

« *He fumbles with your Soul* » : Emily Dickinson entre le piano et l'univers

Résumé

Les écrits de la poétesse américaine Emily Dickinson s'attachent à une réflexion sur le moi, le monde et le divin, le moi, tout en refusant les modèles que lui propose la société de son temps, caractérisée entre autres par des réseaux traditionnels de repères sociaux, religieux et psychologiques. Son refus s'étendait aussi au langage conventionnel, corollaire de la pensée puritaine. Écrivant sur les marges, elle cherche à expérimenter avec les mots pour voir jusqu'où il serait possible d'aller. Ses poèmes étaient illisibles par ses contemporains (et de fait non publiés de son vivant). L'étude portera sur le poème "A Bird came down the Walk", interrogation sur la frontière entre nature et société.

215

Mots clés : Interprétation ; herméneutique ; expérience ; expérimentation ; *modus* ; mode d'être ; moi ; identité ; langage ; poésie ; normes.

Abstract

To what extent can one experiment with language? The essay will centre on a close reading of a poem by Emily Dickinson "He fumbles with your Soul" dating from 1862. In it, the poet endeavours to assess how far she can go in order to establish what her true identity or self is. She eventually discovers that it has nothing to do with the notion of identity. It is not something one possesses either. In order to understand her experiment, the approach adopted in the essay draws its inspiration from the concept of "*modus*" originally put forward by Spinoza. There is obviously only one Emily Dickinson, but she exists only through a multiplicity of modes of being. She exhibited one in her daily life, but, every time she started writing one of her small texts alone in her bedroom, she elaborated a new mode of being as she worked with words and tried to fathom what really constituted what she was when considered outside the norms of her community.

Keywords : Interpretation, hermeneutics; experience; experiment; *modus*; mode of being; self; identity; language; poetry; norms.

« *He fumbles with your Soul* » : Emily Dickinson entre le piano et l'univers

216 |

Parlons de la femme. Elle est jeune. En cette année 1862, elle a trente-deux ans. Il y a peu à dire. Nous en dirons donc très peu. Elle est normale. Très normale même. C'est la fille de l'homme le plus riche d'Amherst, Massachusetts. Elle n'a pas besoin de travailler, sa famille a plusieurs domestiques, elle a accès à la grande bibliothèque familiale, elle a pu faire d'excellentes études et son père lui a offert un piano pour ses quatorze ans. Elle aide la cuisinière à faire des gâteaux pour le repas du soir et elle distribue des bonbons aux enfants du voisinage. Il serait impossible de trouver vie plus réglée. Emily Dickinson fait tout ce que son entourage attend d'elle. Il paraît que, quand elle était petite, elle avait du mal à déchiffrer le cadran de la pendule. À présent, elle est parfaitement réglée sur le temps des horloges.

La jeune fille et la norme

C'est elle qui établit sur de petits bouts de papier la liste des commissions que les domestiques vont ensuite acheter dans les magasins de la ville. Que faire ensuite de ces petits bouts de papier ? Il y a aussi de vieilles enveloppes. Emily les garde dans sa chambre à l'étage et elle commence à griffonner. Ce sont là des mots alignés sans souci de syntaxe ou de ponctuation, juste des tirets, beaucoup de tirets, des tirets partout. Elle écrit pour elle et pour elle seule, ou parfois pour accompagner une fleur qu'elle envoie dans une lettre à une amie. Un jour, elle tenta de confier trois de ces petits textes à une revue de Springfield, Massachusetts. Elle y parvint après beaucoup de difficultés. Puis, elle comprit. Plus jamais l'un de ses griffonnages ne sera publié. Ce ne sont pas des poèmes. Ils sont franchement illisibles, que ce soit du point de vue du fond ou de la forme ou des implications, sans oublier cette satanée ponctuation. Sa sœur en découvrit plus de 1500 après sa mort. Ce n'est qu'en 1955 qu'une première édition intégrale fut rassemblée sous la direction de Thomas Johnson sous le titre *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Les petits textes sont à présent devenus des poèmes auxquels depuis un demi-siècle nous essayons d'attribuer du sens.

Il est temps d'arrêter les ragots. Nous oublierons donc l'individu. Était-elle si normale ? Lentement, elle avait pris la décision de ne plus quitter la maison familiale, voire même sa chambre à coucher quand il y avait des invités. C'était une femme de chambre qui donnait à présent les bonbons aux enfants. Emily ne s'habilla plus qu'en blanc. Comme la page blanche ? Elle écrit sa vie à sa manière, en partant de zéro ? Une chose est certaine. Dans un grand nombre de ses poèmes, elle

tente de voir jusqu'où l'on peut aller avec les mots. Est-il possible de se voir, de voir le monde et d'appréhender le divin sans en passer par les idées toutes faites ? Le moi surtout est sa grande question. Le mot n'est vraiment pas bon. Elle a vite compris que le moi, ce n'est pas quelque chose qu'on possède. L'identité alors ? Elle n'a pas l'impression qu'il y a quelque chose de stable qui resterait identique en elle. C'est comme si elle ne pouvait pas s'identifier à elle-même (elle sait très bien qu'il n'y a pas de moi-même), pas plus qu'elle ne pouvait s'identifier à un ensemble (les jeunes femmes de bonne famille ?)¹.

