including regular family worship morning and evening, and the religious instruction of children, important to the prosperity of true piety in a Church, and the solemn duty of every head of a family united with us in Church fellowship.

3. We regard the Christian Sabbath as one of the most important and beneficial Institutions of our holy Religion on which we should not think our own thoughts, nor speak our own words, nor do our own pleasure, (Is. 58. 13.) but spend the whole day in acts of private, family, and public worship, except so much as may be taken up in works of necessity and mercy.

4. The Church shall hold stated meetings for prayer, and for the transaction of any business that may be before it, on the second Thursday of every month, which all the Members shall endeavor to attend.

5. The Communion of the Lord's Supper shall be held on the first Sabbath in January, March, May, July, September, and November; but in cases of necessity, the time may be altered by appointment of the Pastor, or by vote of the Church. It is expected that no Member will absent himself from the Table of the Lord, except from sickness, or being from home, or from some other insurmountable obstacle in the way. Should any Member, however, do so, the

Pastor and Deacons are to inquire into the case, and adopt such measures with regard to it as it shall seem to them to require.

6. There shall be a public preparatory Lecture, ordinarily on the Friday preceeding every Communion Sabbath, which all the Members shall endeavor punctually to attend. And in reference to all public exercises, it is expected that all the Members will consider it their duty to attend their own place of worship, and not to be running from place to place.

7. There shall be a stated contribution at the close of each Communion to defray the expense of the Table, and also for the benefit of poor and necessitous Members of the Church.

8. It is expected that every Member of this Church will contribute, according to their ability, to the support of Sabbath Schools, Bible Societies, Missionary Societies, and any other plan of Christian exertion for securing the prosperity of religion amongst us, throughout the land, and over the whole world.

9. These articles may be altered or amended at any regular meeting of the Church should the proposed alteration or amendment be supported by a majority of the Church; provided always that every proposition of this nature shall be made to the Church at least two months before it can be acted upon.

Bibliographie

Oeuvres primaires

Éditions des poèmes en anglais :

DICKINSON, Emily, *Emily Dickinson's Poems : As She Preserved Them*, éd. Cristanne Miller, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 2016.

_, *The Poems of Emily Dickinson, Variorum Edition*, 3 vols., éd. Ralph William Franklin, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

_, *The Complete Poems* (1955), éd. Thomas Herbert Johnson, Londres, Faber & Faber, 1976.

Éditions des lettres en anglais :

DICKINSON, Emily, and HIGGINSON Thomas Wentworth, *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson, together with Thomas Wentworth Higginson's account of his correspondence with the poet and his visit to her in Amherst*, éd. Robert N. Linscott, New York, Anchor Books, 1959.

_, *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols., éd. Thomas Herbert Johnson and Theodora Ward., Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

Traductions françaises

DICKINSON, Emily, *Car l'adieu c'est la nuit*, trad. Claire Malroux, édition bilingue français-anglais, Paris, Gallimard, 2007.

_, *Y aura-t-il pour de vrai un matin (poèmes)*, trad. Claire Malroux, édition bilingue français-anglais, Paris, José Corti, 1999.

_, *Lettres au maître, à l'ami, au précepteur, à l'amant*, trad. Claire Malroux, Paris, José Corti, 1999.

Sites d'archives électroniques concernant Dickinson

EMILY DICKINSON LEXICON on line <http://edl.byu.edu/>.

EMILY DICKINSON ARCHIVES (manuscripts) : <http://www.edickinson.org>

EMILY DICKINSON ARCHIVES (bibliothèque familiale) :
http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?_collection=oasis&uniqueId=hou00321

Ouvrages et articles critiques sur Dickinson

ANDERSON, Charles R., *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise*, New-York, Doubleday and Company, 1966.

AQUIEN, Pascal, « Sale temps sur Amherst : de l'abstraction du réel au primat du signifiant » in *Études anglaises*, Vol.65, n°4, 2012, p. 387-399.

_, « Le mot comme agent double : "Four Trees" (1863) d'Emily Dickinson » in *Simulacre*, Annales de l'Université de Savoie n°30, 2002.

ATHENOT, Eric, « "Orpheus' Sermon" : Making a Case for an *Antiquer* Dickinson » in *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 20 février 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/7771>.

BENNETT, Paula, *Emily Dickinson : Woman Poet*, Iowa City, University of Iowa Press, 1990.

BENVENUTO, Richard, « Words within Words: Dickinson's Use of the Dictionary » in *Emerson Society Quarterly*, Vol.29, n°1, 1983, p.46-55.

BIRKELUND Merete, Henning NOLKE, Rita THERKELSEN (éds.), *La polyphonie linguistique* in *Langue française*, n°164, Paris, Arman Colin, 2009.

BRANTLEY, Richard E., *Experience and Faith : The Late-Romantic Imagination of Emily Dickinson*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

CAMERON, Sharon, *Choosing not Choosing : Dickinson's Fascicles*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

_, *Lyric Time : Dickinson and the Limits of Genre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979.

CAPPS, Jack L., *Emily Dickinson's Reading : 1836-1886*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

CODY, John, *After Great Pain : The Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge, The Belknap press of Harvard University Press, 1971.

CAZÉ, Antoine, « "The Definition of Beauty is" : Questions d'esthétique chez Emily Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, éd. Agnès Derail-Imbert, Actes de la recherche à l'ENS n°6, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.

_, « "A Geometric Joy –" : topologies dickinsoniennes » in *Revue française d'études américaines*, Vol.71, n°1, Paris, Belin, 1997, p.76-88.

_, « Aux limites de la crise : moment critique d'Emily Dickinson » in *Revue française d'études américaines*, Vol.64, n°1, Paris, Belin, 1995, p.173-181.

_, « Le style oral d'Emily Dickinson » in *Revue française d'études américaines*, Vol.42, n°1, Paris, Belin, 1989, p.385-394.

_, « "Precarious Gait" in Emily Dickinson's Footsteps » in *Golden Handcuffs review*, p.71-78. Consulté le 2 juin 2016. URL : <http://www.goldenhandcuffsreview.com/gh15content/Caze.pdf>.

CRUMBLEY, Paul, *Winds of Will : Emily Dickinson and The Sovereignty of Democratic Thought*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2010.

_, *Inflections of The Pen : Dash and Voice in Emily Dickinson*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.

_ and Eleanor Elson HEGINBOTHAM (éds.), *Dickinson's Fascicles, A Spectrum of Possibilities*, Columbus, Ohio State University Press, 2014.

DENMAN, Kamilla, « Emily Dickinson's Volcanic Punctuation » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.2, n°1, Spring 1993, p. 22-46.

DEPPMAN, Jed, *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2008.

_, « "I Could Not Have Defined the Change" : Rereading Dickinson's Definition Poetry » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.11, n°1, 2002, p.49-80.

_, Marianne NOBLE, Gary Lee STONUM (éds.), *Emily Dickinson and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

DERAIL-IMBERT Agnès (éd.), *Puritains d'Amérique. Prestige et déclin d'une théocratie. Textes choisis 1620-1750*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2016.

_, *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.

DICKIE, Margaret, « Dickinson's Discontinuous Lyric Self » in *American Literature*, Vol.60, n°4, 1988, p.537-553.

DOBSON, Joanne, *Dickinson and the Strategies of Reticence : The Woman Writer in Nineteenth-Century America*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

EBERWEIN, Donahue Jane, « Outgrowing Genesis ? Dickinson, Darwin and the Higher Criticism » in *Emily Dickinson and Philosophy*, éds. Jed Deppman Marianne Noble, Gary Lee Stonum, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 2013, p.47-67.

_, « "Is Immortality True ?" : Salvaging Faith in an Age of Upheavals », in *A Historical Guide to Emily Dickinson*, éd. Vivian R. Pollak, Oxford, Oxford University Press, 2004, p.67-102.

_, « Ministerial Interviews and Fathers in Faith » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.9, n°2, 2000, p.6-15.

_, *Dickinson : Strategies of Limitation*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1985.

ERKKILA, Betsy, « Emily Dickinson and Class » in *American Literary History*, vol. 4, n°1, 1992, p. 1-27.

FARR, Judith et Louise CARTER, *The Gardens of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

FORD Thomas, « Emily Dickinson and the Civil War » in *University Review of Kansas City*, n°31, 1965, p.199-203.

FREEMAN, Margaret H., « Emily Dickinson and the Discourse of Intimacy » in *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, éds. Gudrun M. Grabher, Ulrike Jessner, Heidelberg, 1996, p.191-210.

GARBOWSKY Maryanne M., *The House without the Door : A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia*, Rutherford, Farleigh Dickinson University Press, 1989.

GELPI, Albert J., *Emily Dickinson : The Mind of The Poet*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

GORDON, Lyndall, *Lives like Loaded Gun s: Emily Dickinson and her Family's Feuds*, New-York, Viking, 2010.

GRABHER, Gudrun, Roland HAGENBÜCHLE, Cristanne MILLER (éds.), *The Emily Dickinson Handbook*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.

GUTHRIE James R., *A Kiss from Thermopylae: Emily Dickinson and Law*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2015.

HAGENBÜCHLE, Roland, « Emily Dickinson's Poetic Covenant » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.2, n°2, 1993, p.14-39.

_, « Sign and Process : The Concept of Language in Emerson and Dickinson » in *Emerson Society Quarterly*, Vol. 25, n°3, 1979, p.137-155.

_, « Precision and Indeterminacy in the Poetry of Emily Dickinson » in *Emerson Society Quarterly*, Vol.20, n°1, 1974, p.33-56.

HIGGINSON, Thomas Wentworth, « Emily Dickinson's Letters » in *The Atlantic Monthly*, Vol.68, Issue 408, October 1891, p. 444-456.

_, « Letter to a young contributor » in *The Atlantic Monthly*, Vol. 9, Issue 54, April 1862, p.401-411.

