

PRÉAMBULE

Dans un numéro de revue sur l'art (Passage à l'Art) j'avais travaillé sur la poésie d'Emily Dickinson du point de vue de la création poétique et de ce que j'appelais **fulgurance** (chez elle, chez Glenn Gould et chez Nicolas de Staël qui employait ce terme lui-même). Il me semble que cela de la création, cette **«fulgurance»**, est le lieu où nous pouvons articuler (ou non) quelque chose de l'art et de la psychanalyse.

Il me semble aussi, quittant nos ressassements d'élèves appliqués (je ne prétends ni être avancée ni faire le cancre), que c'est vertigineuse fulgurance de considérer qu'on peut être créateur selon l'ordre de la pensée, et qu'en ce point la création est tout aussi nécessaire, vitale, vivante (vécue), pour le créateur, qu'il s'agisse de la pensée de Lacan ou de l'oeuvre de Dali. Et ce que Lacan dit de Joyce sur la glose¹ semble pertinent pour l'oeuvre de Lacan lui-même: si nous prenons cette asymptote, jamais nous n'atteindrons le tranchant, cette pointe vive de la fulgurance, que nous ne rencontrons qu'en nous soumettant à l'ascèse de nous risquer où nous ne savons pas, en nous exposant à une expérience de la parole et/ou à la rencontre analytique, en consentant au chemin de l'analyse ou à la création artistique.

En ce point de création, pour le créateur, lassitude, désespoir parfois, et jubilation, ne sont que les versants du même fil de crête, et c'est parce que le temps d'après n'est jamais assuré que la création peut surgir en sa nécessité.

Il me semble que si l'expérience de l'analyse comporte pour le sujet, en son effectuation dans l'actuel, quelque chose d'inaugural, si quelque chose de la trouvaille rejoint en son abrupté ce qu'il en est de la nécessité du trait pictural ou de l'interprétation musicale, cependant l'art est un autre chemin, une possibilité autre que la psychanalyse.

Renversements de perspectives: qu'est-ce qu'un sujet psychotique en son labeur, une sorte d'artiste du bricolage en survie, en vérité, en dignité? Qu'est-ce que le génie (bien loin de la promotion mondaine de l'enfant surdoué) sinon une des solutions de survie du sujet en sa vulnérabilité, au décours d'une difficulté, d'une détresse singulière? L'un comme l'autre, en quelque sorte, bricoleurs autodidactes.

¹ Jacques Lacan, Séminaire XXXIII, **Le Sinthome**, Seuil mars 2005, séance du 18 novembre 1975, pp.15-16: "(...) disons que c'était un pauvre hère, et même un pauvre hérétique. Il n'y a de joycien à jouir de son hérésie que dans l'Université. Mais c'est Joyce qui a délibérément voulu que s'occupât de lui cette engeance. Le plus fort est qu'il y a réussi, et au-delà de toute mesure. Ça dure, et ça durera encore. Il en voulait nommément pour trois cents ans. Il l'a dit, **Je veux que les universitaires s'occupent de moi pendant trois cents ans**, et il les aura, pourvu que Dieu ne nous atomise pas."

Ceci me semble d'une grande importance pour notre clinique, tant au titre des solutions d'un sujet vis à vis des différents défauts possibles de nouage, de sa singularité au regard des particularismes de la structure, qu'au titre de la sortie d'analyse.

Penser la relecture du Sinthome et du travail de Lacan à propos de Joyce dans la confrontation avec la poésie d'Emily Dickinson, c'est s'exposer à l'inconnu et non répéter des formules éprouvées qui ne pourront être collées dessus. C'est apprendre, avec cet héritage, à se repérer d'une méthode, accepter de se laisser affecter par une rencontre poétique, s'autoriser de penser et d'aller son propre chemin. Pourrions-nous ne nous aventurer qu'à parler des auteurs, des artistes, des cultures, des lectures, sur quoi Lacan nous a livré sa pensée? Pouvons-nous faire autrement que de continuer de vivre et de penser?

Je crois que pour pouvoir interroger ce qu'il en est de l'art (ici, la poésie) et du sinthome, il nous faut quitter les fausses certitudes, notre croyance en nos catégories et ne plus pouvoir considérer Joyce ou Dickinson comme des objets d'étude, fût-ce analytique, ni comme appartenant à une catégorie structurelle héritée de la nosographie de la psychiatrie d'il y a deux siècles, ni comme des artistes labellisés à inscrire au Panthéon privé ou universel et classer au **top-je-ne-sais-combienième** des génies de l'humanité. Génie privé, au sens de genial, c'est à dire de genuine, idiosyncratique, spécifique du sujet.

INTRODUCTION: L'UNIVERSEL ET LE PARTICULIER

Ce n'est ni le temps ni le lieu d'approfondir cette question, mais il faudrait d'abord replacer Emily Dickinson en perspective par rapport à la culture, la littérature et la pensée de son époque.

Je voudrais juste pour commencer quitter quelques images simplistes où nous pourrions la trouver épinglée en un qualificatif ou en une ligne: grand ou piètre poète, c'est selon, originale, talentueuse, victime d'une éducation puritaine et rigide, amoureuse explorée non payée de retour, hystérique, phobique, folle, érotomane, mystique (où l'on entend que ces catégories réductrices fonctionnent comme autant d'insultes), pauvre (vieille) petite fille restée confinée à la maison, talent sous le boisseau, ignorante, très instruite, (grande) artiste, créatrice de génie. Tout cela et rien de tout cela, à la fois l'ornière des particularismes et l'extrême singularité de la solution inventée par un sujet. Ici: par, dans, grâce à, avec, la **poésie**.

Je voudrais mentionner qu'Emily Dickinson était instruite, non seulement du passé mais des discours, des auteurs, des oeuvres, des acteurs, hommes et femmes, de la vie de son temps, et que cet acte artistique par lequel elle fait droit à une démarche vitale de vérité et de création singulière, s'inscrit à la croisée de tous ces autres chemins auxquels nous avons à la relier: la tradition Puritaine de Nouvelle-Angleterre, le romantisme, le courant Préraphaélite, la pensée d'Emerson, la démarche de Thoreau et celle de Walt Whitman, l'oeuvre de Poe, la quête de Melville, l'exploration de Henry James et celle de Nathaniel Hawthorne. Je citerai à cet égard le travail de **Sherwood: «The narrow circle of her consciousness contained, explicitly and implicitly, much that was convulsing and would**

convulse the American mind.»²

CIRCUMSTANCES ET DONNÉES BIOGRAPHIQUES



Sans tenter une biographie qui échappe à notre propos, je désire évoquer quelques dates, lieux, protagonistes et moments-clé permettant de se faire une idée de cette **question énigmatique: qui était Emily Dickinson?** C'est à dire, entre histoire et légende, tenter en quelques touches impressionnistes, de façon certes trop schématique, de restituer sans les faire consister, des aspects de ce petit théâtre d'Emily.