Nous parlerons du poème commençant par « *He fumbles at your Soul* » (315 dans l'édition Johnson et 477 dans l'édition Franklin). Comme très souvent chez Emily Dickinson, le point de départ est l'univers connu, en l'occurrence le piano dont jouent les jeunes filles. D'emblée, on note toutefois une série de différences : ce n'est pas elle qui joue, mais un homme, et le poème concerne un tiers présentée à la seconde personne. Cet homme te traite comme si tu étais un piano... Le poème ne comporte aucun pronom de la première personne. Si l'on fait l'hypothèse que ce texte parle du moi ou de l'identité, on découvre que le problème va donc être présenté de manière indirecte. C'est là une démarche constante chez le poète. Elle part du familier afin de, ainsi que le dirait Baudelaire, plonger au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau. La forme du texte a aussi une allure familière. Le poème est toutefois un peu différent de la majorité des autres, lesquels adoptent la structure des hymnes protestants, mais, s'ils le font, c'est pour parler de toute autre chose que de religion, ou, si c'est du divin dont ils parlent, c'est toujours de façon très peu orthodoxe. Cette fois, Emily Dickinson a exceptionnellement choisi d'écrire un sonnet, et, qui plus est, un sonnet shakespearien : trois quatrains accolés, puis une pause suivie d'un distique, le tout obéissant à un schéma de rime *ababcdcdefeflgg*. Le lecteur découvre vite que ce n'est là qu'un point de départ bien vite transgressé. Il n'y a guère de rime qu'en *bb* et *dd*, et, à la limite, en *ff* si l'on accepte cette quasi rime. N'insistons pas sur les accents. On en note parfois trois, parfois quatre par vers. Le problème que se pose Emily Dickinson est le même que dans nombre d'autres poèmes : comment est-il possible de dépasser la norme en essayant de porter les possibilités d'une forme à sa limite ? Écrire devient une question d'expérience. Le terme a deux sens et il se traduit par deux mots distincts en anglais. Le poète subit une expérience (« *experience* »), quelque chose de trop fort pour son corps ou pour son esprit. C'est là, si l'on préfère, une sorte de pression extrême qui pousse le sujet à tenter de s'exprimer. Suit une expérience (« *experiment* »), une expérimentation avec le langage dans l'espoir de donner un sens à l'expérience subie. Ce qui est recherché, c'est donc une connaissance, et surtout pas une reconnaissance, c'est-à-dire pas une réponse toute prête, voire un cliché. Que

1. On reconnaît au passage les deux conceptions de l'identité que proposait Aristote dans les *Topiques*. Il est juste que son propos concernait des questions de logique, mais la distinction qu'il établit semble parfaitement transposable pour notre propos au domaine de la psychologie. Il y aurait une identité numérique (une chose demeure identique avec elle-même bien qu'elle change avec le passage du temps : $a = a$) et une identité qualitative (impliquant une relation entre deux choses différentes qui possèdent pour moi toutefois un certain nombre de similitudes, comme quand je dis je suis un juif allemand en 1933 ou que je fais partie des fans de Juan Diego Flórez : $a = x, y, z, \dots, x, y, z$ étant généralement un groupe ou en ensemble dont je désire partager une caractéristique).

peut bien signifier pour moi ma douleur ? Il s'ensuit que le lecteur moderne qui est confronté à ces petits textes en grande partie illisibles doit se livrer à une démarche herméneutique. Il ne s'agira certes pas de l'herméneutique traditionnelle dans laquelle l'interprète relie un texte à une référence déjà construite comme la Bible, mais d'une herméneutique nouvelle : le sens est à constituer par un travail d'interprétation. « *He fumbles at your Soul* » n'est pas un sonnet shakespearien...

218

*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 —
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 —*

Lui et toi

L'une des premières difficultés que rencontre le lecteur est la question de la référence des pronoms personnels. Commençons par le « *you* », ou plutôt l'adjectif possessif « *your* », car le poème ne comporte pas un seul « *you* ». L'hypothèse la plus probante est que le poème s'adresse au commun des lecteurs un peu comme dans une recette de gâteau : vous prenez une demi-livre de mélasse... C'est la description d'une expérience qui nous concerne tous. Il s'agit presque d'un diagnostic scientifique. Emily Dickinson a en effet toujours cherché à comprendre le sens de la douleur et d'en proposer une explication généralisable. Pensons à son poème extrême « *The science of the grave* ». Si l'on préfère, on pourrait dire que la démarche va de la blessure vers le sens. À la limite, peu importe de savoir qui est « *you* » ou « *he* ». Marcel Proust procédera *mutatis mutandis* de manière identique. *La Recherche du temps perdu* ne regarde pas vers le passé, vers ce qui est perdu, mais vers la constitution d'« essences » arrachées au temps et aux individus concrets.

