

« La poétique du foyer chez Emily Dickinson »

Geneviève Baril

Pour citer cet article :

Baril, Geneviève. 1997. «La poétique du foyer chez Emily Dickinson», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/baril-1>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Baril, Geneviève. 1997. «La poétique du foyer chez Emily Dickinson», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1, p. 93-101.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

La poétique du foyer chez Emily Dickinson

Geneviève Baril

Chose étrange que l'oeuvre poétique de la recluse d'Amherst. Moderne avant son temps, inconnue à son époque, la poésie d'Emily Dickinson a pourtant marqué le corpus littéraire américain du 19^e siècle. Tandis que Walt Whitman célébrait, par son exubérante poétique, l'érotisme et la sensualité, Emily Dickinson écrivait secrètement des vers tout en retenue. Alors que Whitman dépeignait l'immensité du territoire, Dickinson restreignait les limites de sa poésie à un champ intime. À l'évocation du célébrant s'opposait, discrètement, l'introspection cognitive de la cloîtrée. À la volonté exaltée de Whitman de traverser l'espace américain s'achoppait pourtant une anonyme poésie du recueillement.

Dans la poésie d'Emily Dickinson, le lieu à cerner n'est plus l'espace national mais plutôt le privé. Son organisation sémantique du concept de spatialité ne participe plus aux représentations traditionnelles et mythiques de la superficie américaine. Si on suit les réseaux signifiants de sa poésie, on pénètre plutôt dans le territoire restreint de l'intériorité. C'est en parcourant les fragments poétiques de Dickinson et en sillonnant les récurrences sémantiques que l'on peut arriver à distinguer la structure spatiale qui régit sa poésie. Cette analyse tentera donc de repérer les similitudes à l'intérieur du champ spatial afin de cerner l'étrange lieu d'écriture qu'a construit celle qui aurait voulu s'extraire de l'espace public.

L'exclusion sociale de la poète semble avoir contribué à forger sa poésie de l'intimité. De son isolement découle une conscience

intense de l'intériorité. Sa réclusion volontaire lui a permis d'explorer l'espace privé. Attentive à l'univers empirique qui l'entoure, Emily Dickinson cherche à circonscrire le champ irréprésentable du réel et c'est en cernant ce qui lui est familier qu'elle peut s'approcher au plus près de cette vérité insaisissable. C'est en scrutant le champ limité de l'intimité qu'elle tente de saisir la complexité de l'existence. Son appréhension du microcosme lui permet de comprendre le macrocosme. Pour Emily Dickinson, « le petit contient non seulement la perfection mais aussi l'immensité »¹. Aussi entreprend-elle de cerner l'espace apparemment restreint de son monde privé. Oeuvre d'introspection, sa poésie s'attarde à l'individu discret qui, dans la modestie de son combat existentiel, « gagne - sans que les nations le sachent / Qui tombe - sans qu'on le remarque - Dont nulle Patrie ne considère / Avec pitié les yeux qui meurent » (no 126)². Ayant un parti pris pour le silence, le secret et la solitude, Dickinson considère que « C'est bien de se battre à hauts cris - / Mais qu'il est plus *courtois* celui / Qui charge seul en son coeur / La Cavalerie du Malheur - »(no 126). Cet assaut discret, cette rencontre personnelle avec la mort, doit se faire intérieurement. L'escarmouche doit être privée, l'humble combat avec la mort doit se faire dans l'isolement. L'individu doit affronter seul et secrètement cette mort intime, personnelle. En fait, toute la poésie de Dickinson tend à mener l'individu vers cette ultime promiscuité. La spatialité est constituée de façon à ce que le sujet arrive à l'intimité finale avec le réel par l'expérience de la mort.