Emily est **née le 10 décembre 1830 et morte le 15 mai 1886** à Amherst, publia de son vivant 3³ poèmes sur 1775. Après sa mort les publications furent incessantes.⁴

Je ne peux qu'évoquer le village universitaire d'Amherst, véritable microcosme, avec ses célébrités politiques, juridiques, religieuses, sa vie sociale centrée autour de la tradition Puritaine et l'assistance en famille aux services religieux (e.g. se rendre à l'église matin et après-midi le dimanche).

Je voudrais décrire le père d'Emily comme « *a quiet, austere man, whose thoughts were hidden beneath a courtly manner* »⁵ dont il était dit: «(Emily's father) was **not severe I should think but remote**»⁶

² **William Sherwood, *Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*, NY, Columbia U.P. 1968, p.5** “Le cercle étroit de ce son champ de conscience contenait, de façon explicite ou implicite, beaucoup de ce qui agitait et allait agiter l'esprit Américain.”

³ A Valentine, *The Snake, Success*

⁴ 1890 (Mabel Todd et Higginson), 1891, 1896, 1914, 1924 Complete Works, 1929, 1930, 1935, 1937 etc...

⁵ Sherwood, *op. cit.* p.8 : “un homme silencieux et austère, cachant ce qu'il pensait sous des manières distinguées”

Exemplaire de ce contexte culturel typique, la lettre de monsieur Dickinson Père à sa future épouse: «Let us prepare for a life of rational happiness. I do not expect or wish a life of pleasure. (...) My Dear, do you realize that you are coming to live with me? (...) May we be virtuous, intelligent, industrious and by the exercise of every virtue, and the cultivation of every excellence, be esteemed and respected and beloved by all—We must determine to do our duty to each other, and to all our friends (...)»⁷ Cet honnête homme ne plaisante pas, ni avec la religion, ni avec le mariage, ni avec l'amitié, ni avec son rôle d'époux puis de père, ni avec les siens, ni avec la vie.

C'est d'ailleurs Dieu le Père, à en croire la crainte sacrée (awe) dont font preuve à son égard ses trois enfants:

- «His Heart is pure and terrible and I think no other like it exists»⁸ «Father is so solemn»⁹ (Emily)
- «Father is 'as he is'»¹⁰ (Lavinia)
- «You know he never played. He frowned upon Santa Claus»¹¹ (Austin)

Sherwood cite encore ces paroles adressées par Austin embrassant la dépouille de son père exposée dans son cercueil: «There, Father, I never dared do that while you were living»¹² et le témoignage de Lavinia: «(Father) never kissed us goodnight in his life—He would have died for us, but he would have died before he would have us know it!»¹³

Emily rapporte que le dernier après midi du vivant de son père, restant exceptionnellement auprès de lui (et non seule de son côté) , tandis qu'il dit souhaiter que cet après-midi ne finisse jamais, elle profita de l'arrivée de son frère pour les laisser tous les deux,

⁶ *ibid.*: “Je ne dirais pas du père d’Emily qu’il était sévère, mais distant”

⁷ *ibid* pp 7-8: “Préparons-nous à une vie de bonheur raisonné. Je n’attends ni ne recherche une vie de plaisir. (...)Avez-vous pris conscience, ma Chère, de ce que vous alliez venir vivre avec moi? Pussions-nous être vertueux, intelligents, zélés, et, par la pratique de toutes les vertus et la recherche de l’excellence en toutes choses, recevoir l’estime, le respect et l’affection de tous—Nous devons nous engager à faire notre devoir l’un envers l’autre et envers tous nos amis.”

⁸ *ibid.* p. 10 “Son coeur est pur et terrible, et je ne crois pas qu’il en existe de pareil”

⁹ *ibid.* “Père est tellement solennel” (grandiose, se prenant au sérieux)

¹⁰ *ibid.* “Père est ‘comme il est’”

¹¹ *ibid.* “Tu sais qu’il n’a jamais joué de sa vie. Il considérait le Père Noël d’un sourcil désapprobateur”

¹² *op.cit.p.* 18: “Voilà, Père, je n’ai jamais osé faire ça de votre vivant”

¹³ *ibid.* “(Père) ne nous a jamais embrassés pour nous dire bonsoir. Il serait mort pour nous, mais il serait mort plutôt que de nous le faire savoir.”

embarrassée: «His pleasure almost embarrassed me .»¹⁴, gêne qui se produit en sa présence toute sa vie, tandis qu'après sa mort elle s'autorisa à rêver de lui toutes les nuits.¹⁵

THE ALLUSIVE AND THE ELUSIVE: AVEC QUELLE CLÉ ABORDER EMILY?

Je voudrais maintenant évoquer différents aspects de la vie et la personne d'Emily Dickinson:

- l'éternelle petite fille de son père
ce qui ne l'empêche pas d'être adulte et efficace (au jardin, dans la maison) ni d'avoir une solide instruction. Dans un jeu à deux avec son père, elle se complait à dire qu'il ne peut pas se passer d'elle, tandis que lui prend prétexte de consultations ophtalmiques nécessaires pour lui faire quitter quelque temps la maison¹⁶
- elle dit ne pas avoir eu de mère («ce qui s'appelle une mère») mais l'avoir appréciée à la fin de sa vie quand elle était devenue malade et infirme
- l'âmooureuse
après des camarades à qui elle écrit des billets pour la St Valentin, Emily se déclare amoureuse de figures paternelles (pasteurs, juge), écrivant à un destinataire inconnu les *Master Letters*, demandant à ses *Précepteurs* des conseils qu'elle ne suit pas¹⁷
- l'autre femme
nous trouvons toujours en vis à vis une figure d'autre femme, camarade de classe, belle soeur, Helen Hunt Jackson, Lavinia sa soeur. Les témoins rapportent cette identification à une camarade d'école exposée dans une maison voisine morte en majesté dans sa robe blanche, figure d'Ophélie, qu'elle resta à contempler en silence, oubliée des adultes, dans une fascination intense et étrange, après quoi elle ne s'habilla plus elle-même que de blanc.

¹⁴ *ibid.* "J"avais presque honte de son plaisir"

¹⁵ *ibid.*p.20

¹⁶ *op. cit.* p.11

¹⁷ Newton (mort en 1853), Emmons, le révérend Charles Wadworth, célèbre prédicateur de l'église presbytérienne de Philadelphie de passage à Amherst (qu'elle appela "My closest friend, My clergyman, my Shepherd from little girlhood"(i.e. rencontré à 24 ans!); à qui elle écrivit des poèmes d'amour étrangement disproportionnés par rapport à son âge et leur absence de rencontre; il fut muté à San Francisco.), Thomas W.Higginson, impliqué dans l'Atlantic Monthly, l'encourageant à la création littéraire tout en ne souhaitant pas publier ses poèmes de son vivant; enfin le Juge Otis Lord, le seul avec qui exista, après la mort de sa femme en 1880, tandis qu'il avait 68 ans et Emily 50, une amitié réciproque, mais rien de plus.