Quelle est la signification de ce viol ? S'il possède un sens, ce doit être pour le moi, quel que soit l'objet désigné par ce mot. Que le viol ait aussi un sens pour le violeur est indéniable, mais ce n'est pas le problème que soulève le poème. On note à cet égard que l'agresseur est, lui, désigné par un pronom personnel, « *he* ». C'est le seul pronom personnel du poème, car, s'il n'y a pas de « *you* », il n'y a pas de « *I* » non plus. Le sujet n'a plus d'identité. Peut-être n'en a-t-elle jamais eu et la blessure est ce qui lui permet de découvrir cette absence de moi. Seul, l'agresseur, on le

suppose — et il le suppose probablement aussi — possède une identité, ou du moins l'identité n'est pas une question qu'il doit se poser. Il est sûr de lui.

Quelle est la référence de ce pronom masculin de la troisième personne ? Malgré les apparences, c'est un indéfini. Peut-être d'ailleurs ne faut-il pas le définir si l'on veut comprendre les implications du poème. Essayons tout de même. Il est possible de postuler au moins quatre possibilités. Premièrement, c'est un homme qui viole et viole une femme (ou qui viole un autre homme, le pronom « *you* » se voulant généralisable et le viol étant un phénomène universel). Une certaine critique traditionnelle s'est acharnée à débusquer les peines de cœur de la jeune Emily, qui furent probablement platoniques, ce qui les rendait encore plus douloureuses... Nous considérerons, pour notre part, que, si l'on décide que le poème parle directement ou indirectement de l'individu Emily Dickinson (morte en 1886), cela en réduit considérablement la résonance quand il est lu dans d'autres contextes, par exemple en Europe au début du XXI^e siècle. Encore aujourd'hui, le poème résonne en nous très fortement. Deuxièmement, on peut décider que le pronom renvoie à Dieu. Nous rencontrons ici un second cheval de bataille de la critique dickinsonienne, principalement aux États-Unis. La culture américaine étant imprégnée de protestantisme, et les critiques littéraires, même ceux qui ne sont pas protestants ou même chrétiens, recherchent systématiquement des références religieuses dans les textes qu'ils analysent. Même s'il n'y en a pas du tout. Pour information, lorsque la jeune Emily était étudiante au Collège de Mount Holyoke, on invitait régulièrement les jeunes filles lors des assemblées à se lever pour réaffirmer leur foi. Emily était l'une des seules à demeurer assise. On trouve ainsi nombre de lectures des poèmes qui les voient comme un combat contre Dieu, ce qui présuppose qu'un objet qui s'appellerait Dieu existe². Cette interprétation peut se justifier en ce qui concerne les douze premiers vers de « *He fumbles for your Soul* », mais beaucoup plus difficilement pour le distique final.

Troisièmement, « *He* » peut également renvoyer au poème ou, si l'on veut, à l'inspiration poétique qui « vous » prend de force et vous transforme en profondeur physiquement et mentalement. « *Dare you see a soul at the white heat?* », ainsi commence un célèbre texte d'Emily Dickinson, qui parle de l'influence de la poésie sur son « moi », ou, plutôt sur son âme, vue ici comme une partie de son corps. L'action de la poésie est plus intense que le feu blanc du forgeron. Enfin, il est également possible de supposer que nous assistons à une lutte de l'écrivain contre la douleur et peut-être aussi contre la mort. Ce thème est fréquent dans le corpus dickinsonien : est-il possible de conférer un sens à la blessure qui change ma vie ? à la mort (par définition, ma mort est un « objet » dépourvu de sens) à laquelle je ne peux cesser de penser ? Cette liste pourrait facilement être prolongée. Chaque lecteur depuis 1955 projette dans le poème ses angoisses, ses anticipations, voire ses désirs. Ainsi que

2. C'est de cette manière que, dans sa massive biographie d'Emily Dickinson, Cynthia Griffin Wolff rend compte du poème 315. Ajoutons que Wolff interprète pratiquement tous les poèmes exactement de la même manière. On peut objecter que, si certains textes sont ouvertement religieux, d'autres appartiennent manifestement à un univers mental différent dans lequel l'existence d'un quelconque Dieu n'entre absolument pas en jeu.

l'écrivait Nathaniel Hawthorne dans la *Lettre écarlate* (un roman qu'Emily avait lu) à propos d'un événement impossible à interpréter de manière univoque :

The reader may choose among these theories. We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly, now that it has done its office, erase its deep print out of our own brain, where long meditation has fixed it in very undesirable distinctness (chapitre XXIV)³.

220

Ces quatre lectures partagent au moins un point en commun. La continuité du moi est brisée par une agression extérieure. La conséquence est que le moi découvre que ce qu'on appelle le moi, cela n'existe pas. Ce n'est qu'une illusion. Il n'y a qu'un champ de bataille, un mélange d'intériorité et d'altérité. Il y aura toujours de l'altérité, dans la mesure où nous faisons partie du monde qui ne cesse de nous affecter. Un moi pur, avec son unité et son identité, cela n'est qu'une croyance. Le moi n'existe que comme partie du corps entrant en composition avec autrui et le monde. Parfois, un jour, pour certains d'entre nous, vient la crise. En grec, le mot « *krinein* » désignait un tournant « critique » dans une maladie. Désormais, rien n'est plus pareil et le sujet discerne (telle est l'étymologie du mot) deux temporalités : avant et après. Avant, je croyais naïvement que je « possédais » un moi ou une identité. À présent, je sais que qu'il n'y a même pas de « *you* » et encore moins de « *I* » qui serait autonome. C'est précisément ce choc, cette blessure, ce traumatisme qui nous force à penser et à écrire en dehors des réponses toutes faites.