C'est l'isolement qui est le point de départ à cette avancée spirituelle. La réclusion semble être la condition spatiale essentielle à la lucidité. C'est de l'intérieur qu'il faut faire acte de conscience. Il faut s'exclure des contingences quotidiennes et sociales pour mieux cerner les conditions d'existence. Liberté et captivité sont pensées ensemble chez Dickinson. « La Captivité est Conscience- / La Liberté aussi. » (no 384) . À la limite, il faut être prisonnier de soi-même pour véritablement se connaître, pour arriver à se distinguer. Cet espace clos qu'il faut habiter est tantôt la Maison, la Chambre, la Tombe, le Corps et le Coeur. Tant de lieux privés qui truffent la poésie de Dickinson et qui sont de véritables refuges pour la pensée. Ces espaces intimes, dont les parois cachent le moi aux yeux indiscrets, sont des abris recherchés pour les individus, ces « Oiseaux d'Ici ... qui restent » (no 335). Ainsi, s'ils ne font pas encore partie de la communauté des anges, les sujets terrestres appartiennent tout

de même à l'espace aérien, ce qui les rapproche de la spiritualité idéale. Poussés à s'abriter par les « Neiges prises de pitié » (no 335), ces sujets demandent asile tout comme leur « Âme qui demand[e] refuge/ en toute humilité » (no 578).

Pour Dickinson, l'esprit trouve abri dans le Corps qui « pousse au-dehors - / Du mieux qu'il peut - / Afin que si l'Esprit - veut se cacher / Son Temple toujours soit à portée... » (no 578) . « Entrouvert - accueillant - et sûr » (no 578), ce corps est la prison espérée de l'Âme. Espace encore plus restreint, le coeur, « plein de Chair [afin que] / l'Esprit prospère » (no 1355), est aussi l'auberge de la Pensée. Physiques ou matériels, les abris sont toujours des sanctuaires pour la conscience. Hermétiques, ces lieux clos délimitent l'espace spirituel. C'est parce que cantonné que le sujet peut atteindre la réalité pensante. Cloîtré, l'esprit est alors concentré, la conscience précisée. La captivité impose l'intériorité réflexive. Puisque le réel se dérobe infiniment, c'est dans la réduction et dans l'isolement que Dickinson tente d'en saisir les petites manifestations.

Pour Emily Dickinson, il faut donc circonscrire son ici pour accéder à l'ailleurs. L'espace privé devient le champ possible de la transcendance. Il faut maîtriser son intimité pour espérer rencontrer, outre la réalité terrestre, une vérité plus métaphysique. En fait, la poète tente d'accéder, par sa poésie, à une dimension irréprésentable. Son écriture se limite à l'essentiel afin d'épurer la langue de ses lourdeurs. Elle se fragmente pour laisser place au silence, à l'absence, au blanc de la page. La poésie de Dickinson tente donc de s'approcher au plus près du réel en réduisant l'espace. Raffinés, ses poèmes se font petits. Ils appartiennent au mode privé, à la confiance, au chuchotement. Ils sont de petits souffles réflexifs. Miniatures messages, ils cherchent à circonscrire l'indicible, ils cherchent à encadrer le fuyant. Ce sont des microcosmes langagiers qui tentent de rendre l'immensité par la concision. Ils disent le moins pour rendre le plus. Grâce à ce style télégraphique, Dickinson peut donc traduire formellement sa conception spatiale de l'introspection. Thésaurisant son savoir, distillant le superflu, elle crée un espace poétique restreint qui donne à la réflexion toute son ampleur et au questionnement toute sa latitude.

Le rétrécissement formel de ses poèmes participe à l'esthétique dickinsonienne du rapprochement par la réduction spatiale. En effet, en isolant les mots au moyen de tirets, elle leur restitue un espace privilégié et hermétique. En fait, elle reproduit

avec cette étrange ponctuation une même volonté de réclusion. Isolant le mot au moyen de tirets, isolant la lettre au moyen de majuscules, elle redéfinit un nouvel espace privé dans le langage. Ce travail sur l'espace scriptural, qui cherche à réduire au minimum la matérialité des mots afin d'inscrire l'Incorporel, fait écho à l'organisation sémantique qui tend aussi à rétrécir les contingences matérielles de l'existence. Ainsi, dans les poèmes d'Emily Dickinson, plus la conscience prend de l'expansion, plus les objets tendent à se miniaturiser et plus les occupations sentimentales comme « le petit Labeur de l'Amour » (no 478) tendent à s'amenuiser pour faire place à une douleur existentielle. Cette immense passion qu'est l'amour devient, chez elle, un « petit Poison » (no 1438). L'esprit est plutôt occupé par l'angoisse, l'inquiétude, le trouble et « petits » sont les « Tranquillisants » (no 536) qui pourraient atténuer ces Peines cognitives. Il n'est plus de remède à la « Vraie souffrance » (no 686). Cette douleur venue du « Vide » (no 650) prend toute la place, devient « Infinie » (no 650).