HALLEN, Cynthia L. « Brave Columbus, Brave Columba : Emily Dickinson's Search for Land » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.5, n°2, Fall 1996, p.169-175.2

HOMANS, Margaret, *Women Writers and Poetic Identity : Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

HOWE, Susan, *Mon Emily Dickinson*, trad. Antoine Cazé, Paris, Ypsilon éditeur, 2017.

_, *My Emily Dickinson*, New York, New directions, 2007.

_, *The Birth-Mark : Unsettling The Wilderness in American Literary History*, Hanover, Wesleyan University Press, 1993.

JOHNSON, Greg, *Emily Dickinson : Perception and The Poet's Quest*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1985.

JUHASZ, Suzanne, « Adventures in the World of the Symbolic : Emily Dickinson and Metaphor » in *Feminist Measures : Soundings in Poetry and Theory*, 1994, p.139-62.

_, *The Undiscovered Continent : Emily Dickinson and the Space of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

– (éd.), *Feminists Critics Read Emily Dickinson*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

_, Cristanne MILLER et Martha Nell SMITH, *Comic power in Emily Dickinson*, Austin, University of Texas Press, 1993.

KELLER, Karl, *The Only Kangaroo among The Beauty : Emily Dickinson and America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979.

KOHLER, Michelle, « Dickinson's Embodied Eyeball : Transcendentalism and the Scope of Vision », *The Emily Dickinson Journal*, Vol.13, n°2, 2004, p.27-57.

LEADER, Jennifer, *Knowing, Being, Seeing : Jonathan Edwards, Emily Dickinson, Marianne Moore, and the American Typological Tradition*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2016.

LEITER, Sharon L. (éd.), *Critical Companion to Emily Dickinson : A Literary Reference to her Life and Work*, New York, Facts on File, 2007.

LEYDA, Jay, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, vol.1 & 2, New Haven, Yale University Press, 1960.

LINDBERG-SEYERSTED, Brita, *The Voice of the Poet : Aspects of Style in The Poetry of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

LOEFFELHOLZ, Mary, *Dickinson and the Boundary of Feminist Theory*, Urbana & Chicago, Illinois University Press, 1991.

LOWEMBERG, Carlton, *Emily Dickinson's Textbooks*, eds. Territa A. Lowenberg et Carla L. Brown, Lafayette, California, 1986.

LUNDIN, Roger, *Emily Dickinson and The Art of Belief*, Grand Rapids, William B. Eerdmans Publishing Company, 1998.

MACKENZIE, Cynthia J. (éd.), *Concordance to The Letters of Emily Dickinson*, Boulder, University Press of Colorado, 2000.

MARIE, Estève, « Écrire « au nom de l'Abeille, du Papillon et de la Brise » : figures animalières et paysagères dans les écrits d'Emily Dickinson » in *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 24 mai 2012. Consulté le 20 juin 2015. URL : <http://transatlantica.revues.org/5649>.

MARTIN, Wendy (éd.), *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MAYER, Sophie, « Emily Dickinson, figure de la modernité », préface au Digibook du film de Terence Davies *Emily Dickinson, A Quiet Passion* (2016). Sortie prévue en Octobre 2017. URL : <http://www.blaqout.com/film/emily-dickinson-quiet-passion-digibook>.

_, et Claire POINSOT, « *Fumbling at your Soul : From Celestial to Chemical Ether* », *Anaesthesiology*, Vol.117, n°6, December 2012, p.1381-1384.

MCINTOSH, James, *Nimble Believing : Dickinson and The Unknown*, Ann Arbor, The University of Michigan, 2004.

MILLER, Cristanne, *Reading in Time : Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2012.

- _, *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- MITCHELL, Domhnall, *Measures of Possibility : Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2005.
- _, *Emily Dickinson: Monarch of Perception*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000.
- MOLDENHAUER, Joseph J. « Emily Dickinson's Ambiguity : Notes on Technique » in *Emerson Society Quarterly*, Vol.44, 1966, p.35-44.
- MORGAN, Victoria N., *Emily Dickinson and Hymn Culture : Tradition and Experience*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010.
- NOBLE, Marianne, « Dickinson on Perception and Consciousness : A Dialogue with Maurice Merleau-Ponty » in *Emily Dickinson and Philosophy*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 2013, p.188-206.
- OBERHAUS, Dorothy Huff, *Emily Dickinson's Fascicles : Method & Meaning*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.
- _, « "Tender Pioneer" : Emily Dickinson's Poems on the Life of Christ » in *American literature*, Vol.59, n°3, 1987, p.341-358.
- OLIVER, Virginia H., *Apocalypse of Green : A Study of Emily Dickinson's Eschatology*, New York, Peter Lang, 1989.
- PAGLIA, Camille, *Sexual Personae : Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- PATTERSON, Rebecca, *Emily Dickinson's Imagery*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1979.
- PEEL, Robin, *Emily Dickinson and The Hill of Science*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- PHILIPPS, Elizabeth, *Emily Dickinson : Personae and Performance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1988.
- POLLAK Vivian R. (éd.), *A Historical Guide to Emily Dickinson*, New York, Oxford University Press, 2004.
- _, « Dickinson and the Poetics of Whiteness » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.9, n°2, 2000, p.84-95.
- _, « "That fine prosperity" : Economic Metaphors in Emily Dickinson's Poetry » in *Modern Language Quarterly*, n°34, 1973, p.161-179.
- PORTER, David, *Dickinson : The Modern Idiom*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- _, « Emily Dickinson : The Poetics of Doubt » in *Emerson Society Quarterly*, Vol.60, 1970, p.86-93.
- RICH, Adrienne Cecile, « Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson » in *Adrienne Rich's Poetry and Prose: Poems, Prose, Reviews and Criticism*, éds. Barbara Charlesworth Gelpi et Albert Gelpi, New York, Norton Critical Edition, 1993.

ROSENBAUM, Patrick (ed.), *A Concordance to The Poems of Emily Dickinson*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1964.

ROSS, Christine, « Uncommon Measures : Emily Dickinson's Subversive Prosody » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.10, n°1, 2001, p.70-98.

ROUDEAU Cécile, « L'orbe du sens : les éclipses d'Emily Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, éd. Agnès Derail-Imbert, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p.45-61.

ST. ARMAND, Barton Levi, *Emily Dickinson and Her Culture : The Soul's Society*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1986.

SAVINEL, Christine, « La pensée de la communauté chez Emily Dickinson » in *Littérature et politique en Nouvelle-Angleterre*, Actes de la recherche à l'ENS n°7, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2011, p.119-136.

_, « L'attente chez Dickinson » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, éd. Agnès Derail-Imbert, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p.31-44.

_, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, 2ème éd., 2009.

_, *Poèmes d'Emily Dickinson, au rythme du manque*, Paris, Presses universitaires de France et CNED, 2009.

_, « Formes de la prière en poésie : monotonie et dissemblance (Emily Dickinson, Gertrude Stein, Jorie Graham) » in *Les formes de l'obsession II*, éd. M. Amfreville et C. Fabre, Paris, Michel Houdiard, 2007, p. 95-106.

_, « D'une voix dégagée... » : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer » in *Sillages critiques*, Vol.7, éd. Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin, 2005, p. 155-170.

SEWALL, Richard Benson, *The Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

SCHEURER, Erika, « Near but Remote : Emily Dickinson's Epistolary Voice » in *The Emily Dickinson Journal* Vol.4, n°1, 1995, p.86-107.

SHARON-ZISSER, Shirley, « To "See Comparatively" : Emily Dickinson's Use of Simile » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.3, n°1, 1994, p.59-84.

SOCARIDES, Alexandra, *Dickinson Unbound : Paper, Process, Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

SMITH, Martha Nell, *Rowing in Eden : Rereading Emily Dickinson*, Austin, University of Texas Press, 1992.

STONUM, Gary Lee, *The Dickinson Sublime*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.

TATE, Allen, « New England Culture and Emily Dickinson » in *Symposium*, April 1932, p.206-226. Réédité in *The Recognition of Emily Dickinson*, éd. Caesar R. Blake et Carlton F. Wells, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.

TODD BINGHAM, Millicent (éd.), *Emily Dickinson's Home : Letters of Edward Dickinson and His Family, with Documentation and Comment*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1955.

VENDLER, Helen (éd.), *Dickinson : Selected Poems and Commentaries*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

WARDROP, Daneen, *Emily Dickinson's Gothic : Goblin with a Gauge*, Iowa City, University of Iowa Press, 1996.

WEISBUCH, Robert, *Emily Dickinson's Poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.

WHICHER, George, *This Was a Poet : A Critical Biography of Emily Dickinson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1957.

WHITE, Fred D., *Approaching Emily Dickinson : Critical Currents and Crosscurrents since 1960*, Rochester, Camden House, 2008.

_, « "Sweet Skepticism of the Heart" : Science in the Poetry of Emily Dickinson » in *College Literature*, vol. Vol.19, n°1, 1992, p.121-128.

WINHUSEN, Steven. « Emily Dickinson and Schizotypy » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.13, n°1, 2004, p.77-96.

WOLFF, Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, Reading, Perseus Books, 1988.

WOLOSKY, Shira, « Public Women, Private Men : American Women Poets and the Common Good » in *Signs*, vol.28, n°2, 2003, p.665-694.

_, « Emily Dickinson's Manuscript Body : History/Textuality/Gender » in *The Emily Dickinson Journal*, Vol.8, n°2, 1999, p.87-99.

_, « Rhetoric or Not : Hymnal Tropes in Emily Dickinson and Isaac Watts » in *The New England Quarterly* Vol.61, n°2, June 1988, p. 214-232.

_, *Emily Dickinson : A Voice of War*, New Haven, Yale University Press, 1984.

Thèses sur Dickinson

CAZÉ, Antoine, *Passages du divin dans l'œuvre d'Emily Dickinson*, Thèse pour le doctorat en études anglophones, Université de Paris 7, 1992.

CHEVRIER-BOSSEAU, Adeline, *Emily Dickinson du côté de Shakespeare : modalités théâtrales du lyrisme*, Thèse pour le doctorat en études anglophones, Université de Paris 3, 2011.