Horreur et délice

Le sujet serait ainsi un champ de bataille. En quoi consiste exactement cette bataille ? De nouveau, le lecteur a le choix. Le poème se révèle ambivalent et il est possible de l'interpréter de deux manières contradictoires. Nous débiterons par la plus évidente. L'agresseur prend de force son plaisir. Nous lisons un récit déroulant ses différentes étapes dans le temps. Tout commence par un contact des doigts de l'agresseur sur le corps de la femme, comme un pianiste effleure d'abord quelques touches du piano avant de jouer. Les touches ? En anglais, on dit les clés (« *keys* »). On peut supposer qu'indirectement le mot renvoie aux boutons de la robe de la femme que l'agresseur défait l'un après l'autre. Toute la première partie du poème est en effet de nature métaphorique. Emily Dickinson part des objets de la vie quotidienne, le piano, ses touches, ses marteaux. Puis, rapidement, le réseau métaphorique se

3. Il existe peu d'études de détail de « He fumbles with your Soul ». La plus suggestive est peut-être l'une des plus anciennes. Robert Weisbuch consacrait deux pages de son livre de 1972 à montrer qu'il est avant tout essentiel de ne pas réduire la complexité sémantique du poème. C'est ce que nous avons essayé de faire dans le présent article. Crisianne Miller propose, pour sa part, ce qui se présente comme une étude du langage du poème en cinq pages. C'est un travail assez superficiel du point de la théorie linguistique, et les liens établis entre le langage et le sens restent très traditionnels. Signalons enfin que Dominic Luxford a consacré un article entier au poème. Il fait l'hypothèse que l'agresseur serait l'inspiration poétique, ce qui permettrait à Emily Dickinson d'atteindre à une dimension sublime. L'analyse que fait Dominic Luxford des sonorités qui entraîneraient le lecteur à l'intérieur du poème ne paraît toutefois guère très convaincante.

complexifie dans la mesure où, par exemple, le mot *marteau*, en anglais comme en français, peut aussi renvoyer à un outil, lequel à la différence des marteaux du piano, connote la violence. L'homme veut meurtrir le corps de la victime. Il veut également blesser psychologiquement. Comme dans une séance de torture, il importe que la souffrance dure et, pire, que la victime anticipe une plus grande douleur à venir. La femme doit rester consciente et accepter son humiliation. Le récit se termine par, on suppose, la culmination du viol. Ce moment est exprimé par un coup de tonnerre impérial, ce qui rend possible une interprétation mythologique du poème : Zeus ou, pourquoi pas, le Dieu des chrétiens violant ses créatures, leur corps et surtout leur âme ? On peut effectivement à cet égard lire le poème comme un règlement de compte avec ce Dieu qui scalpe l'âme des hommes. Rappelons-nous d'ailleurs que, dans la tradition du Massachusetts, c'étaient les Indiens qui sortaient de la forêt (le désert, le « *wilderness* ») pour scalper les chrétiens. Dieu serait devenu un sauvage, un non chrétien. Ultime sacrilège. Sacrilège commis par Dieu lui-même...

Une deuxième interprétation du poème est toutefois possible. Sur un champ de bataille, il y a deux forces en présence. Pourquoi ne pas considérer que ce qui importe avant tout, c'est le point de vue du sujet (ici, le « *you* ») qui s'efforce de se construire dans ce combat avec l'altérité. Le moi serait une projection fantasmatique : si j'accède à la jouissance, je possède un moi (sauf que la jouissance dans son intensité hors normes abolit le moi de la vie de tous les jours). Emily Dickinson écrirait ici un poème érotique, et même pornographique. C'est une veine mineure dans son œuvre dans laquelle elle se plaisait à l'occasion⁴. « *He fumbles at your Soul* », qui commence par des préliminaires avec les doigts, se développe au niveau des halètements du sujet qui anticipe son orgasme final. Le rythme du poème est fondé sur la respiration qui accélère, ralentit, accélère de nouveau, « *fainter* », « *nearer* », « *further* », tout fonctionne sur un parallélisme entre « *Breath* » et « *Brain* ». Où d'ailleurs se trouvent exactement les « marteaux » ? Représentent-ils une agression venant de l'extérieur ou bien sont-ils à l'intérieur du sujet ? Si l'on suit la logique de la métaphore érotique, les marteaux sont dans le piano... Cœur de la femme qui bat plus vite ? Et, d'ailleurs, qu'est-ce qui est plus proche et plus lent au vers 8 ? La syntaxe est ambivalente : cela renvoie-t-il à l'agresseur ou au corps de la victime ? Emily Dickinson sait que le plaisir sexuel est à la fois physique et mental, « *Breath* » et « *Brain* ». Se masturbait-elle dans sa petite chambre au premier étage de la maison familiale ? La question bien sûr n'a aucune pertinence pour nous. L'essentiel, c'est qu'elle savait qu'au fond, tout est affaire de fantasme, ou, pour parler comme au XIX^e siècle, d'imagination. Et d'imagination qui porte sur le corps : si l'on considère que le distique est la suite des quatrains, Emily se voit saisie par des doigts qui sont devenus les « griffes » d'un animal sauvage qui attaque la « forêt » intime de son sexe.