Il semble donc que le rétrécissement mène, chez Dickinson, à un rapprochement avec la mort. Plus l'espace se fait restreint, plus les contingences disparaissent, plus la mort se fait présente. La réduction spatiale serait alors un moyen d'arriver au plus près de cette expérience du réel qu'est l'instant du trépas. Dans la poésie dickinsonienne, les espaces clos et intimes sont presque toujours les lieux de la mort. La maison, la chambre et la tombe sont les images récurrentes de ce lieu de l'agonie. L'ici intime des mourants est cette maison vers laquelle « Jésus vient toujours » (158). La Chambre mortuaire de la mourante (no 465) devient une Chambre tombale (no 25 et 449) et le lit peut se faire fosse (no 96). Bref, il y a tout un enchevêtrement sémantique entre ces espaces intimes qui sont les sanctuaires derniers de la conscience avant le trépas. Le mouvement de rétrécissement spatial, qui amène le sujet au plus proche de la mort, répond au désir dickinsonien de circonscrire le plus précisément possible le réel. À la réduction spatiale s'accorde toujours une poétique de l'hyperconscience. La diminution de l'espace vital permet ainsi de se rapprocher des « faubourgs du Secret » (no 1245). Le rétrécissement des espaces extérieurs permet l'agrandissement de la perception, puisqu'il y a moins à embrasser du regard et plus à capter précisément.

On peut dire que la poésie de Dickinson se fonde sur ce champ de vision restreinte qui permet d'entrevoir le lieu de

dérobolement du réel. En effet, plusieurs de ses poèmes s'attardent à discerner la limite ultime de la perception. « Les yeux qui meurent » (no 126) sont le lieu de la dernière conscience. « Les Yeux se glacent - c'est ça la mort - » (no 241). L'orbite semble être l'ultime intérieur où passe la mort. Tout un poème (no 465) est d'ailleurs fondé sur cette extrême acuité, cette lucidité finale qui amène au plus près du réel. Dans ce poème, le regard d'une moribonde sonde le plus longtemps possible la vie qui lui échappe. S'immisce dans son champ de vision une mouche, dernière et triviale manifestation de cette vie fugitive. L'attention visuelle accordée à cette mouche illustre bien cette limite de la conscience que poursuit incessamment l'écriture de Dickinson. Cet insecte qui ultimement s'interpose, qui parcourt l'ici, qui remplit « ça et là » l'espace, est en fait à la position même de la frontière de la vie et de la mort, « entre la lumière - et moi » (no 465). Jouant le rôle du passeur, l'insecte amène le regard de la mourante à cette perspective ambiguë de l'entre-deux. Cette perception est la limite infranchissable avant la mort puisque tout de suite après, « les Fenêtres ont manqué - et puis / Je n'ai plus vu assez pour voir - » (no 465). Le regard joue donc un rôle prépondérant dans l'analyse de l'isotopie spatiale, car il permet de capter cette frontière étrange qui scinde l'espace de la vie et celui de la mort, cette limite où le sujet finit toujours par se heurter.

En plus de restreindre le champ autour du sujet conscient, Emily Dickinson poste souvent le « Je » à cette frontière qui divise les deux mondes afin de saisir les vérités fugitives de l'interstice. Elle cherche à atteindre le lieu de rencontre des deux dimensions. Elle emprunte avec les agonisants l'étroit couloir qui semble lier « l'Ici-Bas » (no 1639) à l'au-delà des Dieux, ce chemin qu'il faut prendre « dans la neige Infinie » (no 158), ce « chemin de la lumière » (no 150). À contresens, elle suggère le corridor qu'empruntent « En longues Files, d'un pas tranquille - / Dans leurs Uniformes de Neige » (no 126), les Anges qui viennent chercher, « dans leur cortège d'ailes » (no 126), le solitaire mourant dans sa dernière demeure. Ce passage spatialisé semble être le lieu de rencontre entre les êtres et leurs doubles désincarnés, ces anges, passeurs évanescents, « qui se bousculent dans l'entrée » (no 461), qui guettent à la « grande porte » (no 150) le petit visage de la morte. Ces êtres sont les gardiens de la « grand'porte » (no 158), cette « great gate » qui jouxte les deux mondes, cette béance entre le monde fini et l'infini.