PATOYT, Claire, *La poésie d'Emily Dickinson (1830-1886) à la lumière des traductions : une étude des rapports entre énonciation métaphorique et exploration métaphysique*, Thèse pour le doctorat en études anglophones, Université de Paris 7, 2013.

Autres ouvrages et articles critiques

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009.
- _, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.
- _, *La puissance de la pensée : Essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006.
- _, *La fin du poème*, trad. Carole Walter, Belfort, Circé, 2002.
- ALFANDARY, Isabelle, *Le risque de la lettre : lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon, ENS Éditions, 2012.
- AMFREVILLE, Marc, *Ecrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, M. Houdiard, 2009.
- ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.
- ATHENOT, Éric, « “I show that size is only development” : the Poetics of Relation in “Song of Myself” » in *Revue française d'études américaines*, Vol.147, n°2, Paris, Belin, 2016, p.15-26.
- ATTRIDGE Derek et Thomas CARPER, *Meter and Meaning : An Introduction to Rhythm in Poetry*, New York, Routledge, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- BADIOU, Alain, *Heidegger, l'être 3 – figure du retrait, 1986-1987*, éd. Isabelle Vodoz, Paris, Fayard, 2015.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, éd. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986.
- _, *The Dialogic Imagination : Four Essays*, trad. Caryl Emerson, éd. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARRY, Peter, *Beginning Theory : An introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- BARTHES, Roland, *Cy Twombly*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- _, *Le Neutre : Cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil : IMEC, 2002.
- _, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- _, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- _, *Leçon : Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- _, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- _, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- _, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), Paris, Gallimard, 1972.

BAYLEY, Sally, *Home on The Horizon : America's Search for Space, from Emily Dickinson to Bob Dylan*, Oxford, P. Lang, 2010.

BÉJART, Maurice, *Maurice Béjart : l'esprit danse* (entretiens avec René Zahnd), Lausanne, Bibliothèque des arts, 2001.

BELLOT, Marc, « Ralph Waldo Emerson et le transcendantalisme américain » in *La Clé des Langues*, 2008. Mis à jour le 12 juin 2009. Consulté le 15 juin 2015. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendantalisme-americain-52302.kjsp>

BÉNATOUIL Thomas (éd.), *Le scepticisme*, Paris, Flammarion, 1997.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1980.

_, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol.1 & 2, collaborateur Jean Lallot, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

BERCOVITCH, Sacvan, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Yale University Press, 1975.

_, et R.K. PATELL Cyrus (éds.), *The Cambridge History of American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

BERGAMÍN, José, *La Décadence de l'analphabétisme*, trad. Florence Delay, Paris, La Délirante, 1988.

BERGEZ, Daniel, *Gao Xingjian, peintre de l'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

BERNSTEIN, Charles, *My Way : Speeches and Poems*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

_(éd.), *The Politics of Poetic Form : Poetry and Public Policy*, New York, Roof, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 2011.

_, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2009.

_, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

_, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.

_, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

_, et Lionel TRILLING, *Romantic Poetry and Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

BONNECASE, Denis et Marc PORÉE, « *Lyrical Ballads* » de William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge : la différence en partage, Paris, Presses universitaires de France et CNED, 2011.

BONNEFOY, Yves, « La poésie, c'est ce qui reprend à la religion son bien », propos recueillis par Stéphane Barsacq et Jennifer Schwarz, Le Monde des religions.fr, publié le 30/12/2011. Consulté le 10 août 2016. URL : http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php.

- _, *L'inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.
- BORGES, Jorge Luis, *L'art de poésie*, trad. Andrei Zavriew, éd. Calin-Andrei Mihailescu, Paris, Gallimard, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- BROOK, Peter, *Avec Shakespeare*, trad. Jean-Claude Carrière et Dominique Hollier, préf. Georges Banu, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998.
- BUELL, Lawrence (éd.), *The American Transcendentalists : Essential Writings*, New York, The Modern Library, 2006.
- _, *New England Literary Culture : From Revolution through Renaissance*, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1986.
- _, *Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca (N-Y), Cornell University Press, 1975.
- BUTLER, Jon et Harry S. STOUT (éds.), *Religion in American History : A Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- CALDWELL, Patricia, « The Antinomian Language Controversy » in *Harvard Theological Review*, Vol.69, n°3-4, 1976, p.345-67.
- _, *The Puritan Conversion Narrative : The Beginning of American Expression*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- CAMPBELL, Joseph et MOYERS, Bill D., *The Power of Myth*, éd. Betty Sue Flowers, New York, Doubleday, 1988.
- CASALIS, Georges, *Luther et l'Église confessante*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- CERTEAU, Michel de, *La faiblesse de croire*, éd. Luce Giard, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- _, *L'invention du quotidien*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- CIXOUS, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, préf. Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Édition du Seuil, 1998.
- _, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Édition du Seuil, 1979.
- CONSTANTINESCO, Thomas, *Ralph Waldo Emerson : l'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2012.
- _ et Antoine TRAISNEL (éds.), *Littérature et politique, en Nouvelle-Angleterre*, Paris, Éditions rue d'Ulm : Presses de l'École normale supérieure, 2011.

CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005.

DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, vol.1 & 2, Paris, Éditions de la Différence, 1994.

_, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DENIS Benoît, « Ironie et idéologie : réflexions sur la « responsabilité idéologique » du texte », in *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n°2, 2007.

DERRIDA, Jacques, *Foi et Savoir, suivi de : Le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

_, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, France, Éditions de Minuit, 2006.

_, et Simon HANTAÏ, *L'étoilement : conversation avec Hantai*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

DORION, Louis-André, *Socrate*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

DOUMET, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004.

DUSSOL, Vincent, « “Spiders and Webs in American Literature” » in *Transatlantica* [En ligne], mis en ligne le 15 mai 2012. Consulté le 15 mars 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5506>.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

_, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

EGAN, Kieran, *The Educated Mind : How Cognitive Tools Shape our Understanding*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

ELIOT, Thomas Stearns, *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (1920), Londres, Faber and Faber, 1997.

ELLIOTT, Emery, « New-England Puritan Literature » in *The Cambridge History of American Literature*, vol.1, Cambridge (R-U), Cambridge University Press, 1994, p.169-306.

FAUCONNIER, Gilles, *Espaces mentaux : aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Éditions de minuit, 1984.

FAUST, Drew Gilpin, *This Republic of Suffering : Death and the American Civil War*, New York, Vintage Books, 2008.

FEDIDA, Pierre, « Passé anachronique et présent réminiscent : epos et puissance mémorable du langage » in *L'inactuel*, n°12, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p.9-31.

FELTON, R. Todd, *A Journey into The Transcendentalists' New England*, Berkeley, Roaring Forties Press ("Art Place Series"), 2006.

FILIPOVIC, Elena et Joanna MYTKOWSKA, *Alina Szapocznikow : Sculpture Undone, 1955-1972*, éd. Wiels Contemporary Art Center (Brussels), Hammer Museum (L.A, CA), Wexner Center for the Visual Arts (Columbus, Ohio), Museum of Modern Art (New-York), Museum Sztuki Nowoczesnej (Warsaw), Brussels, Mercatorfonds, 2011.

FISHER, Philip, *Still The New World : American Literature in a Culture of Creative Destruction*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2011.
_, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
_, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), trad. Dominique Tassel, éd. Clotilde Leguil, Paris, Éditions Points, 2011.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
_, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
_, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

GOMBRICH, Ernst Hans, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987.

GONTIER Thierry et Suzel MAYER (éd.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. et préf. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1990.

GOTTLIEB, Anthony, *Socrate*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

GOULET-CAZE, Marie-Odile, *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages*, trad et éd. Léonce Paquet, Paris, Librairie générale française, 2009.

GROS, Frédéric, *Désobéir*, Paris, Albin Michel, 2017.
_, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011.

HACKER, David J., « A Census-Based Count of the Civil War Dead » in *Civil War History*, Vol.57, n°4, December 2011, p.307-348.

- HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995.
- HAGENBÜCHLE, Roland, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : The Example of Charles Brockden Brown » in *Early American Literature*, Vol.23, n°2, 1988, p. 121-151.
- HALL Charles Francis « Arctic Researches and Life among the Esquimaux » in *The Atlantic Monthly*, July 1865, Vol.16, Issue 93, p.125.
- HEJINIAN, Lyn, *The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- HUDRY Françoise (trad. et éd.), *Le Livre des XXIV philosophes : résurgence d'un texte du IV^e siècle*, Librairie philosophique J. Vrin, 2009.
- IRWIN, John T., *American Hieroglyphics : The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in The American Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 2011.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préf. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2001.
- JULLIEN, François, *Entrer dans une pensée ou des possibles de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2012.
- JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (1933), trad. et préf. Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1986.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), trad. Alain Renaut, éd. Alain Renaut et Patrick Savidan, Paris, Flammarion, 2006.
- KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, préf. Peter Brook, Paris, Payot et Rivages, 2006.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
 —, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Éditions C. Bourgois, 1986.
 —, et Jean-Luc NANCY (trad. et éd.), *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- LACORNE, Denis, *De la religion en Amérique : essai d'histoire politique*, Paris, Gallimard, 2007.
- LAGAYETTE, Pierre, *L'Ouest américain : réalités et mythes*, Paris, Ellipses, 1997.

LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler* (1675), éd. Benoît Timmermans, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

LAUSÉ, Kevin et John G. NACHBAR, *Popular Culture : An Introductory Text*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1992.

LECERCLE, Jean-Jacques, *La violence du langage*, trad. Michèle Garlati, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

LEE, Maurice S., *Uncertain Chances : Science, Skepticism and Belief in Nineteenth-Century American Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

LERNER, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness, from the Middle Ages to Eighteen-Seventy*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

LÉVY, Carlos, *Les scepticismes*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER (éds.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, 1998.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

_, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre, suivi de : Le lépreux de la cité d'Aoste*, Paris, José Corti, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane, *Écrits sur l'art*, éd. Michel Dragnet, Paris, Flammarion, 1998.