4. Elle composa même un petit poème représentant une scène d'amour très physique entre deux femmes, qu'elle dédia à... sa cousine Eudocia Flynt, « *All the letters I can write* ». On ne sait pas grand chose de cette cousine, mais les biographes du poète nous signalent qu'Emily éprouvait une attirance particulière pour sa belle-sœur, Susan Gilbert... Ragots quand vous nous tenez. Oublions Sue (Susan...) et Eudocia, et goûtons, si le cœur nous en dit, les passages pornographiques que recèlent les petits poèmes de la jeune femme en blanc d'Amherst.

Quelle que soit la lecture que nous retenons, le poème est construit sur une gestion du temps. Le sujet anticipe la déchirure et/ou la jouissance. On peut aussi supposer que la femme désire (inconsciemment ?) être violée. Le poème progresse de façon tendue et haletante de tiret en tiret jusqu'au tiret final ouvert sur le vide qui achève le processus. On fera, si l'on veut, l'hypothèse d'une structure masochiste, ce qui n'est pas une perversion ou alors c'est une perversion fort bien partagée par nombre de mortels. Fondamentalement, le masochisme est recherche de plaisir⁵. Le sujet éprouve du plaisir à souffrir, ou, plus précisément, à anticiper la douleur. Cela implique la construction d'une durée intérieure, laquelle est en fait une structure d'attente. Le lecteur qui ne souhaite pas retenir l'hypothèse d'un masochisme inconscient parlera plus simplement de pensée oxymoronique : le cerveau se retrouve dans un état décrit comme « *bubble Cool* — ». Il bout et il est glacé tout à la fois, comme dans la grande tradition mystico-amoureuse. « Je brûle, je gèle, je vis, je meurs » (Pétrarque, sonnet 109). Est-ce érotique ou bien est-ce religieux ? Les deux à la fois ? Jacques Lacan aurait compris ces choses-là. On se souvient peut-être de ses propos au sujet de la transverbération de la Sainte Thérèse d'Avila du Bernin : « et puis en plus vous avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite... enfin quoi : qu'elle jouit, ça fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien. » (Séminaire XX, *Encore*, 16). Nous garderons le sage précepte de Nathaniel Hawthorne dans la *Lettre écarlate* : le lecteur a le choix entre les théories. Au masochisme et à la jouissance religio-érotique, nous ajouterons donc une troisième possibilité d'interprétation (qui n'exclut pas les deux premières) : le sublime. Edmund Burke dans son grand classique sur le sujet parlait de « *delightful horror which is the truest test of the sublime* ». (*A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and Beautiful*, 1757, 1998, 24)⁶.

Hors du temps et de l'espace

Le distique qui clôt le poème est-il la suite des trois quatrains ou bien doit-il être considéré comme le passage à un autre plan ? Le temps grammatical est encore le présent, mais il ne sert plus à articuler un récit. Le distique ne relate pas une suite d'actions, mais un état. Nous sommes hors temps, hors du temps des pianos et plus généralement du temps des horloges dont parlait Henri Bergson. L'espace lui-même s'étend à présent au cosmos et il ne connaît pas les divisions et les territoires établis

5. Notre propos n'est évidemment pas médical ou psychiatrique. Nous nous bornons à réfléchir à partir du poème et à en dégager des possibilités d'interprétation. Il est toujours fructueux à ce propos de revenir au livre de Gilles Deleuze sur le masochisme, *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le cruel*. Deleuze en met en lumière la structure sous-jacente : c'est le sujet qui manipule l'autre au nom de son plaisir (en l'occurrence causé par la douleur) et qui élabore une construction du temps fondée sur l'anticipation de la souffrance à venir.

6. Signalons le livre de Gary Stonum qui étudie le sublime dans l'œuvre d'Emily Dickinson. Il ne mentionne pas notre poème. L'approche de Stonum est toutefois exagérément positiviste. Il ne se réfère pratiquement pas à Burke et extrêmement peu au Kant de la *Critique du jugement*. C'est pourtant ce dernier ouvrage qui permettrait une étude théorique rigoureuse du sublime et de ses implications.

par les hommes. Le nouveau plan constitue un temps et un espace qui n'ont plus rien de personnel. Le distique ne comporte d'ailleurs aucun pronom personnel, il n'y a plus de « *you* », ni de « *he* », et bien sûr toujours pas de « *I* ». Le « *I* » reste certes sous-entendu dans la mesure où il y a encore quelqu'un qui écrit, mais nous nous trouvons à présent dans une dimension qui n'est pas humaine ou humanisée. En outre, le singulier a fait place au pluriel avec ces vents⁷, ces forêts et ces griffes, comme s'il n'y avait plus d'unité : c'est soit la fragmentation, soit le grand Tout de l'univers. Comment donc penser ce plan sur lequel le poème va venir s'arrêter ? Peut-on le penser ? Le début du poème nous guidait (dans une certaine mesure) grâce à ses oppositions binaires. Il y avait l'agresseur et la victime. L'Esprit humain a besoin de ces oppositions qui constituent autant de normes qui font qu'il appartient à une culture. On connaît le cru et le cuit, le miel et les cendres, la victoire et la défaite, les hommes et les femmes⁸. Il est certes encore possible de dégager du distique final une opposition entre les vents et les forêts, mais comment comprendre le dernier vers ? L'univers ne s'oppose plus à rien. Et, surtout, que signifie « *still* » ?