- ❑ mais il semble qu'Emily n'aime qu'Emily, ne s'intéresse qu'à Emily, s'absorbe en Emily, pose à être Emily, en position d'exception, à l'écart (*Menagerie to me / My neighbour be*¹⁸), récalcitrante à l'école, maladroitement imbue d'elle-même ainsi que dans une compulsion à être originale (*Hate to be common*) souvent revendiquée au titre d'un esprit «américain d'indépendance»
- ❑ la phobie et les bizarreries de vieille fille (spinster) excentrique qui fait jaser les voisins: la robe blanche, les fleurs, la poulie pour descendre le panier de cookies par la fenêtre de sa chambre pour les enfants du village; se tenir seule sur une chaise dans la pénombre de sa chambre et recevoir les visiteurs de l'autre côté d'une porte entrebaillée, vêtue de blanc
- ❑ l'inhibition devant l'acte manifestée à des moments importants de son existence, comme l'esquive de la fameuse démarche puritaine de la «conversion» exigée des élèves du pensionnat de Mount Holyoke, l'impossibilité de partir et de quitter la maison, de se marier et d'avoir des enfants, de publier (en dépit d'un désir de reconnaissance comme poète)
- ❑ l'esthétisme plutôt que la sexualité
- ❑ la tendance androgyne où, signant Dickinson, il semble que la figure du poète transcende le sexe
- ❑ la conversion, par exemple avec les symptômes de cécité et de néphrite
- ❑ la dépression, mise sur le compte de la sensibilité (sensitiveness), de la fragilité nerveuse, quoique se pose la question de l'amour à mort et l'arrière-fond de morbidité mélancolique
- ❑ le culte de la nature, satisfait dans une collection de détails (à l'instar de B de Palissy), et non pas dans un panthéisme romantique
- ❑ une position étrangement mystique quoique sans religiosité, sans aucune construction théologique, où s'affirme non pas tant la voie négative et la nescience des mystiques, que le bon sens et la trivialité d'un Dieu-Papa (façonné à l'image d'un papa-Dieu).

Je montrerai qu'il s'agit d'une aventure intérieure en forme de poésie, d'une **poetic attitude**: Emily a fait, et continue de faire, parler d'elle et de donner à causer.

OBJECTIONS À L'IDÉE D'UNE JEUNE FILLE HYSTÉRIQUE À L'IMAGE DES FEMMES PURITAINES DE NOUVELLE ANGLETERRE ET AUTRES SORCIÈRES DE SALEM.

Nous pouvons passer en revue les différentes objections à l'idée que nous sommes avec Emily en présence d'une folie hystérique à l'image de celle à la quelle pouvaient être en proie des jeunes filles puritaines de Nouvelle Angleterre et autres sorcières de Salem.

¹⁸ “des bêtes curieuses, voilà comment je vois mon prochain” (1206)

Le premier argument est celui de **l'inquiétude du père d'Emily**, inquiétude ambivalente puisque ce n'est nul hasard si, des trois enfants, seul le fils Austin s'est marié et a quitté le domicile paternel, les deux filles restant célibataires et à la maison. Les biographes nous décrivent que son père lui a remis un livre destiné sans doute à la ramener dans la norme, puis, la faisant interroger par le ministre du culte, celui-ci posa le verdict: «**sound**» (= sain).

“...in 1862, when his daughter Emily seemed to be **behaving oddly**, he gave her a copy of William A.Sprague's Letters on Practical Subjects to a Daughter, (and) some years later **he summoned his pastor to determine if she was doctrinally sound.**”¹⁹

Nous pouvons également ajouter à cet argument **la gêne et la protection indulgente de sa famille**, comme le fait d'accepter qu'elle n'aille plus à la messe avec eux²⁰, ou comme sa soeur Lavinia s'interposant et la protégeant, s'occupant d'elle, respectant ses excentricités (ne s'habiller qu'en blanc, recevoir ses invités assise dans la pénombre de sa chambre derrière une porte, rester recluse et offrir des cookies aux enfants dans un panier descendu par une poulie devant sa fenêtre).

Nous pouvons aussi nous interroger sur **les recommandations de ne jamais chercher à publier ses écrits tout en protestant de leur valeur littéraire** et même en sollicitant une contribution à une anthologie de poèmes d'auteurs américains vivants, car elle était non seulement en relation avec des acteurs de la vie américaine de son époque, mais également connue de milieux (prédicateur en vogue, juge), aussi bien conformistes qu'engagés, progressistes et féministes (je pense à Helen Hunt Jackson et ses lecteurs)²¹. Quand Emily prétendait solliciter des conseils éditoriaux sanctionnés par une fin de non-recevoir, pourquoi tout cet accompagnement, ce coaching dispensé? Au-delà de l'ambivalence des référents sollicités et de leur peu d'audace ou de sens artistique (à la manière dont le poète officiel Robert Burns n'appréciait jamais les créations de son ami G.M.Hopkins, celui-ci lui répondant que c'était trop tôt encore pour apprécier ses recherches de précurseur) , une telle injonction de ne pas chercher à publier en même temps que la conviction proclamée, même auprès de tiers, de son exception et de son génie est paradoxale, et nous ne pouvons que nous demander sur quel non-dit elle se fonde, laissés que sont les critiques à des conjectures : **les lettres d'amour à ces hommes mûrs**, en vue, prédicateurs, éditeurs ou juges causaient-ils du tort à la réputation du père notable austère, en plus des bizarreries entretenant les ragots - Emily passait-elle pour une enfant attardée, une folle (cf. **'half-cracked eccentric poetess'**)? Nous avons là l'idée

¹⁹ in Sherwood p.7 “en 1862, lorsque sa fille Emily commença à faire preuve de bizarrerie dans son comportement, il lui donna à lire un exemplaire **de Lettres à sa fille sur quelques sujets pratiques** puis demanda quelques années plus tard à son Pasteur de se prononcer pour savoir si elle était “saine (=sound)”, d'un point de vue doctrinal.”

²⁰ Lavinia témoigne d'une scène où Emily, (qui rapporte dans ses poèmes combien elle souffrait d'être enfermée dans un cabinet noir sans que la ronde de ses pensées ne puisse pour autant s'arrêter de tourner dans sa tête) introuvable au moment de partir pour la messe à laquelle elle avait refusé d'aller, fut découverte enfermée à la cave et se balançant calmement dans un “rocking chair”. (Sherwood p.13)

²¹ *Success is counted sweet (67) in A Masque of Poets published in 1878*

d'un grand talent, à la fois pour la poésie et la pensée (et non de quelque Minou Drouet de l'époque, fabriquée par et pour des adultes complaisants), d'une originalité, d'une présence singulière, en même temps il semble que quelque chose ne fonctionne pas, tant dans l'inscription de la parole dans un rapport au corps, que dans le lien, ce qui tient les autres en arrêt ou ne permet pas les usages conformistes habituels du social, de l'édition et de la publication, du rapport à un public, et qui fait mettre en place autour d'elle des dispositifs de non dits, de distance, d'indulgence ou de protection, fonctionnant comme un voile extérieur jeté sur tout cela.