MANN, Charles C, *1491: New Revelations of the Americas before Columbus*, New York, A. Knopf, 2006.

MANNING, Susan, *The Puritan-Provincial Vision : Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

MARGEL, Serge, *L'invention du corps de chair : étude d'anthropologie religieuse du premier christianisme*, Paris, Éditions du Cerf, 2016.

_, *Les Livres de Job : sur les fondements théologico-politiques de la souveraineté*, Paris, Hermann, 2012.

MARTIN, Serge (dir. Publication), *Émile Benveniste, Pour vivre langage*, Mont-de-Laval, Atelier du Grand tétras, 2009.

MARX, Leo, *The Machine in The Garden: Technology and The Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

MATHER, Cotton, *Magnalia Christi Americana : Books I and II* (1702), éds. Kenneth B. Murdock et Elizabeth Williams Miller, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

- MATTHIESSEN, Francis Otto, *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens* (1948), Paris, Gallimard, 1996.
- MEURET, Isabelle, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006.
- MICHELET, Jules, *La sorcière* (1862), Paris, Flammarion, 1966.
- MILLER, Perry, *The Life of the Mind in America : From the Revolution to the Civil War*, New-York, Harcourt Brace & World, 1965.
- _, *Errand into The Wilderness*, Cambridge, Belknap press of Harvard University Press, 1956.
- _(éd.), *The American Puritans : Their Prose and Poetry*, Garden City, Doubleday, 1956.
- _, *The New England Mind : From Colony to Province*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- MITCHELL, John Hanson, *The Wildest Place on Earth, Italian Gardens and The Invention of Wilderness*, Berkeley, Counterpoint, 2002.
- MORELL Virginia, « When the bat sings » in *Science*, Vol.344, n°6190, June 2014, p.1334-1337.
- NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere : essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2013.
- _, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- NASH, Roderick, *Wilderness and The American Mind*, New Haven, Yale University Press: Nota Bene, 2001.
- NESME, Axel, *L'autre sans visage : lecture de l'élégie américaine*, Paris, H. Champion, 2012.
- NEW, Elisa, *The Line's Eye : Poetic Experience, American Sight*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- NORTON, Mary Beth, *A People and A Nation: A History of The United States*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2007.
- NORTON, David Fate, et Jacqueline TAYLOR (éds.), *The Cambridge Companion to Hume* (Second edition), Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/Texte, pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS éditions, 2015.
- PAUL, André, *La Bible : Histoire, textes et interprétations*, Paris, Nathan, 2008.
- PERROT, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

PÉTILLON, Pierre-Yves, « This is NOT it (Paraphrase) 'It was not Death' ... » in *Emily Dickinson. Éclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS n°6, éd. Agnès Derail-Imbert, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010, p. 13-30.

_, *La grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979.

PHILLIPS, Adam, *Trois capacités négatives*, trad. Michel Gribinski, Paris, Éditions de l'Olivier, 2009.

PUNTER, David, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Londres, Longman, 1980.

QUIGNARD, Pascal, *Critique du jugement*, Paris, Galilée, 2015.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

_, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éditions la Fabrique, diff. Les Belles Lettres, 2000.

_, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

_, *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

REES-JONES Deryn (éd.), *Modern women poets*, Tarsset, Bloodaxe books, 2005.

RICCEUR, Paul, « Architecture et narrativité » in *Urbanisme*, n°303, 1998, p. 44-51.

_, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse : essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

ROUDEAU, Cécile, *La Nouvelle-Angleterre, politique d'une écriture : récits, genre, lieu*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), éd. Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1986.

SAVINEL, Christine, *Gertrude Stein, Autobiographies intempestives*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2017.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 2011.

SCHWEGLER, Albert, *A History of Philosophy in Epitome* (1848), Londres, Forgotten Books, 2015.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

SMITH, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1950.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789, suivi de : Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006.

STENGERS, Isabelle et SCHLANGER, Judith, *Les concepts scientifiques : invention et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1991.

TEMKIN, Owsei, *The Falling Sickness : A History of Epilepsy from The Greeks to The Beginnings of Modern Neurology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1971.

TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

TROCMÉ, Hélène, Jeanine ROVET et Robert MUCHEMBLED, *Naissance de l'Amérique moderne, XVIe-XIXe siècle : les États-Unis et le Canada*, éd. Robert Muchembled, Paris, Hachette, 1997.

TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of The Frontier in American History*, Madison, Silver Buckle Press, University of Wisconsin, 1984.

WHEWELL William, *The Platonic Dialogues for English Readers*, 3 vols., Cambridge, Macmillan & co, 1859.

WILLIAMS, William Carlos, *In The American Grain : Essays* (1925), préf. Rick Moody, New York, New Directions, 2009.

WILSON, Deirdre, « The pragmatics of verbal irony: Echo or pretence ? » in *Lingua*, Vol.116, n°10, 2006, p.1722-1743.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude* (1969), trad. et préf. Danièle Moyal-Sharrok, Paris, Gallimard, 2006.

ZWEIG, Stephan, *Essais*, trad. Alzir Hella, Henri Bloch, Juliette Pary [et al.], éd. Isabelle Hausser, Paris, Le Livre de poche, 1996.

Sites d'archives électroniques

Atlantic Monthly Archives :

<http://ebooks.library.cornell.edu/a/atla/atla.html>

First Church Articles of Faith :

<http://www.digitalamherst.org/items/show/906>.

Springfield Republican Archives :

<https://www.genealogybank.com/explore/newspapers/all/usa/massachusetts/springfield>

Autres oeuvres primaires

BENSIMON Paul, Bernard BRUGIÈRE, François PIQUET et Michel REMY (éds.), *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2005.

LEFEBURE, Jean-Pierre (éd.), *Anthologie Bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1993.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes* (1918), éd. Vincent Vivès, Paris, Gallimard, 2003.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Jean Hardy, Paris, Gallimard, 1996.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

SAINT AUGUSTIN, *Sermons sur l'écriture*, trad. Abbé Jean-Baptiste Raulx, éd. Maxence Caron, Paris, Éditions R. Laffont, 2014.

_, *L'esprit et la lettre*, trad. Jean-Daniel Burger, Neuchâtel, H. Messeillier, 1951.

BACHMANN, Ingeborg, CELAN, Paul, CELAN-LESTRANGE Gisèle, FRISCH, Max, *Le temps du cœur : correspondance (1948-1967)*, trad. Bertrand Badiou, éd. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Wiedemann, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

BACON, Francis, *Novum Organum* (1620), éd. Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

BALZAC, Honoré de, *Le chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*, éd. Adrien Goetz, Paris, Gallimard, 2005.

BARRETT BROWNING Elizabeth, *Elizabeth Barrett Browning : Aurora Leigh* (1856), éd. Kerry McSweeney, Oxford, Oxford University Press, 1988.

_, *Sonnets Portugais* (1850), trad. Claire Malroux, Paris, Le Bruit du Temps, 2009.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1995.

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber, 1990.

BEAUVOIR, Simone de, *La femme indépendante : extraits du « Deuxième sexe »* (1949), éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, 2007.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), éd. Paul-Antoine Miquel, Paris, Flammarion, 2012.

BOBIN, Christian, *La dame blanche*, Paris, Gallimard, 2007.

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2003.

BOWLES, Samuel, *Our new West: Records of Travel between The Mississippi River and The Pacific Ocean*, New York, Hartford Publishing Company, 1869.

_, *Across The Continent* (1865), Ann Arbor (Mich.), University Microfilms, 1966.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre* (1847), New York, Norton Critical Edition, 2001.

BRONTË, Emily, *The Poems of Emily Brontë*, New York, Oxford University Press, 1995.

_, *The Complete Poems*, éd. Janet Gezari, Londres, Penguin Books, 1992.

- BRONTË, Charlotte and Emily, *The Complete novels*, New-York, Gramercy Books, 1981.
- BROWN, Thomas, *Lectures on the Philosophy of the Human Mind*, vol.1, éd. M. Newman, Andover, University of California Libraries (California Digital Library), 1822. Consulté le 16 mai 2015. URL: <https://archive.org/stream/lecturesonphilos01brow#page/n5/mode/2up>.
- BUNYAN, John, *The Pilgrim's Progress* (1678), éd. Neil Howard Keeble, Oxford, Oxford university Press, 1984.
- BURRITT, Elijah H. *The Geography of the Heavens, and Class Book of Astronomy; Accompanied by a Celestial Atlas*, New-York, F.J. Huntington and Co., 1839 (1833).
 __, *Atlas, Designed to Illustrate the Geography of the Heavens*, New-York: F.J. Huntington and Co., 1835.
- CELAN, Paul, *La rose de personne* (1963), trad. Martine Broda, éd. bilingue, Paris, Points, 2007.
 __, *Le méridien* (1960), trad. André Du Bouchet, illustrations Jean Capdeville, Saint-Clément, Éditions Fata Morgana, 2008.
 __, *Grille de parole : poésie* (1959), trad. Martine Broda, éd. bilingue, Paris, Points, 2008.
- CHANNING, William Ellery, *The Works of William E. Channing*, Boston, James Munroe, 1846. Consulté le 17 mai 2017. URL : <https://archive.org/details/worksofwilliamec03inchan>.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1983.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Aids to Reflection* (1825), éd. John Beer, Princeton (N-J), Princeton University Press, 1993.
 __, *Biographia Literaria*, vol.1 & 2 (1817), éd. J.Shawcross, Oxford, Oxford University Press, 1954.
 __, et William WORDSWORTH, *Lyrical Ballads* (1798), éd. Raymond Laurence Brett et Alun Richard Jones, Londres, Routledge, 2005.
- COOPER, James Fenimore, *The pioneers* (1823), Oxford, Oxford University Press, 1999.
- CRANE, Stephen, *The Red Badge of Courage and Other Stories* (1895), Londres, Penguin Books Classics, 1983.
- D'AVILA, Thérèse, *Le château intérieur* (1577), trad. Marcel Bouix, Paris, Payot & Rivages, 1998.
 __, *L'aventure de Dieu*, éd. Véronique Donard, Paris, Éditions Points, 2008.
 __, *Je vis mais sans vivre en moi-même*, trad. Line Amselem, Paris, Éditions Allia, 2008.
- DARWIN, Charles, *On the Origin of Species: By Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), éd. William F. Bynum, Londres, Penguin Books, 2009.
- DE LA CROIX, Jean, *Le cantique spirituel* (1578-1585), trad. R.P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Arléa, 1994.