Le poème était sous-déterminé. Il devient illisible. Il cesse en même temps d'être métaphorique. La métaphore était de l'ordre du $x = a$, l'inconnu étant expliqué par le connu, le traumatisme par le piano. On admettra qu'il est possible de considérer que la série se continue avec les vents et les forêts, mais il n'est plus envisageable d'appliquer ce raisonnement au vers final. Plutôt que de métaphore, il conviendrait de parler de métamorphose⁹. Le sujet existait sous la forme d'un combat entre un toi et un lui dans la première partie du poème. À présent, l'humain cède la place au cosmos et même à ce qu'il faut bien appeler le chaos. D'ordinaire, dans une culture biblique, le mot désigne ce qui existait avant la création du monde. Ici, il faudrait dire que nous assistons à ce qu'il y aurait après l'univers. Le texte est même très précis, après l'univers, il y un « — », un tiret ouvert à droite. On ne sait littéralement pas ce que l'on trouve après. On ne peut décrire. On ne peut nommer. Il n'y a plus de langage. On pense à cette remarque de Gilles Deleuze à propos de l'image cinématographique, remarque qui pourrait s'appliquer avec beaucoup de justesse au poème : le texte « doit

7. Ces vents au pluriel ne ruinent-ils pas par avance toute interprétation chrétienne du poème ? Ce type d'interprétation, qui est toujours un placage de notions transcendantales et déjà construites sur un texte, n'hésiterait probablement pas à identifier le vent à l'Esprit Saint. Il s'agirait d'une lecture à la périphérie de l'orthodoxie : Dieu existe et Il viole le monde qu'Il a créé. Mais Dieu aurait ici perdu son unité. Ce n'est même plus l'Un en Trois de la Trinité. L'Esprit Saint est d'emblée fragmenté. Proposons donc que Dieu n'est pas une référence pour Emily Dickinson en cette fin de poème, pas plus que, par exemple, ne le serait la fabrication du cidre en Normandie. Ce n'est même pas sous-entendu et cela n'a aucun rapport avec le poème, du moins avec le distique.

8. Emily Dickinson savait ces choses-là aussi bien que le Claude Lévi-Strauss du *Cru et le cuit* et des trois autres volumes des *Mythologiques*. Elle savait surtout que la question importante, ce n'est pas de décrire ces oppositions binaires dont parle l'anthropologue et qui conditionnent notre appartenance à une culture, mais de voir ce qui advient à l'humain quand elles s'effondrent.

9. Gilles Deleuze dit à propos de Kafka quelque chose qui pourrait se révéler extrêmement pertinent pour comprendre la fin du poème d'Emily Dickinson. « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite » (*Kafka : pour une littérature mineure*, 40).

avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout. C'est la définition même du sublime » (*L'Image-Temps*, 206).

En anglais, le mot « *still* » est polysémique. Il peut vouloir dire *silencieux* ou bien *immobile* quand il s'agit d'un adjectif. Il convient toutefois de ne pas écarter une autre possibilité, à savoir l'hypothèse que nous avons affaire à un adverbe signifiant *encore/toujours* : *the universe is still* — ? Encore quoi ? Vivant ? Le texte ne dit rien. Si tel est le cas, la phrase ne serait pas finie et il serait donc impossible de lui assigner une signification. Proposons que « *still* » ouvre le poème. Le sujet existe à présent à un niveau infra-humain ou supra-humain, et soit il a été détruit, il est sans vie (du moins, il se voit ainsi), soit il a atteint la paix (la paix après l'horreur et/ou la jouissance). Il est peut-être aussi les deux à la fois. Indécidable. Nous nous retrouvons soudain hors des normes et des oppositions qui rendent possible la vie des humains dans leurs communautés.

On voit mieux comment Emily Dickinson expérimente avec les mots. Elle pratique spontanément ce que Marcel Proust théoriserait plus tard dans *Contre Sainte-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (297), remarque profonde que reprennent et développent Gilles Deleuze et Gilles Guattari : « Proust disait : "les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère." C'est la même chose que bégayer, mais en étant bègue du langage et pas simplement de la parole. Être un étranger, mais dans sa propre langue, et pas simplement comme quelqu'un parle une autre langue que la sienne. Être bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue » (*Mille Plateaux*, 124-125). C'est un peu cela que nous trouvons dans « *He fumbles with your Soul* » : « *Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et le confronte au silence* » (Deleuze, *Critique et clinique*, 142, italiques de l'auteur). Le poète va aussi loin qu'elle peut aller, elle crée ce que Proust appellerait un style, et elle s'installe dans une sorte de marge entre ce qui est anglais et ce qui n'est plus anglais. Bien évidemment, c'est toujours de l'anglais. Emily Dickinson ne sort pas du langage, mais elle explore ce que la norme ne rend pas visible, ce que le déjà lu, le lisible, ne nous permet pas de percevoir. Le lecteur doit ensuite construire, seul, sans beaucoup d'aide, sans le recours à des métaphores, le sens, la vision, en particulier la vision de ce qui se tient sur la frontière entre l'humain et le non humain.

