

Emily Dickinson
L'existence en danger

Pierre Nepveu

Volume 28, numéro 2 (164), avril 1986

Emily Dickinson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31023ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1986). Emily Dickinson : l'existence en danger. *Liberté*, 28(2), 51–58.

PIERRE NEPVEU

EMILY DICKINSON: L'EXISTENCE EN DANGER

La poésie, chez Emily Dickinson, a quelque chose d'un comportement naturel de l'esprit: dépourvue de tout prestige mythique, elle ne semble même pas être matière à projet, du moins pas au sens où l'on entend ce terme lorsque l'on parle de projet littéraire. La poésie, pour Emily, paraît comme une évidence, une exigence absolue de la pensée: ce qui se passe lorsque celle-ci se risque à dire l'étrangeté de ce qui est et de ce que nous sommes. Le danger, ici, n'est pas dans la transgression de quelque loi, il est avant même la transgression, dans l'étonnement et l'euphorie de voir et de ne pas comprendre. Mais qu'est-ce que l'on ne comprend pas? Le monde? Il y a dans le monde, vu, respiré, entendu par Emily Dickinson, quelque chose d'essentiel qui n'a pas besoin d'être compris: rien à expliquer, par exemple, dans les fleurs, les oiseaux et les abeilles qui enchantent la nature du Massachusetts où elle marche, souvent, avec un pur émerveillement.

Non, si le problème de comprendre se pose, c'est face à une autre étrangeté, celle de nous-mêmes lorsque nous regardons le monde et que nous finissons, toujours, par nous regarder. Il me semble que si Emily Dickinson est radicalement poète (partout: au détour de sa moindre lettre à sa compagne Abiah Root, à Higginson, autant que dans ses poèmes), c'est que jamais elle ne cesse de se saisir elle-même avec le plus complet étonnement, comme une sorte d'être de

fiction, une apparition. Lévinas écrit quelque part que «la conscience, c'est l'impossibilité de s'endormir». Chez Emily, on pourrait dire, d'une manière analogue, que c'est l'impossibilité de disparaître. Elle a écrit sur ce thème un poème qui le dit parfaitement:

*A mon oreille fine les feuilles — conféraient —
 Les fourrés — eux — étaient des cloches —
 Je ne pouvais me protéger
 Des sentinelles de la nature —
 Si dans une cave je pensais me cacher,
 Les murs — commençaient à parler —
 La création semblait une fissure immense —
 Pour me rendre visible — **

*Les traductions accompagnées d'un astérisque sont de Charlotte Melançon. Les autres sont de moi.

Si petite, si réticente, si effacée: et pourtant, oui, irrémédiablement et douloureusement visible, parce que vouée à sa propre conscience et sachant que cela ne pourra pas s'arrêter.

Ce qu'il y a d'extraordinaire chez elle, tout autant que les conditions mêmes dans lesquelles elle a pu produire une œuvre foncièrement originale et neuve, c'est son indifférence souveraine à tout ce qui fait depuis le romantisme le projet moderne de la poésie. Elle ignore la révolte, elle ne pense pas à s'évader, encore moins à subvertir l'ordre des choses, et rien n'indique qu'elle écrive pour changer la vie ni pour créer un monde qui soit plus vrai que le nôtre. Sans doute elle croit, comme Emerson et comme certains contemporains qu'elle ignore (Baudelaire par exemple), que la nature est un immense répertoire de symboles, captés, déployés, déchiffrés par l'imagination poétique. Mais elle en tire une leçon de modestie: non pas l'apologie du surnaturel, d'un au-delà du réel, mais le sentiment que le «surnaturel n'est pas autre chose que le naturel dévoilé (*disclosed*)». Il s'agit d'être là, de saisir ce qui a lieu, dans l'acte de pensée le plus entier, le plus fervent: rien d'héroïque en apparence. Et pourtant...

Dans sa célèbre correspondance avec Thomas Higginson, elle écrit (juin 1862): «Vous jugez mon allure spasmodique. Je suis en danger, monsieur.

Vous me jugez incontrôlée. Je n'ai pas de tribunal». Même la manière de dire est ici du plus pur Emily Dickinson: le contraire de la soumission et du conformisme. Soumise, Emily peut bien l'être pour ce qui est d'un certain ordre des choses, pesant sur le corps ou imposé par le social. Mais face à l'exigence de penser, il n'y a plus d'ordre préalable qui tienne: il ne reste que l'ordre à venir, l'unité supposée du réel que l'esprit ne peut qu'approcher, dans un état de turbulence ou d'ébriété.