DESCARTES, *Méditations métaphysiques* (1641), éd. Marie-Frédérique Pellegrin, Paris, Flammarion, 2009.

DUPREY, Jean-Pierre, *Derrière son double*, éd. François Di Dio, préf. André Breton, Paris, Gallimard, 1999.

DURAS, Marguerite, *La passion suspendue* (entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre), Paris, Éditions du Seuil, 2013.

_, *Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

_, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

_, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

ECKHART, Johannes, *Sermons 60-86*, vol.3, trad. Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

EDWARDS, Jonathan, « Sinners in the Hands of an Angry God. A Sermon Preached at Enfields, July 18th, 1741 », *Electronic texts in American Studies*, éd. Reiner Smolinski, Libraries at University of Nebraska-Lincoln, 1741. Consulté le 30 janvier 2013. URL : <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=etas>.

ELIOT, Thomas Stearns, *The Waste Land* (1922), New-York, Norton Critical Edition, 2001.

_, *Four Quartets*, Londres, Faber and Faber, 2001.

EMERSON, Ralph Waldo, *Nature and Selected Essays*, éd. Larzer Ziff, New York, Penguin books, 2003.

_, *Essays & Lectures*, éd. Joel Porte, New York, The Library of America, 1983.

ÉRASME *L'éloge de la folie* (1511), trad. M. Gueudeville, Paris, Éditions Verda, 1999.

FULLER, Margaret, *Des femmes en Amérique* (1845), trad. François Specq, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2011.

HAWTHORNE, Nathaniel, « Chiefly about war-matters » in *The Atlantic Monthly*, Vol.10, Issue 57, July 1862, p.43-62.

_, *The Scarlet Letter* (1850), Londres, Penguin books, 1994.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1995.

HÉRACLITE, *Fragments*, trad. et éd. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

HOLMES, Oliver Wendell, *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Houghton Mifflin, 1885.

HUNT JACKSON, Helen, *Poems by Helen Hunt Jackson*, Boston, Roberts brothers, 1892.

_, *Ramona : a story* (1884), Boston, Little Brown and Company, 1912.

_, *A Century of Dishonor: A Sketch of the United States Government's Dealings with Some of The Indian Tribes* (1881), Norman, University of Oklahoma Press, 1995.

_, *Bits of Travel at Home*, Boston, Roberts brothers, 1878.

- HUSSERL, Edmund, *Philosophie première 2 : Théorie de la réduction phénoménologique*, trad. Arion Lothar Kelkel, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- JAMES, William, *The Principles of Psychology* (1890), New-York, Dover Publications, 1950.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes III*, trad. Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1984.
- KANE, Elisha Kent, *Arctic Explorations* (1853), Carlisle, Applewood Books, 2009.
- KEATS, John, *John Keats: Selected Poems*, éd. Deborah West, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels : Texte définitif (1548)*, trad. Jean-Claude Guy, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- KIERKEGAARD Søren, *Miettes philosophiques, le concept de l'angoisse, traité du désespoir* (1844), trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1990.
- LAMARCK Jean-Baptiste de Monet, *Philosophie zoologique* (1809), Paris, Union générale d'éditions, 1968.
- LINNÉ, Carl von, *Critica Botanica*, Oxford, Oxford University Press (Internet Archive), 1737. Consulté le 3 août 2015. URL : <https://archive.org/details/carolilinnæicr00linngoog>.
- LINCOLN, Abraham, *Speeches and Writings 1859-1865*, New-York, The Library of America, 1989.
- _, *Speeches and Writings 1832-1858*, New-York, The Library of America, 1989.
- LYELL, Charles, *Principles of Geology* (1830-1833), Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Éditions Labor, 1986.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003.
- _, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, préf. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1992.
- MALROUX, Claire, *Chambre avec vue sur l'éternité*, Paris, Gallimard, 2005.
- MARX, Karl, *L'opium du peuple : introduction de « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel »* (1843), trad. Jules Molitor, éd. Cyril Morana, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2013.
- MELVILLE, Herman, *Poèmes de guerre : suivis d'un supplément* (1866), trad. Philippe Jaworski et Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1991.
- MOORE, Marianne, *Complete Poems*, New-York, Macmillan : Penguin Books, 1981.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. André Lanly, Paris, Gallimard, 2009.

- NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist* (1895) trad. Éric Blondel, Paris, Flammarion, 1994.
_, *Le gai savoir* (1882), trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.
_, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, éd. Dorian Astor et Morad Montazami, Paris, France, Gallimard, 2009.
- NOVALIS, *Fragments*, précédé de *Les disciples à Saïs*, trad. Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, 1992.
_, *Hymnes à la nuit*, suivi de *Cantiques spirituels* (1800), éd. Raymond Voyat, Paris, La Différence, 1990.
- PASCAL, *Pensées* (1669), éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 2003.
- PESSOA, Fernando, *Je ne suis personne : une anthologie, vers et proses*, trad. Michel Chandeigne, Françoise Laye et Patrick Quillier [et al.], éd. Robert Bréchon, Paris, Éditions C. Bourgois, 1994.
- PLATH, Sylvia, *Ariel*, Londres, Faber and Faber, 2010.
- RICH, Adrienne Cecile, *Adrienne Rich's Poetry and Prose: Poems, Prose, Reviews and Criticism*, éd. Barbara C. Gelpi et Albert Gelpi, New York, Norton Critical Edition, 1993.
_, *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979-1985*, New York, W.W. Norton & Company, 1986.
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète* (1929), trad. Josette Calas et Fanette Lepetit, Éditions Mille et une nuits, 1997.
_, *Le livre de la pauvreté et de la mort* (1903), préf. et trad. Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes, Correspondance*, éd. Louis Forestier, Paris, R. Laffont, 1992.
- ROSSETTI, Christina Georgina, *Poems by Christina G. Rossetti*, Teddington, The Echo Library, 2007.
_, *Goblin Market and other poems* (1862), New York, Dover Publications, 1994.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1978.
- SARTRE, Jean-Paul, *La nausée* (1938), Paris, Gallimard, 1994.
- SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. et éd. Pierre Pellegrin, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- SILESIUS, Angelus et HEIDEGGER, Martin, *La rose est sans pourquoi*, trad. Roger Munier, Paris, Arfuyen, 1988.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *De L'Allemagne* (1813), éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- STEIN, Gertrude, *Narration*, trad. et éd. Chloé Thomas, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2017.

- _, *Lectures en Amérique*, trad. et éd. Claude Grimal, Paris, Éditions C. Bourgois, 2011.
- STEVENSON, Robert Louis, *Essays in the Art of Writing*, Londres, Chatto & Windus, 1905.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *Du ciel et de ses merveilles, et de l'enfer, d'après ce qui y a été entendu et vu* (1758), trad. J.P. Moet, Bruxelles, J. Maubach, 1819.
- THOREAU, Henry David, *Walking* (1862), San Francisco, Harper San Francisco, 1994.
 _, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849) éd. Carl F. Hovde, Boston, Houghton Mifflin, 1893.
 _, *Walden, and Civil Disobedience*, New-York, Penguin Books, 1983.
- TSVÉTAÏEVA, Marina, *Le ciel brûle*, suivi de *Tentative de jalousie*, trad. Pierre Léon et Ève Malleret, Paris, Gallimard, 2015.
- VALÉRY, Paul, *La jeune Parque* (1917), Paris, Gallimard, 2011.
- VERDIER, Fabienne, *Passagère du silence, dix ans d'initiation en Chine*, Paris, Albin Michel, 2003.
- WADSWORTH, Rev. Charles, *Sermons*, Volume III, Philadelphia: Presbyterian Publishing Company, 1884.
 _, *Sermons*, Volume II, Philadelphia: Presbyterian Publishing Company, 1882.
 _, *Sermons*, Volume I, Philadelphia: Presbyterian Publishing Company, 1869.
 _, "The Christian Soldier," A Sermon Delivered in the Arch Street Presbyterian Church, Sunday Morning, May 12th, 1861, Philadelphia: Lindsay & Blakiston, 1861.
 _, "American Patriotism," A Sermon preached in the Arch Street Presbyterian Church, Sabbath Morning, April 28th, 1861, Philadelphia: J.W Bradley, 1861.
 _, « Thanksgiving », A Sermon preached in the Arch Street Presbyterian Church, Philadelphia, on Thanksgiving Day, Nov. 25, 1852, Philadelphia: Moran & Sickels, 1852.
- WATTS, Isaac, *The Improvement of the Mind*, London, W. Wilson, 1821. Consulté le 26 mars 2013. URL: <https://archive.org/stream/improvementofmin00wattuoft#page/n0/mode/2up> .
- WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, Paris, Fayard, 1966.
- WHITMAN, Walt, *Complete Poetry and Collected Prose*, éd. Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, 1982.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own* (1929), Londres, Penguin Books, 2000.
 _, *The Common Reader, vol.1* (1925), éd. Andrew McNeillie, London, Vintage, 2003.
- YOURCENAR, Marguerite, *Les yeux ouverts* (entretiens avec Matthieu Galey), Paris, Éditions du Centurion, 1980.