Histoire de mode

Qu'en est-il du moi ? de l'identité ? Force est de constater que ces termes n'ont plus aucune pertinence. Le moi en tant qu'objet que je possèderais n'existe plus. Il n'y a pas non plus identité dans la mesure où ce qui serait le sujet n'a cessé de différer de lui-même. Pouvons-nous parler d'identification ? Dans la première partie du poème, c'est exact, il y a eu une identification à ce « *you* », ainsi que peut-être au « *he* », ou, pour être plus précis, aux rapports entre le « *you* » et le « *he* », au champ de bataille où ils s'actualisent. Le sujet serait identification à un champ ? On peut supposer qu'il en va encore de même dans le premier vers du distique si

l'on considère le combat entre les vents et les forêts. Mais cela n'est absolument plus valable pour le dernier vers. Disons-nous que le moi serait l'univers ? Il convient peut-être de poser la question d'une autre manière. Il n'y a pas un moi qui existerait d'abord et qui percevrait l'autre, les objets, le monde. Le sujet est au contraire constitué par des rapports, des champs (de bataille ou autres), ainsi que par des états limite, qui le rendent possible. Le poème d'Emily Dickinson est parfaitement explicite : il n'y a que cela.

Si nous considérons que le sujet n'est pas une essence donnée une fois pour toute, nous pourrions peut-être parler de mode d'être ou d'existence. C'est l'existence qui donne un être (temporaire) au sujet. Cette idée de *modus* est empruntée à l'*Éthique* de Spinoza (II, prop. 13, dite « Petite Physique ».) Il y aurait Miss Dickinson faisant un gâteau avec les domestiques. À un autre moment, il y aurait Emily, seule dans sa chambre, expérimentant avec les mots. Et, bien sûr, en plus de ces deux modes, on pourrait trouver encore un grand nombre d'autres Emily Dickinson. Il faut comprendre qu'il n'y a pas de sujet sans modes et, réciproquement, pas de modes sans sujet. En d'autres termes, il n'y a qu'une Emily Dickinson, mais on ne peut l'appréhender qu'à travers un seul mode à la fois. Donc, pas de hiérarchie. Emily Dickinson n'est pas donnée à l'avance. Elle n'est que la somme de ses modes. C'est le second de ces modes, qui nous avons appelé Emily, qui nous retiendra ici.

Comment pouvons-nous percevoir ces modes d'être et d'existence ? Un mode est un agencement tissant des rapports entre parties du corps et morceaux du monde. Le moi peut bien sûr à l'occasion en faire partie, sans que ce soit nécessaire. A-t-on un moi quand on fait un gâteau ? C'est à voir. En tout cas, ce n'est franchement guère utile pour une activité aussi technique et normée. L'expérience que relate « *He fumbles with your Soul* » montre, pour sa part, que le moi du « *you* » a disparu à la fin du poème. En fait, l'expérience qui est relatée expérimente une autre organisation du corps, ce qu'Antonin Artaud aurait appelé un corps sans organes¹⁰. Le corps n'est plus pensé selon un ensemble de fonctions enseignées socialement. Ce seraient là des habitudes acquises, pour parler comme le philosophe David Hume. À quoi sert la main ? À manger, jouer du piano ? À tripoter aussi ? Ainsi que le rappelle avec toute la clarté souhaitée Gilles Deleuze : « Vous ne définirez pas un corps (ou une âme) par sa forme, ni par ses organes ou fonctions ; et vous ne le définirez pas davantage comme une substance ou un sujet ». (Spinoza : *Philosophie pratique*, 166). Dans le poème, le corps semble, par exemple, avoir perdu sa température « normale » (disons, 98,5° Fahrenheit en Amérique, soit 37° Celsius chez nous). Il est brûlant et glacé en même temps. L'âme, qui est vue comme ce qui arrive au corps et/ou au moi, est « nue », puis scalpée, ce qui semble signifie qu'on lui arrache sa peau ou une enveloppe qui serait censée la protéger. Elle se retrouve encore plus nue. La nudité radicale ?