Il est intéressant d'étudier le poème no 158 pour comprendre

cette double perspective. La première strophe présente un sujet en train de mourir, qui a conscience de son trépas et qui demande qu'on lui éclaire le chemin à emprunter. La deuxième strophe pénètre à l'intérieur de la conscience angoissée de la mourante qui s'interroge à savoir si le Sauveur saura rejoindre, par cette route, le repère terrestre qu'est sa maison. Ainsi, Dickinson crée un double mouvement de rencontre à travers l'espace en engageant la moribonde et Jésus dans cette route qui semble se rejoindre dans l'espace. Cette frontière irreprésentable qui rattache les deux mondes semble s'inscrire à même le blanc qui sépare la deuxième et la troisième strophe. C'est dans l'espace qui sépare ces strophes que se fait le changement spatial, que s'inverse le point de vue. Dans la troisième strophe, l'ici n'est plus le même. Le « Je » qui agonisait est devenue Dollie, sa parole s'est tue et la voix narrative est prise en charge par ceux qui peuplent l'espace inconnu. Le « pas dans l'escalier » semble être celui de la morte qui atteint à l'instant l'au-delà : « La Mort peut venir - Dollie est ici » (no 158). Ainsi, il y a eu passage entre les deux mondes et c'est cette traversée (ou cette montée) que Dickinson cherche à traduire. C'est l'espace du trépas, qui étymologiquement signifie « passage », qu'elle image. Elle évoque l'outre-passage...

Ainsi postée à la frontière de l'ici et de l'ailleurs, la conscience se rapproche de l'issue où se terre la mort, de l'interstice où fuit la vie. Toujours à proximité, cette mort n'est souvent que de l'autre côté de la porte. « Seulement la Mort - c'est différent - / Derrière la Porte - Doucement - » (no 335). La porte est l'image de la brèche où se recourent les deux dimensions. Cette ouverture appartient encore au registre de l'espace privé. Pour filer la métaphore, Dickinson illustre la proximité de la mort en supposant qu'elle est dans une chambre voisine, tout comme l'Elysée qui « n'est pas plus loin / Que dans la Chambre d'à côté » (1760). Cette pièce intime et close est un présage de la Tombe pour la femme qui agonise dans « Le Silence de la Chambre » et qui attend « l'ultime assaut » dans cette « Chambre » (no 465). Lieu de la dernière conscience, cet endroit privé est le dernier refuge terrestre avant que son occupant habite « le plus sûr abri » qu'est cette Mort qui est « Trop proche pour qu'on [la] cherche / Trop chère pour qu'on [la] dise » (no 1065). La mort est une absence pourtant bien présente, toujours à proximité du sujet. En fait, Emily Dickinson révèle la promiscuité de l'être terrestre avec l'outre-lieu. Ainsi Dieu (no 623) est notre « Vieux Voisin » et peu

importe où nous irons dans l'espace géographique « Les Anges louent [toujours] la Maison d'à côté » (no1544) . Tout est donc toujours à portée de regard, à proximité de cette Âme forte qui supporte « Un bruit de pas qui s'approche - / Un bruit de porte qui s'ouvre - » (1760). La mort n'est parfois que de l'autre côté de la cloison et le Ciel parfait « quand intenable est - la Terre - » (no 623), est plus proche qu'on ne le pense de « ce côté-ci des morts » (no 150).