Index des noms propres

- Adamov, Arthur 383
Agamben, Giorgio 18, 161, 231
Aquièn, Michèle 76
Arcésilas, 183, 184, 190
Aristophane, 182
Authier-Revuz, Jacqueline 170
Bacon, Francis 34, 189, 277
Badiou, Alain 17
Bakhtine, Mikhaïl 15, 42, 158, 170, 171
Barrett Browning, Elizabeth & Robert 6, 38, 151, 210, 275, 307
Barthes, Roland 1, 2, 5, 6, 9, 10, 13, 23, 24, 25, 36, 42, 171, 255, 381
Beecher-Stowe, Harriet 14
Bellot, Marc 214, 270, 271, 274, 301
Bénatouïl, Thomas 182, 183, 184, 185, 191, 249
Benveniste, Emile 74, 75, 80, 129, 155, 329, 332, 333, 338
Bercovitch, Sacvan 269, 323, 342
Blanchot, Maurice 9, 35, 118, 179, 294, 308, 313, 321, 336, 374, 383, 385, 387
Bonnecase, Denis 212
Bonnefoy, Yves 38, 311, 334
Brontë, Charlotte & Emily 6, 37, 42, 273, 305
Brook, Peter 6
Brown, Thomas 146, 147
Browne, Robert 81
Buell, Lawrence 271, 273, 301, 302
Byron, George Gordon 37
Caldwell, Patricia 82, 259, 267, 320, 338
Cameron, Sharon 20
Capps, Jack L. 15, 34, 98, 103, 109, 110, 121, 142
Carnéade, 181, 182
Cazé, Antoine 5, 9, 237, 245, 302
Certeau, Michel de 266, 310, 317, 320
Champollion, Jean-François 385
Channing, William Ellery 270, 271, 297, 298, 299, 374
Char, René 36
Chevrier-Bosseau, Adeline 34, 110, 204
Citium, Zénon de 182
Cixous, Hélène 59
Clitomaque, 181
Coleridge, Samuel Taylor 34, 213, 270, 340, 341
Colton, Aaron 43, 87, 152
Constantinesco, Thomas 199, 221, 232, 273, 299
Crane, Stephen 76
Crumbley, Paul 13, 19, 20, 32, 382, 383
D'Avila, Thérèse 311
Darwin, Charles 77, 134, 149, 150, 151, 192
De la Croix, Jean 311
Deleuze, Gilles 33, 76, 86, 123, 307
Deppman, Jed 7, 25, 20, 22, 36, 41, 77, 135, 141, 142, 243, 244
Derrida, Jacques 97, 274, 275, 278
Dorion, Louis-André 180
Doumet, Christian 34, 326
Duchamp, Marcel 384
Dwight, Edward 87, 152
Eberwein, Jane Donahue 77, 87, 89, 98, 151, 192, 193, 267, 268
Eckhart, Johannes 51, 223, 311, 372
Eliot, George 42, 305
Eliot, Thomas Stearns 48, 376, 379, 380
Elliott, Emory 40
Emerson, Ralph Waldo 2, 11, 14, 22, 95, 179, 199, 204, 214, 220, 221, 224, 229, 232, 262, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 281, 282, 284, 291, 297, 299, 312, 314, 315, 327, 329, 334, 335, 336, 340, 343, 347, 348, 351, 354, 359, 368, 375
Énésidème, 180, 183
Érasme, 309
Farr, Judith 239
Faust, Drew Gilpin 46, 77, 78, 133, 159
Fichte, Johann Gottlieb 270, 299
Finnerty, Paraic 13
Foglia, Marc 234
Fontanier, Pierre 31, 47, 49, 67, 75
Franklin, Sir John 130
Freedman, Linda 73
Genette, Gérard 15, 29, 31, 33, 41, 47
Gilbert, Sandra M. 12
Gilbert Susan 61, 87, 97, 305, 307, 354
Gontier, Thierry 258
Goodman, Nelson 47, 48, 49, 56, 75
Gordon, Lyndall 12
Gottlieb, Antony 180
Gros, Frédéric 386
Gubar, Susan 12
Guthrie, James 16, 73, 76, 112, 113, 116, 117, 120
Hadot, Pierre 180, 190, 261, 262
Hagenbüchle, Roland 17, 21, 47, 78, 129, 234, 241, 372, 377
Hawthorne, Nathaniel 43, 44, 80, 129
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 135, 180
Heidegger, Martin 20, 296, 317, 373, 374

Hejinian, Lyn 1, 2, 3, 6, 9, 17, 32, 41, 47, 68
 Héraclite, 76, 136, 224, 250, 292
 Hershel, William 222, 226, 227
 Higginson, Thomas Wentworth 2, 3, 12, 14,
 28, 29, 30, 33, 34, 37, 42, 44, 52, 53, 54, 55,
 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 130, 131, 137,
 143, 147, 171, 179, 188, 196, 208, 212, 229,
 239, 245, 273, 276, 301, 305, 306, 315, 340,
 341, 342, 343, 344, 358, 359, 385
 Hitchcock, Edward (Pr.) 70, 75, 192, 195, 214,
 288
 Hölderlin, Friedrich 296, 373, 374, 375
 Howe, Susan 5, 6, 14, 16, 30, 43, 54, 56, 302,
 338, 341, 343, 344
 Hunt Jackson, Helen 2, 12, 35, 36, 305, 347
 Husserl, Edmund 234, 238, 239
 Jakobson, Roman 44, 194
 James, William 55
 Juhasz, Suzanne 244
 Jullien, François 10, 11
 Kafka, Franz 7, 55, 86, 87, 380
 Kant, Emmanuel 22, 135, 148, 149, 175, 180,
 270, 299
 Keats, John 34, 37, 149, 208, 211, 305
 Kierkegaard, Søren 176, 334
 Kristeva, Julia 15, 41
 Lacorne, Denis 77, 80, 81, 84, 267, 268, 282,
 377
 Lamarck, Jean-Baptiste 134, 150
 Lamy, Bernard 59
 Leiter, Sharon 281
 Leyda, Jay 19, 42, 43, 44, 65, 96
 Limat-Letellier, Nathalie 41
 Lincoln, Abraham 60, 78
 Linné, Carl von 197, 198
 Linscott, Robert N. 12, 196
 Locke, John 269, 270
 Longfellow, Henry Wadsworth 14
 Lyell, Charles 150
 Mallarmé, Stéphane 7, 198, 380
 Manning, Susan 280
 Margel, Serge 38, 118, 119
 Marx, Karl 175, 356
 Matthiessen, Francis Otto 269
 Mayer, Suzel 258
 Mayer, Sophie 57
 Melville, Herman 2, 44, 129
 Merleau-Ponty, Maurice 20, 234, 238
 Michelet, Jules 310
 Miller, Cristanne 4, 5, 19, 34, 37, 44, 45, 140,
 143, 157
 Miller, Perry 75, 81, 82, 83, 84, 85, 102, 134,
 196, 329
 Mitchell, Domhnall 20
 Montaigne, Michel de 179, 180, 182, 187, 224,
 227, 228, 234, 247, 258, 262, 310, 324, 353
 Moore, Marianne 46
 Morell, Virginia 218
 Nancy, Jean-Luc 39, 62
 Nietzsche, Friedrich 86, 87, 180, 184, 185,
 191, 192
 Noble, Marianne 234, 238
 Novalis 9, 292, 294, 343
 Patoine, Pierre-Louis 55, 57
 Patoyt, Claire 52
 Paul, André 320
 Peel, Robin 75, 150, 249, 280, 288
 Pellegrin, Pierre 183, 184, 190, 221
 Pétillon, Pierre-Yves 172, 293
 Petrino, Elizabeth 13
 Phlonte, 181
 Platon, 27, 38, 149, 157, 158, 180, 181, 188,
 189, 199, 213, 215, 254, 292, 324
 Poe, Edgar 129
 Poincot, Claire 57
 Porée, Marc 213
 Porter, David 308
 Pyrrhon d'Élis, 181, 221
 Quignard, Pascal 102
 Rancière, Jacques 17, 116, 319
 Rich, Adrienne 3, 29, 54, 58, 341
 Ricœur, Paul 48, 50, 146, 375
 Rilke, Rainer Maria 318, 319, 380, 384, 385
 Rimbaud, Arthur 50, 51
 Roubaud, Jacques 66, 319, 326
 Roudeau, Cécile 246
 St Armand, Barton Levi 19, 44
 Saint Augustin, 52, 229, 270, 297
 Sand, George 305
 Savinel, Christine 9, 24, 53, 69, 91, 114, 140,
 177, 189, 244, 259, 263, 277, 293, 312, 375,
 378, 384
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 213,
 270, 299
 Schoentjes, Pierre 157, 158, 173, 265, 285
 Schwegler, Albert 179, 180
 Servet Pierre 8
 Sewall, Richard 12, 13, 28, 29, 42, 44, 61, 69,
 80, 81, 89, 214, 260, 341, 347
 Sextus Empiricus 180, 181, 182, 183, 184,
 187, 190, 191, 221, 224, 233, 247, 248
 Shakespeare, William 6, 110, 187, 200, 208,
 276, 279, 305, 311
 Shelley, Percy Bysshe 37
 Silesius, Angelus 311, 331
 Socarides, Alexandra 20
 Socrate 26, 157, 158, 167, 179, 180, 185, 188,
 210, 213, 223, 254, 258, 261, 262, 292, 298,
 323, 324

Southey, Robert 34
Staël-Holstein, Germaine de 148
Starobinski, Jean 270
Stevenson, Robert Louis 35
Swedenborg, Emmanuel 160, 263
Szapocznikow, Alina 384
Tate, Allen 7
Thoreau, Henry David 2, 56, 386
Todd Bingham, Millicent 43, 87, 274, 284
Tsvétaïéva, Marina 385
Vendler, Helen 285, 359
Wadsworth, Samuel 43, 87, 152, 273, 274
Watts, Isaac 143, 144, 145, 146, 179, 305
Whewell, William 179
White, Fred 135
Whitefield, George 88
Whitman, Walt 2, 3, 29, 35, 38, 46, 47, 61, 275
Wilson, Deirdre 170, 172
Wolff, Cynthia Griffin 19, 21, 44, 51, 52, 78,
133, 175, 280
Wolosky, Shira 18, 44, 45, 78, 143
Wordsworth, William 34
Xénophon, 180
Zweig, Stefan 53