En lisant biographies et témoignages, nous sommes confrontés à **la gêne et/ou la fascination** devant son histoire et sa (mauvaise?) réputation, par exemple de se jeter à la tête des hommes dont elle est tombée amoureuse (mariés, religieux,

jugé) et de le leur faire savoir, d'une façon non dénuée d'**érotomanie**, ce qui motiva la première fois une intervention de son père pour stopper tout débordement ou passage à l'acte avec un des employés associés de son Etude.

«This rehearsal of details is not an attempt to establish circumstantial evidence for romantic liaison but rather to indicate that **Emily Dickinson was conducting an affair that could not exist beyond the confines of her mind. She hardly knew Wadsworth, and he had a wife. But these considerations could not dampen her ardor**; in fact, they suited the affair precisely. Wadsworth's physical and emotional presence was unnecessary, even distracting, to her own ecstasy and pain. He was, in an unorthodox sense, **a catalytic agent**; he set off the reaction but was untouched by its effervescence. Thus **Emily steered clear of the hazards of contact and response; she could have a passionate love affair without having a lover. She could have the whole experience from rapture to despair, and remain as uncommitted and independent as before**. Wadsworth's acceptance of the call to San Francisco symbolized the end recognized consciously or subconsciously from the beginning: she was still alone, but enriched now by the self-conceived, self-generated creation of several hundred of poems about the 'experience' of love.»²²

Cette réputation encombrante au-delà du simple romanesque semble liée à un trait aussi bien sulfureux que fascinant et semble avoir été bien connue des contemporains, ne serait-ce que par le roman de Helen Jackson paru anonymement chez Niles en 1876, **Mercy Philbrick's Choice**. Outre la rumeur qui veut que Helen Hunt se soit documentée auprès de Lavinia sur sa propre soeur, des détails permettent de repérer que l'histoire se passe à Amherst, et l'argument est sans équivoque une transposition de cette particularité de la vie d'Emily:

«Mercy Philbrick is a soulful, gifted lady who becomes a distinguished poet. Her life is shaped by a devoted tutor and an older, retired clergyman to whom Mercy was more than a

²² (William Sherwood, **Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson, Columbia U.P. 1968**, pp.24-25) «Elle évoluait en évitant les risques du contact et de la réaction. Elle était capable d'avoir une histoire amoureuse passionnée sans avoir d'amoureux. Elle pouvait s'en offrir toute l'expérience, de l'exraxe au désespoir, en restant aussi peu engagée et aussi indépendante qu'avant.»

pupil – 'she was also a warm and glowing personality, a young and beautiful woman'.»²³

Enfin je retiendrai pour argument a contrario les hypothèses contradictoires, divergentes et parfois hasardeuses des critiques littéraires. Certains ont cherché dans la réalité historique les destinataires des poèmes d'amour, les circonstances auxquelles référer les allusions; d'autres ont supposé des drames cachés; d'autres ont avancé que Dieu était le destinataire nommé ou innommé de ces états d'esprit, ou plus subtilement cherché à démontrer une position mystique.

Je ferai une relecture avec une toute autre hypothèse, éclairée par le **statut particulier du travail incessant de poésie** auquel s'est livrée Emily: ce travail de poésie était, je pense, **une nécessité psychique vitale, une suppléance** qui permettait cet **être-poète**, ou **être-en-poésie: une solution de survie** qui s'avérait une invention de génie qui me semble être précisément de l'ordre du **sinthome**. Je pense qu'il s'est agi pour Emily de créer (ou de recréer sans cesse) un monde, des protagonistes; de nommer:

581

I found the words to every thought
I ever had—but One—
And that—defies me—
As a Hand did try to chalk the Sun

To Races—nurtured in the Dark—
How would your own—begin?
Can Blaze be shown in Cochineal—
Or Noon – in Mazarin?²⁴

et de gagner du temps, de temporiser, d'une manière asymptotique: comme **un sursis de poésie**.

THE POETIC ATTITUDE: COORDONNÉES PSYCHIQUES D'UNE AVENTURE INTÉRIEURE ET D'UN VOYAGE IMMOBILE

Les dits et les dire de Emily Dickinson attestent certainement d'une interdiction de vivre sa vie où elle semble prise sous le coup d'une injonction paratoxale en forme de **double bind**; il n'était pas question de genre, aussi bien pour Lavinia que pour elle. Il était encore

²³ (Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson An Interpretative Biography*, Harvard U.P. 1955, for this edition *Athenum New York 1980*, pp.163-164)

²⁴ *J'ai trouvé des mots pour dire
Toutes mes pensées—sauf Une—
Et cela – reste pour moi un défi—
Comme une main essayant de tracer le Soleil*

*A la craie pour des Races— élevées dans l'Obscurité—
Comment vous y prendriez-vous?
Peut-on montrer l'éclat aveuglant en Cochenille
Ou le Midi en Pourpre Cardinalice?*

moins question de pouvoir partir vivre sa vie, comme dans ce témoignage par Emily Dickinson de l'état de son père complètement perdu lors d'un déplacement de son fils Austin à Boston en 1850:

«Father is as uneasy when you are gone away as if you catch a trout, and put him in Sahara – when you first went away he came home very frequently—walked gravely towards the barn, and returned looking very stately—then strode away down street as if the foe was coming—NOW he is more resigned»²⁵

Ce père-là, qui semble craindre un débarquement ennemi, n'est pas franchement tranquille. Emily elle-même entretenait l'idée que ce besoin paternel d'avoir sa famille près de lui faisait qu'elle ne pouvait pas s'écarter: **«When Father lived I remained with him because he would miss me»**.²⁶

Toujours est-il qu'elle n'en a pas trouvé les moyens, et n'a jamais plus essayé, après une occasion manquée:

«Years before, in a fit of rage she had planned to escape, had in fact put on her bonnet and fled from the house; but, «held in check» at the gate «by some invisible agent», she «returned to the house without having done any harm»²⁷.

et qu'elle demeura confinée après la mort de son père dans une maison dont elle écrivit:

«Home is so far from Home since my Father died.»²⁸

Ces enfants semblent avoir été les enfants thérapeutiques de la réussite puritaine d'un père décrit comme toujours si «solennel» dans sa correspondance, qui n'avait «jamais joué» à un seul jeu de sa vie, jamais embrassé ses enfants selon le témoignage de Lavinia (cf supra) et celui qui rapporte que son fils Austin osa pour la première fois se pencher et l'embrasser alors qu'il reposait dans son cercueil (cf supra).