«Le danger, écrit-elle dans une autre lettre, ne se trouve pas au commencement, car alors nous sommes inconscients: il vient dans les jours d'après, plus lents». Elle ne dit pas cela pour dramatiser d'une manière grandiloquente une certaine position littéraire, une mission. Emily Dickinson est l'une de ces poètes qui, à diverses époques, sont restés inconnus de leur vivant: elle n'est pas pour autant un poète maudit, expression qui se met d'ailleurs assez mal au féminin. Non, le danger est bien réel: ou plutôt, le danger c'est le réel lui-même tel que perçu, dit, recréé par la conscience vive, par ce qu'Emerson appelle, d'une manière toute proche de celle d'Emily, «l'intelligence en état d'ébriété». Peut-être parce que son champ d'expérience est toujours demeuré très réduit, Emily Dickinson semble avoir opté spontanément pour l'hyper-conscience, pour une forme d'intelligence presque insoutenable tant elle saisit l'extrême nudité, l'intensité fragile de l'acte d'exister.

Exister, c'est-à-dire désirer, jouir et souffrir, bien sûr. Là où cela a lieu, c'est l'âme (ce qu'elle appelle à tout moment dans son œuvre: «*the soul*»). Emily manifeste à cet égard tous les défauts que l'on a, ici au Québec, rattaché à une certaine pensée religieuse que nous aurait livrée le dix-neuvième siècle: jansénisme ou puritanisme, l'effet revient au même. Elle croit fermement que l'âme et le corps sont deux principes distincts et que le second ne vaut pas cher; elle pense que la vérité est dans la douleur beaucoup plus que dans le plaisir. Elle ose écrire: «J'aime l'air de l'agonie/ parce que je sais que c'est vrai»*. Et lorsque la mort

frappe, tout proche, la conscience s'incline, avec une gravité stoïque, presque silencieuse: il reste ce court poème, où l'extrême émotion vient précisément du silence, du fait qu'aucune émotion ne s'y affiche. Poème avec lequel «Une petite morte» d'Anne Hébert entretient une étrange parenté:

*Le va-et-vient dans une maison
Le matin après la mort
Est le plus grave des travaux
Accompli sur la terre—
Le balayage du cœur
Et le rangement de l'amour
Que nous ne voudrions pas réemployer
Avant l'éternité*.*

Jansénisme, puritanisme? Qu'importe? Au lieu d'y étouffer, Emily montre que le plus petit espace est infini: ce que son langage appelle l'âme n'est pas ce qui tourne le dos au réel, mais plutôt ce qui le révèle dangereusement, dans une vérité dont nulle ironie ne saurait nous soulager.

L'âme: ce qui habite la vie, avec désir et effroi. L'éternité, Dieu: ce qui borde la vie, la frontière au-delà de laquelle le désir et l'effroi perdront leur sens. Au lieu de produire le mépris de la vie, le religieux devient chez Emily Dickinson un principe de reconnaissance: le réel, face à l'imminence de l'absolu, face à la limite infranchissable, brille de tous ses feux. «Je suis prête à partir», s'écrie-t-elle dans une prière: mais justement, elle ne part pas, et rien n'est plus bouleversant que la façon toute particulière qu'elle a d'envisager la mort. Certes, elle en parle souvent: elle n'a même aucun mal à s'imaginer morte, et cela donne quelques-uns de ses plus beaux poèmes, et des plus singuliers.

Mais jusque dans ces moments où elle parle de sa mort au passé, elle raconte en réalité l'ultime et absurde résistance de la vie:

*J'ai entendu une mouche en mourant—
Le silence dans la chambre
Était comme le silence dans l'air*

*Entre les roulements du tonnerre—
 Les yeux alentour s'étaient séchés—
 Et les souffles s'étaient affermis
 Pour le dernier assaut —quand le roi
 Apparaîtrait —dans la chambre—
 J'avais légué mes choses —cédé
 Cette part de moi-même qui est
 Cessible —et c'est alors
 Que s'est interposée une mouche—
 Avec un bourdonnement bleu —incertain
 —hésitant—
 Entre la lumière —et moi—
 Et alors les fenêtres ont manqué —et alors
 Je n'ai plus vu assez pour voir—**

C'est l'un de ses poèmes les plus célèbres, l'un de ceux qui demeurent pour moi, et sans doute pour beaucoup de lecteurs, une énigme magnifique. Que dit ce poème n° 465? Il raconte que la mort avait lieu selon les règles, en toute tranquillité: il ne s'agissait que de s'abandonner et d'affronter «le Roi» et son jugement. Seulement ce passage serein de l'ici à l'au-delà a rencontré un obstacle imprévu, dérisoire: une mouche! Et cet insecte qui bourdonne vient un moment tout perturber. Rien dans le poème ne nous dit ce que signifie cette mouche et il vaut mieux qu'il en soit ainsi. La mouche, d'ailleurs, n'empêche pas de mourir et elle ne suscite aucune réaction spécifique de la part de la mourante. Elle se contente d'être là, d'exister comme une ultime frontière entre la vie et la mort, une résistance totalement indifférente au drame, même si à son insu elle en fait partie.

Qu'on y pense un peu: quel autre poète pourrait imaginer la mort avec un tel art de la litote? La grandeur d'Emily Dickinson est toute là: dans cette façon qu'elle a de saisir la limite de la conscience, en dehors de tout pathos, de tout mélodrame. Habiter le monde, reconnaître l'ordre des choses devient alors chez elle le contraire du conformisme: dans cet espace enclos, la conscience sévit à l'excès, avec une sorte d'allégresse et parfois un humour teinté de préciosité.