Index des poèmes

(Premiers vers classés par ordre alphabétique)

- « Abraham to kill him » (J1317/ F1332), 104-105,106,
- « A Cloud withdrew from the Sky » (J895/ F1077) 126-128
- « A Lady red – amid the Hill » (J74/ F137) 171
- « A Light exists in Spring » (J812/ F962) 145
- « A little Snow was here and there » (J1444/ F1480) 226
- « A loss of something ever felt I – » (J959/ F1072) 276
- « A precious – mouldering pleasure – 'tis – » (J371/ F569) 179, 307
- « A Route of Evanescence » (J1463/ F1489) 239-240
- « A science – so the Savants say, » (J100/ F147) 192-196
- « A Thought went up my Mind today – » (J701/ F731) 38
- « A Word made Flesh is seldom » (J1651/ F1715) 39
- « Alone and in a Circumstance » (J1167/ F1174) 116
- « “And with what body do they come?” – » (J1492/ F1537) 164
- « “Arcturus” is his other name – » (J70/ F117) 163, 197-198, 200-201
- « Back from the cordial Grave I drag thee » (J1625/ F1649) 222
- « Because that you are going » (J1260/ F1314) 73, 104, 172
- « Because the Bee may blameless hum » (J869/ F909) 354, 357-358, 363
- « Besides this May » (J977/ F976) 161
- « Best Gains – must have the Losses' Test – » (J684/ F499) 65
- « Between My Country – and the Others – » (J905/ F829) 341-342, 349
- « Bring me the sunset in a cup, » (J128/ F140) 37
- « But little Carmine hath her face – » (J558/ F566) 254
- « By my Window have I for Scenery » (J797/ F849) 254
- « Circumference thou Bride of Awe » (J1620/ F1636) 230
- « Do People moulder equally, » (J432/ F390) 137, 138, 156-160, 164, 165, 166-174, 175, 177, 185, 255, 279
- « Embarrassment of one another » (J662/ F1057) 222
- « Estranged from Beauty – none can be – » (J1474/ F1515) 254
- « Experiment escorts us last – » (J1770/ F1181) 378
- « “Faith” is a fine invention » (J185/ F202) 278-282, 285-286, 287-291, 295, 300, 301

« “Faithful to the end” amended » (J1357/ F1386) 125-126
« Further in Summer than the Birds » (J1068/ F895) 209, 351-354
« Go thy great way ! » (J1638/ F1673) 226
« God is indeed a jealous God – » (J1719/ F1752) 104
« Good to hide, and hear ’em hunt ! » (J842/ F945) 8
« He fumbles at your Soul » (J315/F477) 56-58
« He parts Himself – like Leaves – » (J517/ F655) 201-203
« He preached upon “Breadth” till it argued him narrow – » (J1207/ F1266) 152-154, 155, 192
« He was my host – he was my guest » (J1721/ F1754) 8
« “Heaven” has different Signs – to me – » (J575/ F544) 287
« “Heavenly Father” – take to thee » (J1461/ F1500) 122-124
« Her – “last Poems” – » (J312/ F600) 305
« His little Hearse like Figure » (J1522/ F1547) 354-356
« His mind of man, a secret makes » (J1663/ F1730) 225
« Hope is a strange invention – » (J1392/ F1424) 249
« Hope is a subtle Glutton – » (J1547/ F1493) 249
« “Hope” is the thing with feathers – » (J254/ F314) 244, 248-249
« “Houses” – so the Wise Men tell me – » (J127/ F139) 161
« How Human Nature dotes » (J1417/ F1440) 136
« How ruthless are the gentle – » (J1439/ F1465) 120-121, 122
« How the old Mountains drip with Sunset » (J291/ F327) 243
« I am alive – I guess – » (J470/ F605) 322-323
« I cannot be ashamed » (J914/ F977) 286-287
« I died for Beauty – but was scarce » (J449/ F448) 149, 254, 384
« I dwell in Possibility – » (J657/ F466) 372-375
« I felt a Cleaving in my Mind – » (J937/ F867B) 142
« I felt a Funeral, in my Brain, » (J280/ F340) 326
« I felt my life with both my hands » (J351/ F357) 279
« I heard a Fly buzz – when I died – » (J465/ F591) 384, 385
« I like to see it lap the Miles – » (J585/ F383) 135
« I make his Crescent fill or lack – » (J909/ F837) 108
« I measure every Grief I meet » (J561/ F550) 237
« I noticed People disappeared » (J1149/ F1154) 162
« I pay – in Satin Cash – » (J402/ F526) 195

« I prayed, at first, a little Girl, » (J576/ F546) 313
 « I send Two Sunsets – » (J308/ F557) 108
 « I should have been too glad, I see – » (J313/ F283) 121
 « I tend my flowers for thee – » (J339/ F367) 195
 « I think I was enchanted » (J593/ F627) 303-311, 324-329, 330, 332, 335, 336, 346, 380
 « I think to Live – may be a Bliss » (J646/ F757) 336
 « I watched the Moon around the House » (J629/ F593) 216-217
 « I went to Heaven – » (J374/ F577) 162, 384
 « I went to thank Her – » (J363/ F637) 305
 « If I'm lost – now » (J256/ F316) 276
 « If the foolish, call them "*flowers*" – » (J168/ F179) 78, 109, 111, 127, 197, 198-199
 « I'm ceded – I've stopped being Theirs – » (J508/ F353) 303-306, 311-317, 325, 328, 329-331, 332, 334, 335, 346, 370, 380
 « I'm Nobody! Who are you? » (J288/ F260) 69
 « It always felt to me – a wrong » (J597/ F521) 109-119
 « Is Heaven a Physician ? » (J1270/ F1260) 86, 164-165
 « It don't sound so terrible – quite – as it did – » (J426/ F384) 384
 « It feels a shame to be Alive – » (J444/ F524) 46
 « It was not Death, for I stood up, » (J510/ F355) 171-172, 252-253
 « Knows how to forget ! » (J433/ F391) 188
 « Lad of Athens » (J1768/ F1606) 261-263, 377
 « Let me not mar that perfect Dream » (J1335/ F1361) 36
 « Let my first Knowing be of thee » (J1218/ F1254) 135, 208
 « Me from Myself – to banish – » (J642/ F709) 225
 « Much Madness is divinest Sense – » (J435/ F620) 308-310
 « My Life had stood – A Loaded Gun – » (J754/ F764) 5-6, 54
 « My nosegays are for Captives – » (J95/ F74) 349-350
 « My period had come for Prayer – » (J564/ F525) 17, 162
 « My Portion is Defeat – today – » (J639/ F704) 46
 « My Triumph lasted till the Drums » (J1227/ F1212) 46
 « Nature and God – I neither knew » (J835/ F803) 222-223, 226-227, 254
 « Nature can do no more » (J1673/ F1722) 232
 « "Nature" is what we see – » (J668/ F721) 250-252
 « Nature – sometimes sears a Sapling – » (J314/ F457) 56

« No Crowd that has occurred » (J515/ F653) 171
« Nobody knows this little Rose – » (J35/ F11) 209
« Not any more to be lacked – » (J1344/ F1382) 230-232, 248
« Of all the Sounds despatched abroad, » (J321/ F334) 30
« Of Course – I prayed – » (J376/ F581) 103
« Of God we ask one favor, » (J1601/ F1675) 87
« Of nearness to her sundered Things » (J607/ F337) 165-166
« Of Paradise' existence » (J1411/ F1421) 161
« Oh give it Motion – deck it sweet » (J1527/ F1550) 33
« Oh Shadow on the Grass, » (J1187/ F1237) 92-93, 96
« One Blessing had I than the rest » (J756/ F767) 331-334, 336, 337
« One need not be a Chamber – to be Haunted – » (J670/ F407) 225
« Only a Shrine, but Mine – » (J918/ F981) 346
« Pain – expands the Time – » (J967/F833) 225
« Perception of an Object costs / Precise the Object's Loss » (J1071/ F1103) 238
« Prayer is the little implement » (J437/ F623) 347-348
« Publication – is the Auction » (J709/ F788) 38
« Remorse – is Memory – awake » (J744/ F781) 87-88, 244
« Revolution is the Pod » (J1082/ F1044) 381-383
« "Secrets" is a daily word » (J1385/ F1494) 225
« Shall I take thee, the Poet said » (J1126/ F1243) 35-36
« Shame is the shawl of Pink » (J1412/ F1437) 191-192
« She dealt her pretty words like Blades – » (J479/ F458) 58-59
« She's happy, with a new Content – » (J535/ F587) 337-338
« So gay a Flower » (J1456/ F1496) 254
« So much of Heaven has gone from the Earth » (J1228/ F1240) 154
« Some keep the Sabbath going to Church – » (J324/ F236) 358-363, 364, 365, 368
« Soto ! Explore thyself ! » (J832/ F814) 291-294, 298, 312
« South Winds jostle them – » (J86/ F98) 30
« Speech is one symptom of Affection » (J1681/ F1694) 70
« Split the Lark – and you'll find the Music – » (J861/ F905) 204-206
« Strong Draughts of Their Refreshing Minds » (J711/ F770) 144
« Surgeons must be very careful » (J108/ F156) 68, 203-204
« Suspense – is Hostiler than Death – » (J705/ F775) 255