De ce père Emily devait dire qu'il n'était pas tant sévère que distant (*remote*); Sherwood parle d'une respectabilité qui se fonde, non d'une incapacité d'éprouver des sentiments

²⁵ in Sherwood p.10 “Père est aussi peu à son aise depuis que tu es parti qu’ une truite au Sahara—les premiers temps de ton absence il revenait fréquemment à la maison—se dirigeait gravement vers la grange, en revenait d’un air majestueux—puis repartait dans la rue à grandes enjambées comme si l’ennemi débarquait—à présent il est plus résigné”.

²⁶ in Sherwood p.11: “Du vivant de Père, je restai toujours avec lui parce que sinon, je lui manquais.”

²⁷ op.cit. p.20 “Des années auparavant, dans un accès de rage, elle avait fait le projet de s’enfuir, elle avait mis son bonnet et était partie de la maison; mais, comme ‘retenue par un empêchement’, arrivée à la grille, ‘par quelque agent invisible’, elle ‘était rentrée à la maison sans avoir rien fait de mal’”. Cette phrase sybilline laisse penser que c’était une tentative désespérée équivalente à un suicide.

²⁸ ibid. “La maison est si peu la maison depuis la mort de Père”

profonds, mais de son sentiment d'insécurité sur ce terrain (p.8), que nous pouvons entendre comme son **angoisse**. Son «**Home**» était à ses dires son endroit préféré, et sa vie privée occupée à l'édification d'un abri pour lui et les siens. Emily se fit sans doute objet du fantasme de ce père de stature quasi divine pour qui elle éprouvait un effroi religieux (**awe**), (et l'on voit que ce qui est pour elle indépassable ne donne pas lieu dans son oeuvre à une exploration de la culpabilité et de la faute, alors que certains accents poétiques sont pourtant d'une tonalité proche Hawthorne et de Poe). De cette figure paternelle de stature quasi divine suscitant un effroi quasi religieux il y eut quelques pâles substituts: selon Vinnie, sa soeur,

«Emily was always watching for the rewarding person to come²⁹»

et dans le témoignage d'Austin, son frère,

«(she) reached out eagerly, fervently even, toward anyone who kindled the spark»³⁰

C'est après le décès de son père , délivrée de la **sidération** qu'elle avait éprouvée en sa présence (si consistante dans le réel) au point de ne pas oser lui dire qu'elle n'avait pas compris ses explications (données lorsqu'elle avait 9 ans) pour apprendre à lire l'heure qu'elle ne sut pas lire avant 15 ans, qu'elle se mit à rêver chaque nuit de lui: **«(I) dream about father every night»³¹**

Je voudrais en outre évoquer une expérience probable de **fear of breakdown**, au sens Winnicottien de **Crainte d'un possible effondrement** (qui a déjà eu lieu), Emily étant en perpétuel travail, indéfiniment, de trouver les mots, dans sa vie et sa poésie, d' **une expérience de mort du sujet** . C'est cette expérience que j'ai voulu dégager dans le choix des quelques poèmes cités et traduits dans le numéro 4 de la Revue **L'Impair** in **Ceci n'est pas un article** (p. 304-308). Je renvoie à cette sélection de poèmes (**1725, 335, 351, 280 et 613**) qui ne cessent pas d'essayer et de ne pas parvenir à nommer le vécu psychique présenté comme le drame et l'aventure intérieure du sujet.

Egalement:

258

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons—
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes—*

*Heavenly hurt, it gives us—
We can find no scar,*

²⁹ “Emily guettait toujours la venue d’une personne gratifiante”

³⁰ *op. cit.* p.20 “Elle se tournait ardemment, et même passionnément, vers quiconque suscitait cette étincelle”

³¹ *ibid.* “Je rêve de Père toutes les nuits”

*But internal difference,
Where the Meanings, are—*

*None may teach it—Any—
'Tis the Seal Despair—
An imperial affliction
Sent us of the Air—*

*When it comes, the Landscape listens—
Shadows—hold their breath—
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death—³²*

Et, sur le thème du **désespoir**,

510

*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*

³² *On voit certains rayons de lumière oblique
les après-midi d'hiver—
oppressant comme les chants religieux
s'élevant dans la cathédrale—*

*Cela nous fait une blessure céleste—
pas de trace de cicatrice
mais une différence à l'intérieur
où sont les significations—*

*Ça ne s'enseigne pas—rien de tout ça—
C'est la marque du Désespoir—
Une affliction royale
Envoyée par les Airs—*

*Quand ça arrive, le Paysage écoute—
Les ombres—retiennent leur souffle—
Quand ça s'en va, ça fait comme cet air*

Distant (= absent, comme son père) qu'a la Mort

Set orderly, for Burial,
Reminded me of mine—

As if my life were shaven,
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key,
And 'twas like Midnight, some—

When everything that ticked—has stopped—
And space stares all around—
Or Grisly frosts—first Autumn morns,
Repeal the Beating Ground—

But, most, like Chaos—Stopless-- cool—
Without a Chance, or Spar—
Or even a Report of Land—
To justify—Despair.³³

Nous pouvons aussi évoquer des figures de la **mélancolie** pour cette «**Queen recluse**» peu à peu vêtue uniquement de blanc; et **le deuil impossible**, en particulier à ne pouvoir

33

*Ce n'était pas la Mort puisque j'étais debout
Et que tous les Morts sont couchés—
Ce n'était pas la Nuit puisque toutes les cloches
Donnaient de la Voix en plein Midi.*

*Ce n'était pas le Gel puisque sur ma Chair
Je sentais des Siroccos— me parcourir—
Ce n'était pas le Feu—puisque mes pieds de Marbre
Auraient suffi à refroidir le choeur de toute une église—*

*Pourtant on aurait dit un avant-goût de tout ça,
Les silhouettes que j'ai vues
Bien alignées pour l'enterrement
Me firent penser au mien—*

*Comme si ma vie était rasée,
Ajustée dans un cadre
Et ne pouvait plus respirer sans avoir la clé
Et c'était comme à Minuit, en somme—*

*Quand tout ce qui fait tic tac s'est arrêté
Et que l'espace regarde fixement tout alentour
Ou que la morsure des gelées—aux premiers matins d'automne,
Annule le Sol sous les Pas—*

quitter cette posture de «**cupule d'attente**» pour reprendre un mot de Jacques Hassoun³⁴, où le refus par Emily Dickinson de toute prose est à entendre comme désignant le prosaïque et le quotidien non traité par la poésie. Il y a manifestement dans ces poèmes une collusion de l'amour et de la mort, **l'amour à mort**, et une **érotisation permanente de la mort** déjà perceptible dans des actions réputées bizarres, comme la longue contemplation d'une camarade d'école exposée toute vêtue de blanc dans son cercueil, dans un état de fascination silencieuse, ce thème ayant donné naissance à une expression poétique très proche de Baudelaire ou de Poe (cf Annabel Lee):

216

Safe in their Alabaster Chambers—

Untouched by Morning

And untouched by Noon—

Lie the meek members of the Resurrection—

Rafter of Satin – and Roof of Stone!