Postée à la limite de ces deux mondes, la conscience aux aguets circonscrit cet espace de l'ambiguïté en tentant de s'approcher au plus près de la frontière, de la « Barrière » (no 1065), de ce point où convergent tous les lieux. C'est autour de ce centre absent que tourne le langage poétique d'Emily Dickinson, pour qui la circonférence est le meilleur moyen de border ce trou irréprésentable. « Si le centre est refusé, la périphérie devient le champ proposé à la connaissance... »³. On peut dire que la sémantique spatiale de Dickinson est une poétique du foyer. Cernant d'abord son foyer, c'est-à-dire sa demeure, son lieu servant d'asile, la poète circonscrit ensuite ce point de méconnaissance, ce foyer central qu'est le réel. C'est cette tache aveugle que tente de saisir ultimement du regard la moribonde. C'est cet intenable lieu du silence et de la vérité que cherche à habiter la conscience extralucide de la mourante: « J'ai entendu une Mouche - en mourant - / Le silence dans la Chambre / Était comme le Silence dans l'Air - / *Entre* les Roulements du Tonnerre - » (no 465). L'entre-deux est cette position intermédiaire que tente constamment d'occuper le sujet. Chez Emily Dickinson, il a un idéal du « Between ». Elle veut s'immiscer, telle la Mouche, entre la lumière et le moi, entre l'infini et l'être, dans cette zone floue où se rejoignent la vie et la mort, tout comme elle veut disposer le sujet à la frontière du corps et de l'esprit, du concret et de l'abstrait, de l'ici et de l'ailleurs. Ses poèmes sont formellement représentatifs de cette ambiguïté spatiale. À l'horizontalité des tirets s'oppose la verticalité des lettres capitales, à la linéarité des mots s'oppose la superposition des strophes, à la matérialité des signes s'oppose le blanc qui les sépare.

Ainsi, cet espace poétique nous entraîne dans un voyage spirituel à travers l'intériorité humaine car « Il n'y a pas de Frégate comme un Livre / Pour nous emporter en Terre lointaine / Ni de Coursier comme une page/ De fringante poésie » (no 1263). Hermétique, l'écriture dickinsonienne n'en reste pas moins une

ouverture sur le lieu étrange de la conscience. Elle nous amène avec elle au plus près de la mort, au plus près du réel. Elle transcende la contingence et la sentimentalité pour nous mener vers des lieux arides mais rarement explorés. Si la poésie de Dickinson se restreint à l'intimité du sujet et à son espace privé, elle n'est pas moins avancée dans l'espace spirituel du sujet qui balance entre l'Ici-Bas et l'Au-delà, entre un Ciel espéré et une Terre parfois intenable. « À travers l'espace réel, le lieu géographique dickinsonien se constitue toujours en un espace mental où la signification se nourrit abstraitement d'échanges constants entre une forme d'adhésion à l'ailleurs, et une forme de désengagement de l'ici »⁴. Mystique peut-être, minimaliste surtout, il ne faut pas croire qu'Emily Dickinson participe au courant puritain de son époque parce qu'elle resacralise l'outre-lieu. Ces petits poèmes sont tout le contraire des grandiloquents sermons religieux. Ce sont plutôt de petits tableaux qui se lisent d'un seul coup, des petits souffles qui s'éteignent discrètement. Fragments de silence ou miettes d'infini, ce sont les traces poétiques d'une pensée qui tente la transcendance. Ce sont des particules de réel qui cherchent à révéler la mince place de la vérité.

NOTES

- ⁵. DELPHY, Françoise. *Emily Dickinson*, Paris, Didier Érudition, 1984, p.81.
- ². DICKINSON, Emily. *Escarmouches*, Paris, Orphée/ La différence, 1992, p.29. Tous les poèmes cités seront tirés de cette traduction de Charlotte Melançon. Afin d'éviter une annotation excessive, je me permettrai de seulement indiquer le numéro attribué à chaque poème.
- ³. SAVINEL, Christine. *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p.205.
- ⁴. *Ibid.* p.11.

BIBLIOGRAPHIE

- DELPHY, Françoise. *Emily Dickinson*, Paris, Didier Erudition, 1984, 597 pages.
- DICKINSON, Emily. *Escarmouches*, Paris, Orphée/ La différence, 1992, 124 pages. Traduction de Charlotte Melançon et numérotation de Thomas H. Johnson.
- SAVINEL, Christine. *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, 287 pages.