« Sweet Mountains – Ye tell Me no lie – » (J722/ F745) 343-346, 347
 « Sweet Skepticism of the Heart – » (J1413/ F1438) 186-187, 257-258
 « Taking up the fair Ideal » (J954/ F1070) 71-75, 124, 345
 « Talk not to me of Summer Trees » (J1634/ F1655) 160
 « Tell all the Truth but tell it slant – » (J1129/ F1263) 105, 144
 « Tell as a Marksman – were forgotten » (J1152/ F1148) 105-108
 « That it will never come again » (J1741/ F1761) 97
 « The Angle of a Landscape » (J375/ F578) 3
 « The Bat is dun, with wrinkled Wings – » (J1575/ F1408) 217-219
 « The Battle fought between The Soul » (J594/ F629) 49, 50-53, 57
 « The Bible is an antique Volume » (J1545/ F 1577) 98-101, 119
 « The Bird her punctual music brings – » (J1585/ F1556) 342
 « The Bobolink is gone – » (J1591/F1620) 361-362
 « The Bone that has no Marrow, » (J1274/ F1218) 163-164
 « The Brain, within its Groove » (J556/ F563) 72, 142
 « The Butterfly upon the Sky, » (J1521/ F1559) 199-200
 « The Chemical Conviction » (J954/ F1070) 71, 73-75
 « The Definition of Beauty is » (J988/ F797) 244, 253-254
 « The face I carry with me – last – » (J336/ F395) 214
 « The Frost was never seen – » (J1202/ F1190) 136
 « The Gentian weaves her fringes – » (J18/ F21) 358, 363-366
 « The Lightning playeth – all the while – » (J630/ F595) 135
 « The Lilac is an ancient shrub » (J1241/ F1261) 213-216
 « The most important population » (J1746/ F1764) 351-354
 « The Name – of it – is “Autumn” – » (J656/ F465) 46-47
 « The Poets light but Lamps – » (J883/ F930) 242-243
 « The rainbow never tells me » (J97/ F76) 245
 « The Robin’s my Criterion for Tune — » (J285/ F256) 378-379
 « The Show is not the Show » (J1206/ F1270) 96-97
 « The Skies can’t keep their secret ! » (J191/ F213) 209-210
 « The Soul has Bandaged moments – » (J512/F360) 54, 115
 « The Soul selects her own Society – » (J303/ F409) 93-95, 309
 « The Soul’s Superior instants » (J306 /F630) 296-297
 « The Spirit lasts – but in what mode – » (J1576/ F1627) 38-39

- « The things we thought that we should do » (J1293/ F1279) 108
- « The Truth – is stirless – » (J780/ F882) 136
- « The Wind took up the Northern Things » (J1134/F1152) 121
- « Their Height in Heaven comforts not – » (J696/ F725) 17, 162, 245, 286,
- « Themself are all I have – » (J1094/ F1054) 283
- « There came a Day at Summer’s full, » (J322/ F325) 30, 366-371, 372
- « There comes an hour when begging stops, » (J1751/ F1768) 103-104
- « There is a morn by men unseen – » (J24/ F13) 161, 219-221
- « There is a word » (J8/ F42) 58
- « There is another sky, » (J2/ F2) 195
- « There’s a certain Slant of light, » (J258/ F320) 318
- « These are the days when Birds come back – » (J130/ F122) 371
- « These held their Wick above the West – » (J1390/ F1416) 241- 43, 244
- « They dropped like Flakes – » (J409/ F545) 121
- « They put Us far apart – » (J474/ F708) 109, 113-115, 124
- « They shut me up in Prose – » (J613/ F445) 373
- « This dirty – little – Heart » (J1311/ F1378) 283-284
- « This is a Blossom of the Brain – » (J945/ F1112) 196
- « This is my letter to the World » (J441/F519) 30, 385
- « This World is not Conclusion. » (J501/ F373) 137, 138, 139-156, 158, 160, 166, 170, 174-177, 185, 255, 256, 356
- « Through the Strait pass of suffering – » (J792/ F187) 130
- « ’Tis not that Dying hurts us so – » (J335/ F528) 349
- « ’Tis true – They shut me in the Cold – » (J538/ F658) 276
- « To hear an Oriole sing » (J526/ F402) 236-237, 248, 250
- « To lose one’s faith – surpass » (J377/ F632) 301
- « To mend each tattered Faith » (J1442/ F1468) 130
- « To pile like Thunder to its close » (J1247/ F1353) 66
- « To try to speak, and miss the way » (J1617/ F1629) 251
- « To undertake is to achieve » (J1070/ F991) 378
- « Trust adjusts her “Peradventure” » (J1161/ F1177) 277
- « ’Twas fighting for his Life he was – » (J1188/ F1230) 49-50, 55
- « Two Lengths has every Day – » (J1295/ F1354) 163
- « Warm in her Hand these accents lie » (J1313/ F1307) 275, 284

- « We knew not that we were to live – » (J1462/ F1481) 228
- « We learned the Whole of Love – » (J568/ F531) 136
- « We pray – to Heaven – » (J489/ F476) 162
- « What is – “Paradise” – » (J215/ F241) 161
- « What mystery pervades a well ! » (J1400/ F1433) 210-213, 216
- « What Soft – Cherubic Creatures – » (J401/ F675) 282-285
- « What would I give to see his face ? » (J247 /266) 279
- « When Bells stop ringing – Church – begins – » (J633/ F601) 360-361
- « When the Astronomer stops seeking » (J851/ F957) 129-130
- « While it is alive » (J491/ F287) 286
- « Who abdicated Ambush » (J1616/ F1571) 225-226
- « Who has not found the Heaven – below – » (J1544/ F1609) 342-343
- « Who never wanted – maddest Joy » (J1430/ F1447) 232
- « Whose cheek is this ? » (J82/ F48) 279
- « “Why do I love” You, Sir ? » (J480/ F459) 227-228
- « With Pinions of Disdain » (J1431/ F1448) 37
- « Within my Garden, rides a Bird » (J500/ F370) 234-236, 240
- « Wonder – is not precisely Knowing » (J1331/ F1347) 256-257, 258
- « You said that I “was Great” – one Day – » (J738/ F736) 288-289
- « You’ll know it – as you know ‘tis Noon – » (J420/ F429) 291, 294-299
- « Your thoughts don’t have words every day » (J1452/ F1476) 251
- « You’re right – “the way is narrow” – » (J234/ F249) 279

Index des lettres

(Classées par ordre alphanumérique et chronologique)

L5 159	L260 29, 149	L487 303
L6 144	L261 66, 247, 278, 308	L503 139
L10 90, 92, 321	L265 131	L566 349
L11 92	L268 3, 54, 69, 70, 190, 231	L656, 60
L16 12	L269 231	L678 333
L20 103	L271 54, 145, 190	L687 181
L23 92	L278 351	L721 189
L34 38, 60	L280 45, 66, 214	L750 153
L36 92, 96, 275	L298 45	L752a 140, 169
L46 154	L316 69	L794 34
L57 181	L319 139	L873 44
L76 138	L330 3, 38	L897 309
L85 309	L332 29, 60, 140	L907 146
L133 104	L342a 55, 73, 307	L912 262
L154 88	L342b 317	L946 247
L175 87	L353 173	L950 12, 231
L182 145	L359 153	L965 100
L190 209	L360 387	L976 349
L195 87	L413 344	L1001 286
L200 88	L459a 214	L1004 62
L233 208	L471 188	L1006 106
L235 285	L472 14	L1042 54
L238 103	L481 30, 181	

Résumé de thèse

Formes du mouvement dans la poésie d'Emily Dickinson – déplacements, réécritures, conversions.

L'objectif de cette thèse est de montrer que le mouvement constitue le principe fondateur de la démarche intellectuelle et poétique d'Emily Dickinson (1830-1886). Mis au service d'une pensée qui ne cessa de se remettre en question et de combattre les certitudes et les schémas (culturels, religieux...) établis, le mouvement se révèle être une arme de déstabilisation et de déconstruction critique visant à discréditer tous les systèmes de pensée et de croyances jugés autoritaires et « dogmatiques », au sens fort où l'entendaient les sceptiques anciens, avec lesquels Dickinson présente d'évidentes affinités. Mais le mouvement apparaît également comme un principe vital et un agent de construction dans les poèmes : il permet d'élaborer, par voie de réécritures subversives et de détournements subtils, une approche du monde, de la connaissance et de la foi, qui vise aussi bien à légitimer la puissance de la pensée et de l'expérience individuelles qu'à rendre compte de ce que l'incertitude, l'instabilité et le changement sont l'essence même de la pensée et de la vie. Située au croisement de la poétique, de l'épistémologie et de l'approche dite « culturelle », cette thèse se propose d'examiner les formes du mouvement présentes dans l'œuvre de Dickinson en les mettant en regard d'une scène nationale elle-même mouvementée, placée sous le signe de la rupture, de la crise et du doute, mais également portée par un élan de libération et de renouveau qui vit l'émergence de nouvelles forces (politiques, économiques, sociales, culturelles) qui entendaient valoriser et défendre la liberté et l'épanouissement individuels.

Mots-clés : Emily Dickinson (1830-1886), Littérature du XIXe siècle, Poésie, Religion, Spiritualité, Épistémologie, Science, Histoire des idées, Scepticisme, Cultural Studies, États-Unis.

Abstract

Forms of movement in the poetry of Emily Dickinson – shifts, re-writings, conversions.

The aim of this thesis is to demonstrate that the fundamental poetic and intellectual principle in the work of Emily Dickinson (1830-1886) is movement. In the service of an intellect that constantly questioned and challenged the established religious and cultural frameworks, movement firstly reveals itself to be a weapon of destabilisation and critical deconstruction: indeed, it aims to discredit and overturn systems of thought and beliefs deemed authoritarian and dogmatic, the latter in the strong sense as understood by the ancient sceptics, with whom Dickinson had obvious affinities. Movement however also appears as a vital principle and a constructive agent within her work: through subversive rewritings and subtle deviations, it enables the elaboration of an approach to the world, knowledge and faith, which seeks as much to legitimise the power of individual experience and reflection, as to acknowledge that uncertainty, instability and change are the very essence of thought and of life. At the intersection of poetics, epistemology and cultural studies, this thesis thus examines the forms of movement present in Dickinson's work, by considering them alongside a turbulent national context, itself characterized by rupture, crisis and doubt, but equally impelled by a momentum towards liberation and renewal, which saw the emergence of new forces (political, economic, social, cultural) valorising and defending the freedom and flourishing of the individual.

Key words : Emily Dickinson (1830-1886), 19th century literature, Poetry, Religion, Spirituality, Epistemology, Science, History of Ideas, Skepticism, Cultural Studies, United States.