Grand go the Years—in the Crescent—above them—

Worlds scoop their Arcs—

And Firmaments—row—

Diadems—drop—and Doges—surrender—

Soundless as dots—on a Disc of Snow—

(1861 version)³⁵

Nous pouvons citer sur ce thème de la mort plus vraie que la vie, le poème:

241

I like a look of Agony,

Because I know it's true—

Men do not sham Convulsion,

(...)

*The eyes glaze once—and that is **Death—***

Impossible to feign

³⁴ Jacques Hassoun, *Les Passions Intraitables* (Aubier) 1989, *La Cruauté Mélancolique* (Aubier) 1995, *L'Obscur Objet de la Haine* (Aubier) 1997

³⁵

Bien en sûreté dans leurs Chambres d'Albâtre—

Intouchés du Matin

Et intouchés du Midi—

Gisent les doux et bienheureux élus (pour la Résurrection)—

sous des Voliges de Satin et un Toit de Pierre!

Les Années passent Grandioses—sous la Coupole—au dessus d'eux

Des Mondes bandent leur Arc—

Des Diadèmes – s'effondrent—des Doges—capitulent—

Faisant aussi peu de Bruit qu'un point—sur un Disque de Neige—

The Beads upon the Forehead
*By homely Anguish strung*³⁶

Je voudrais compléter ce tableau par cette expression somatique de l'archaïque, avec la cécité et l'arthrite peu à peu invalidante, non pas tant sur le versant de la conversion hystérique qu' évoquant un **masochisme** insatiable.

Nous pourrions peut-être évoquer une possible clinique du déclenchement, ou du moins repérer comme moment de départage introduisant à un déclin irréversible, peut-être une mélancolisation, l'incidence de la mort en 1883 de son neveu Gilbert, le fils d'Austin et Susan, âgé de 9 ans;

335
But Dying—is a different way—
*A Kind behind the Door—*³⁷

on trouve dans la poésie d'Emily un écho aux dernières paroles prononcées par l'enfant fiévreux dans son délire:

«Open the Door, open the Door, they are waiting for me» (*Ouvrez la porte, ouvrez la porte, ils m'attendent*)³⁸

J'évoquerai enfin une acrobatie permanente pour esquiver la castration, ne pas souffrir le manque, l'anesthésier ou l'appivoiser, faire de la nécessité un choix, et annuler la différence en faisant s'égaliser les contraires, ce qui donne une **tournure mystique** à cette poésie.

Comme Marie Noël dans ses Notes Intimes parlera de

«L'heure terrible où Dieu n'est pas vrai et où je continue à l'aimer quand même.»
(Stock, 1959, 1984, p.164)

après avoir écrit sur son désespoir et sa mélancolie

36

J'aime un air de Souffrance
Parce que je sais que c'est vrai—
Les humains ne font pas semblant de Convulser

Les yeux ont un regard vitreux—et c'est la Mort—
Impossible de feindre
La sueur qui Perle au Front
Chapelet de l'Angoisse familière.

37

Mais Mourir—c'est un chemin différent—
Du genre de ceux qui sont derrière la porte—

³⁸ *Sherwood p.51*

«J'ai tellement besoin d'un ami que je l'invente.» (p.82)

d'une façon plus saisissante et sans doute dans une réussite poétique incomparable, il y a ici chez Emily Dickinson pour lester son oeuvre d'une étonnante **densité de présence jusqu'à la fulgurance**, une **saturation de jouissance** où se conjugue l'amour avec l'extase, consumée d'amour qu'elle fut pour un autre qui n'existe pas, l'amour l'ayant inventé.

«THIS WAS A POET»: LE GÉNIE D'EMILIE, LA POÉSIE COMME TRAITEMENT ET L'INCESSANT TRAVAIL DE POÉSIE

A travers ce travail incessant de poésie, nous découvrons qu'il s'est agi pour Emily de **symboliser, psychiser, constituer des coordonnées du vivable**, de **se constituer un lieu («Home»)** qui ne soit pas une utopie («Home is where God is»); de **se constituer un temps** (je pense aux liasses de petits papiers sur lesquels étaient inscrits ses poèmes et qu'elle appelait des «volumes»; à son rapport à la ponctuation, capitonnant les séquences de mot par une singulière utilisation du tiret pour introduire une césure, une pause, une respiration); pour se constituer une histoire, à relire et relier (quelqu'un m'a fait remarquer que ces liasses de feuillets, ces «volumes», lui évoquaient Pascal et son *Mémorial*, porté contre lui); pour se constituer de l'autre (je pense au petit théâtre d'Emily où Emily joue à (être) Emily, où Emily parle d'Emily avec Emily, où tout parle d'Emily, et où, comme on dit que le monde est stone, **le monde est Emily**); et enfin pour **se constituer un corps avec des mots**, en perpétuel travail de **rentrayage** où faire bord et sauvetage par rapport au ravage et à la noyade.

Pour ces variations entre le mot et le Verbe, nous pouvons nous référer aux poèmes 1261, 1452 ou 1651. **Ce travail est une affaire de vie ou de mort:**

1212
*A word is dead
When it is said,
Some say—*

*I say it just
Begins to live
That day.³⁹*

Ce travail de poésie peut être comparé à celui de l'araignée où se tisse invisiblement une figure de l'immortalité (1138); l'araignée devient alors une image de l'artiste et d'un génie ignoré en mal de reconnaissance dont Emily se porte solidaire:

39

*Un mot est mort
Quand on l'a dit
Dit-on—*

*Moi je dis
Qu'il s'est juste mis à vivre
Ce jour-là.*

1275

*The Spider as an Artist
Has never been employed—
Though his surpassing Merit
Is freely certified*

*By every Broom and Bridget
Throughout a Christian Land—
Neglected Son of Genius
I take thee by the Hand—⁴⁰*

Construire, contenir, canaliser, mais aussi **cartographier**: le travail de poésie permet de se repérer dans la **confusion des perspectives** dont Emily a fait son style si particulier: **entre l'infime et l'infini, l'universel et le particulier, soi et l'autre**, Dieu et '*papa*', ou '*papa*' et Dieu. C'est par là que peut se faire l'opération de différencier: Emily parle du

«contrast as a mode of definition» (des contraires comme mode de définition)

C'est un travail de **métaphorisation perpétuelle**. Toute cette poésie est tissée de métaphore, indéfiniment.