Mais la préciosité, pour Emily, est le jeu sublime de la conscience: une forme de complicité heureuse, d'émerveillement pour ce qui existe avec une coquetterie insensée, comme ce merle à «cravate rouge», ou ce coucher de soleil qui «jette du saphir sur l'herbe comme si une duchesse passait».

Isolées de leur contexte, de telles images paraissent ornementales: mais la féerie est ici ce que le monde a de mieux à offrir, la réponse la plus juste, parce que la plus gratuite, au danger d'anéantissement que court la conscience. Face au «blanc» de la douleur, face à la petitesse de soi, il ne peut y avoir qu'une poussée elle-même excessive qui tend à la surcharge des détails. Alors, même les bijoux deviennent essentiels, avant le retour au creux de soi-même.

Et la littérature? De son vivant, on sait qu'Emily n'en a pas fait partie. Elle était, avec Walt Whitman, le plus grand poète des Etats-Unis, et tout indique qu'elle ne s'en est jamais douté, pas plus que son honnête correspondant, Thomas Higginson, pasteur de son métier. Dans une lettre, il lui mentionne le nom de Whitman et elle a cette réponse qui en dit long: «Je n'ai jamais lu son livre, mais on m'a dit que c'était disgracieux ». Comment pourrait-il en être autrement? Le poète de *Leaves of grass* dit assez à quel point il est éloigné d'Amherst et de cette femme timide qui griffonne ses petits poèmes, lorsqu'il écrit: «Walt Whitman, un cosmos, le fils de Manhattan/Turbulent, charnel, sensuel, mangeant, buvant, procréant...»

Pour Whitman, il n'y a pas de spiritualité qui ne parte du moi, de cette énergie matérielle qui est principe de croissance et de transcendance. Tout chez lui est poussée, expansion: les limites éclatent, les frontières reculent. L'unité naît du multiple, le sacré est une apothéose. Qui, sensible à la poésie, voudrait renoncer au brasier, au volcan Whitman? Il ne s'agit pas de choisir. Rien peut-être ne montre mieux à quel point Emily Dickinson voyait autrement la poésie que les impressions de lecture qu'elle livre à Higgin-

son dans une de ses lettres: «Si je lis un livre et qu'il rend mon corps si froid qu'aucun feu ne saurait le réchauffer, je sais qu'il s'agit de poésie. Si j'éprouve physiquement que l'on m'arrache le dessus de la tête, je sais qu'il s'agit de poésie. Ce sont les seules manières dont je le sais. Y en a-t-il d'autres?»

Le destinataire de cette lettre avait sans doute bien raison de trouver cela extravagant: à l'heure du lyrisme superbe et flamboyant de Whitman, voici que se fait entendre une autre conception de la poésie, dont l'effet n'est pas d'enflammer mais de glacer, non de glorifier le corps mais de le blesser. Masochisme esthétique? Je ne pense pas. Il y a naturellement dans une telle conception un héritage mystique, où extase et terreur se rejoignent. Mais il y a en même temps (la lecture renvoyant à une écriture) une poétique de l'hyper-conscience privilégiant des moments d'intensité. Emily Dickinson ne nie pas l'extase, mais elle y capte le «péril» d'exister: non pas le grand chaos qui transporte et régénère, mais ce qui dans l'extase ressemble toujours à un effondrement, à un épuisement, et confine au grand silence, à cette frontière par excellence qu'elle désigne dans certains poèmes. Il y a, écrit-elle, toujours une pensée, et une seule, pour laquelle on n'a pas trouvé de mots; il y a toujours une pensée dont on ne peut absolument rien dire, parce qu'on ne sait même pas ce qu'elle est ni pourquoi elle est. Tout ce qu'on en sait, c'est qu'elle ne cesse de revenir.

Lorsque je relis Emily Dickinson, je me dis qu'il faudrait aussi que nous révisions notre point de vue sur l'Amérique: avec Whitman, nous nous trouvons pour ainsi dire en terrain connu, cela flatte certains thèmes, certaines idées convenues sur ce qu'a été et sur ce qu'est encore la conscience américaine. On méconnaît trop aisément toute une tradition de l'intériorité issue du puritanisme et dont témoignent plusieurs poètes, de T.S. Eliot à Robert Lowell, de William Carlos Williams jusqu'à Robert Creeley et Denise Levertov. Moins unilatérale qu'on ne pense, la culture américaine ne cesse de manifester une tension

vitale entre le désir d'expansion et le besoin de recueillement, entre l'hédonisme et l'angoisse. Il est vrai que Manhattan, puis la Californie, ont peu à peu supplanté la Nouvelle-Angleterre. Il n'en reste pas moins qu'Emily Dickinson fait entendre, outre sa voix tout à fait singulière, un propos qui appartient aussi à l'Amérique profonde: un autre point de vue sur la vie et sur ses frontières, plus secret, plus menacé, en-deçà des conquêtes, des spectacles et des apocalypses, mais pas moins fulgurant.