L'expérience que permet le poème consiste à aller le plus loin possible en explorant le *modus* temporaire ainsi constitué : âme nue, puis scalpée et encore

10. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, émission radiophonique de 1947. Rappelons qu'en latin le terme *organum* signifie *instrument*. On sait aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari ont fait du CsO l'un de leurs concepts incontournables dont ils dégagent les ramifications et les implications dans *Mille Plateaux*.

plus nue, puis disparition totale du corps (et donc du moi et de l'âme) pour devenir imperceptible face au grand tout de l'univers. Le rien et le cosmos. Le poète atteint le mode d'existence le moins social qui se puisse être. À cette occasion, le lecteur découvre que l'opposé du social, ce n'est pas le moi, mais un état radicalement non subjectif et non individuel. *Quid Corpus possit ?* Sur ce point, c'est encore Spinoza qui a été le premier à poser la question qui importe. « Que peut le corps ? Personne jusqu'à présent ne l'a déterminé » (*Éthique*, livre III, scolie de la proposition 2). Tout est question de possibilités. L'homme ne saurait se définir par ses organes, leurs formes, leurs fonctions. Si l'on préfère, l'homme n'est pas une substance. Il est fondamentalement composition de parties intensives. Il convient alors de rechercher les intensités, qui sont à la base de toute vraie poésie, ainsi que les associations qui rendent compte du fonctionnement du langage. Le CsO entraîne de cette manière le langage dans des associations inédites, inouïes, en perpétuels remaniements hors de toute hiérarchisation sociale¹¹.

À sa manière, Emily Dickinson va aussi loin que son contemporain Arthur Rimbaud, qui préconisait « *un long dérèglement raisonné de tous les sens* »¹². Le jeune homme se demandait s'il était possible d'expérimenter une manière d'être différente de celles de tous ces négociants et autres misérables petits bourgeois si pleins de leur sens commun. L'expérience ne peut qu'être temporaire. Il est inévitable de revenir à une existence sociale normée, à moins que l'on ne sombre dans la schizophrénie. On sait que Rimbaud lui-même finit par abandonner la littérature et par devenir... négociant.

Telle est en conclusion l'expérience de « *He fumbles with your Soul* ». Le poète confronte le chaos, c'est-à-dire qu'elle montre qu'elle cesse de se représenter comme un agencement d'habitudes et de systèmes de normes inculqués par la société. Elle se détache du temps des horloges et des territorialisations de l'espace qui encadrent notre vie quotidienne. Lire ce court texte ne doit donc pas être le résultat de réactions, je reconnais telle chose, j'applique tel concept tout prêt. Emily Dickinson nous propose au contraire un travail de connaissance et non de simple reconnaissance. C'est de cette manière que l'on peut commencer à appréhender comment le sujet peut atteindre son mode d'être à la fois le plus personnel et le moins personnel. Cela revient *in fine* pour nous à comprendre que le sujet n'est pas ce qui construit les rapports au monde et aux objets dans le poème, mais ce qui est construit par ces rapports.

— Daniel THOMIÈRES

Université de Reims Champagne-Ardenne

11. On peut penser à cet égard à ce qu'écrivait Henri Bergson dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* : « Si la surface de notre très petit corps organisé (organisé précisément en vue de l'action immédiate) est le lieu de nos mouvements actuels, notre très grand corps inorganique est le lieu de nos actions éventuelles et théoriquement possibles » (p. 274). À sa manière, Bergson avait vu tout ce qui sera important pour une réflexion moderne sur ce qu'est un sujet, et Deleuze a bien lu Bergson.

12. Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant », à George Izambard, 15 mai 1871.

Œuvres citées

- ARISTOTE (1989) : *Topica*. Cambridge : Harvard UP.
- ARTAUD, Antonin (1974) : *Pour en finir avec le jugement de dieu. Œuvres complètes*, Vol. XIII. Paris : Éditions Gallimard.
- BERGSON, Henri (1932) : *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BURKE, Edmund (1958) : *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)*. New York : Columbia UP.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1975) : *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.
- (1980) : *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit : Collection “Critique”.
- DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit.
- (1967) : *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le cruel*. Paris : Éditions de Minuit.
- (1981) : *Spinoza : Philosophie pratique, 2^e édition*. Paris : Éditions de Minuit.
- (1985) : *Cinéma 2 : L’Image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- DICKINSON, Emily (1955) : *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. New York / Boston : Little, Brown and Company.
- (1998) : *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. R.W. Franklin. Cambridge : Harvard UP.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1962) : *The Scarlet Letter*. New York : W. Norton & Co.
- LACAN, Jacques (1975) : *Séminaire XX : Encore*. Paris : Éditions du Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) : *Mythologiques : Le Cru et le cuit*. Paris : Éditions Plon.
- LUXFORD, Dominic (2004) : « Sounding the Sublime: The “Full Music” of Dickinson’s Inspiration ». *The Emily Dickinson Journal*. Vol. 13.1. : 51-75.
- MILLER, Crisétienne (1987) : *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar*. Cambridge : Harvard UP.
- PROUST, Marcel (1987) : *À la recherche du temps perdu. 1913-1927*. Paris : Éditions Gallimard.
- (2002) : *Contre Sainte-Beuve* (publication posthume, 1954.) Paris : Gallimard.
- RIMBAUD, Arthur (2007) : *Correspondance*. Paris : Fayard.
- SPINOZA, Baruch (2000) : *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata, 1677. Ethics*, Trad. G.H.R. Parkinson. Oxford : Oxford UP.
- STONUM, Gary Lee (1990) : *The Dickinson Sublime*. Madison : The University of Wisconsin Press.
- WEISBUCH, Robert (1972) : *Emily Dickinson’s Poetry*. Chicago : The University of Chicago Press.
- WOLFF, Cynthia Griffin (1986) : *Emily Dickinson*. New York : Alfred A. Knopf.