C'est enfin une «*exploration of the self*»: pas d'autre **subjectivation** possible que ce **détour par une éthique du dire, mettre en mots, une rhétorique**. Ce qui a fait dire d'elle qu'elle était **«a sayer not a seer»** (un disant non un voyant).

Or ces indices relevés dans le texte de ce qui fait **«lalangue» d'Emily** constituent l'argument déterminant pour notre hypothèse.⁴¹

'LALANGUE' DANS LES DITS D'EMILY : LA POÉSIE COMME TRAITEMENT (ELLE, LE MONDE, DIEU, LA LANGUE)

I. Nous voyons dès l'abord qu'il s'agit pour elle de faire feu de tout bois; c'est un véritable patchwork que sa poésie.

40

*L'Araignée n'a jamais trouvé
D'emploi comme Artiste
Bien que ses Mérites exceptionnels
Soient publiquement attestés*

*Par tous les Balais et les Plafonds
De la Chrétienté—
Obscur Enfant du Génie
Je te prends par la Main*

⁴¹ cf. Lacan, *Séminaire III, Les Psychoses, ch. I à 4*

Nous pouvons relever une utilisation de **mots collectionnés**, et les répertorier, noms de lieux, noms savants, exotiques, techniques, grandioses, familiers etc.

Les critiques ont également souligné une utilisation de tout le savoir-faire des poètes, déployé dans toutes sortes de procédés rhétoriques, par exemple la narration, la fable, la fiction, l'interpellation, **un emploi systématique du subjonctif** (non pas indice du réel comme l'indicatif, mais du virtuel) **référé à Shakespeare**. Citons une maîtrise à la Prévert des procédés rhétoriques minimalistes et des quelques mots nécessaires à enclencher le travail d'imagination et poser les coordonnées du poème:

1755

*To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few⁴²*

1452

*Your thoughts don't have words every day
They come a single time
Like signal esoteric sips
Of the communion Wine*

*Which while you taste so native seems
So easy so to be
You cannot comprehend its price
Nor its infrequency.⁴³*

Enfin nous découvrons dans cet oeuvre poétique (qui se décline en 1775 poèmes) l'utilisation d'une foule de préoccupations, connaissances et termes de son époque, souvent subvertis, par exemple dans une **analogie**, à la manière de la tradition de la poésie métaphysique anglaise du XVII ème siècle (cf. John Donne).

⁴² *Pour faire une prairie prendre un trèfle et une seule abeille,
Un seul trèfle, et une abeille,
Et de la rêverie.
La rêverie seule suffit,
Si les abeilles sont rares*

⁴³ *Nos pensées n'ont pas de mots tous les jours
Elles viennent à un moment singulier
Comme ces gorgées ésotériques insignes
Du Vin de la communion
Qui semble à le goûter si familier
Et si facile à l'être
Qu'on n'en saurait comprendre le prix
Ni la rareté.*

2. Mais ce n'est pas le choix, l'agencement, ou la déformation des mots qui font la particularité du style et de **lalangue** d'Emily, c'est **le statut des mots et des choses**. Il est manifeste, et c'est la distance de ce décalage qui crée tout un jeu de résonances et de perspectives, que le statut des mots et des choses est ici tout à fait particulier. De la même façon que nous entendions ce décalage dans «*Home is so far from Home since Father died*», les mots d'Emily superposent une autre réalité, celle de son monde intérieur, à la réalité familière du monde extérieur qui pourtant sert de support aux images et aux mots; si nous consentons à faire le trajet inverse et nous laisser conduire de représentations de mots en représentations de choses, ou si nous laissons jouer la distance et le flottement de ce décalage nous pouvons entendre ici les particularités de **lalangue**:

1397

*It sounded as if the Streets were running
And then—the Streets stood still
Eclipse—was all we could see at the Window
And Awe—was all we could feel.*

*By and by—the boldest stole out of his Covert
To see if Time was there—
Nature was in an Opal Apron,
Mixing fresher Air.⁴⁴*

«**Images of evanescence**», ce sont selon les propres mots d'Emily pour ces **figures de l'évanescence**, de ce qui n'a pas de consistance et ne peut pas, sans cette rhétorique particulière et ce détournement permanent du lexique, se dire en mots, attestant du peu de consistance pour elle, à cet égard, comme pour les **mystiques**, de la réalité du monde extérieur: «**the illusory quality of objects in the external world** ». Pourtant, à la manière d'un travail désolidarisant les formes et les couleurs comme chez Kandinski (cf la période de Murnau), Nicolas de Staël ou Bacon, et livrant la trace d'une expérience visuelle et picturale, l'évocation du «*hummingbird*» (le colibri, je crois) est pure expérience de couleur et de fulgurance:

1463

A Route of Evanescence

*With a revolving Wheel —
A Resonance of Emerald—
A Rush of Cochineal—*

*And every Blossom on the Bush
Adjusts its tumbled Head—*

⁴⁴ *On aurait dit au bruit que les Rues dévalaient
Et puis—les Rues se sont arrêtées (ont fait silence)
Une Eclipse—c'était tout ce qu'on voyait par la Fenêtre
Et une Terre sacrée—tout ce qu'on pouvait sentir.
Peu à peu—le plus brave sortit de son Abri
Pour voir si le Temps était encore là—
La Nature en Tablier d'Opale
Brassait un Air plus frais.*

*The mail from Tunis, probably,
An easy Morning's Ride—*⁴⁵

Cette surconnotation des mots, cette **surdétermination du sens** vont souvent jusqu'à l'énigme ou la condensation la plus absconse à la manière d'une langue codée:

1556

*Image of Light, Adieu—
Thanks for the interview—
So long—so short—
Preceptor of the whole—
Coeval Cardinal—
Impart—Depart.*⁴⁶

Les mots donnent quelque consistance à cette «évanescence», mais ne sont qu'un nom possible où accrocher la conviction du sujet:

1713

*As subtle as tomorrow
That never came,
A warrant, a conviction,
Yet but a name.*⁴⁷

3. Déjouant toute compréhension par ces perpétuels glissements, la langue d'Emily, tant dans la vie que dans sa correspondance et sa poésie, requiert une écoute qui soit «d'entendement». Cette «**écoute d'entendement**» fait apparaître, d'une part une saturation de sens (cf. **James Joyce** dans *Finnegan's Wake*) comme dans le poème 613 l'expression de la polysémie dans les expressions «*at every pound*» (livre par livre de chair, chaque pas martelé, chaque tour sur soi devant le miroir), «*they put me in the closet because*

⁴⁵ *Chemin d'Evanescence
cette Roue qui tournoie—
Harmonie d'Emeraude,
Ruée de Cochenille—
Et toutes les Fleurs au Buisson
Rajustent au passage leur Tête bousculée—
C'est sûrement le courrier de Tunis,
Simple Vol du Matin.*

⁴⁶ *Image de la Lumière, Adieu—
Merci pour la rencontre—
Si longue—si brève—
Maître du tout—
Opposés simultanés—
Transmettre—Disparaître—(Tu Cèdes—et tu Décèdes—)*

⁴⁷ *Aussi subtil qu'un lendemain
Qui jamais ne vint,
Une garantie, une certitude,
Et pourtant rien qu'un nom.*

they liked me still» (parce qu'ils m'aimaient toujours; parce qu'ils m'aimaient quand même; parce qu'ils voulaient que je sois sage) (613); et d'autre part non pas tant les **néologismes** que tous les **paralogismes**:

«*My Business is Circumference*», «***Circumference*** *thou Bride of Awe*»(Circonférence, épouse de la frayeur divine) (1620).

De quoi parle-t-elle ?

280

I felt a Funeral, in my Brain,

*And Mourners to and fro
Kept treading—treading—till it seemed
That Sense was breaking through—*

*And when they were all seated,
A Service, like a Drum—
Kept beating—beating—till I thought
My mind was going numb—*

*And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space—began to toll,*

*As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here—*

*And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down—
And hit a World, at every plunge,
And finished knowing—then—⁴⁸*

⁴⁸*Cela fit comme un Enterrement dans ma Tête,
Le Cortège Funèbre n'en finissait plus
de Passer et de repasser— jusqu'à ce qu'on eût dit
Que ma raison s'échappait—*

*Quand ils furent tous assis,
La cérémonie n'en finissait plus de
Résonner comme un roulement de Tambour—
Jusqu'à ce que j'eus cru
Que mon esprit était tout engourdi—*

*Quand je les entendis alors soulever une Boîte
Et faire encore craquer dans mon Âme
Le bruit de ces mêmes bottes de plomb*

613

They shut me up in Prose—
As when a little Girl
They put me in the Closet—
Because they liked me «still»—

Still! Could themselves have peeped—
And seen my Brain—go round—
They might as wise have lodged a Bird
For Treason—in the Pound—⁴⁹

L'humour particulier de cette écriture n'est pas sans ironie:

1725

I took one Draught of life—
I'll tell you what I paid—
Precisely an existence—
The market price, they said.⁵⁰

Alors l'Espace— se mit à sonner le glas

Comme si les Cieux étaient un Gong
Et l'Être une simple Oreille
Et le Silence et Moi quelque Engeance étrange
Échoue ici, solitaire—

Alors une Planche céda dans ma Raison,
Et je fus laissée tomber, tomber, tomber—
Me cognant à des mondes à chaque nouveau plongeon,
Et alors— je cessai de savoir—

⁴⁹ Ils m'ont bouclée en Prose—
Comme quand j'étais Petite
Et qu'on m'enfermait au Cabinet Noir—
Pour me faire tenir «tranquille»—

Tranquille! S'ils avaient regardé au trou de la serrure—
Et vu comme ça tournait dans ma Tête (=mon Cerveau)—
Autant se débarrasser d'un Oiseau à la Fourrière
Pour lui apprendre—à avoir trahi.

⁵⁰ Pour une seule Gorgée de vie—
Je vais vous dire le prix que j'ai payé—
Exactement une existence—
C'est le prix du marché, m'a-t-on dit.

Emily Dickinson décrit avec une précision minutieuse la perte des repères et la tentative de les retrouver au miroir:

351

*I felt my life with both my hands
I turned my Being round and round
And paused at every pound
To ask the Owner's name
For doubt, that I should know the Sound—
I judged my features—jarred my hair—
I pushed my dimples by, and waited—
If they—twinkled back—
Conviction might; of me—⁵¹*

CONCLUSION

Ces particularités, au-delà du simple particularisme, dans la poésie d'Emily Dickinson, produisent quelque chose de dérangent, déstabilisant, pour le lecteur qui se demande alors

- De quoi elle parle
- Ce qu'elle veut dire
- D'où elle parle

Il y a manifestement quelque chose de schizophrén(iqu)e dans ces textes, mais contrairement à d'autres écrits de sujets avérés quant à eux psychotiques ayant le statut d'écrits thérapeutiques sans avoir celui d'oeuvre d'art (même si art, oeuvre d'art, et création sont trois notions différentes bien difficiles à qualifier) et qui sont certes dérangement, parfois accablants de la pesanteur de ce que quelque chose ne fonctionne pas à la manière d'un trou noir qui engloutirait en vain toute énergie, celui-ci m'est apparu **saisissant de beauté et de poésie.**

Je risque donc cette hypothèse de ce que chez Emily Dickinson nous avons un **exemple singulier de la poésie comme nouage , nécessité psychique, solution de**

⁵¹*J'ai tenu ma vie à deux mains
Pour voir si elle était là—
J'ai mené mon esprit au Miroir Pour l'éprouver moins problématique—
J'ai fait tourner mon Etre plusieurs fois
M'arrêtant à chaque livre de chair (tour)
Pour demander le nom du Propriétaire
Sans savoir si j'en reconnaîtrais la Voix—
J'étudiai mes traits—partageai mes cheveux—
Je tirai sur mes joues pour en chasser les rides et j'attendis—
De voir s'ils allaient me faire signe—en retour—
Ou peut-être ma Certitude—de moi—*

survie, invention de génie, occupant sur un mode de suppléance, d'étayage, une fonction-sinthome tandis que d'une façon originale et finalement adaptée à l'environnement de la Nouvelle-Angleterre puritaine de son époque, **l'hystérie** serait plutôt une sorte de **as if** culturel au niveau du moi.

Nous avons vu que le travail incessant de création poétique, intense pendant une décennie puis moins productif, allait de pair avec une «**poetic attitude**» où il s'agit de faire le poète, d'**être-poète, de faire oeuvre de poète et de se créer un corpus de poésie**. Pour Emily Dickinson, **l'être-poète** fut l'aventure de sa vie tandis que **quelque chose de vivable a pu être aménagé par et dans la poésie**. Et, dans une acception anglosaxonne du mot alternative, nous pouvons dire que c'est **l'alternative à la psychose**. En est-il ainsi pour tout (artiste de) génie, qu'il soit ou non poète, et est-ce ce qui le spécifie ?

Je voudrais finir sur cette dernière citation d'Emily Dickinson qualifiant son oeuvre poétique comme la quête de sa vie:

441

*This is my letter to the World
Who never wrote to Me—*

⁵² *Sans savoir si j'en reconnaîtrai la Voix—
J'étudiai mes traits—partageai mes cheveux—
Je tirai sur mes joues pour en chasser les rides et j'attendis—
De voir s'ils allaient me faire signe—en retour—
Ou peut-être ma Certitude—de moi—*

¹*Telle est ma lettre au Monde
Qui jamais ne m'a écrit.*

⁵²*Telle est ma lettre au Monde
Qui jamais ne m'a écrit.*