



HAL
open science

Abolitions mortelles : spéculations démocratiques dans la poésie d'Emily Dickinson

Cécile Roudeau

► **To cite this version:**

Cécile Roudeau. Abolitions mortelles : spéculations démocratiques dans la poésie d'Emily Dickinson. Caliban : French Journal of English Linguistics, 2016, Disparitions. Littérature et arts américains, 56, pp.11-40. 10.4000/caliban.5512 . hal-03247689

HAL Id: hal-03247689

<https://hal.science/hal-03247689>

Submitted on 3 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Abolitions mortelles : spéculations démocratiques dans la poésie d'Emily Dickinson

Cécile ROUDEAU *

ABSTRACT

The ever disappearing I of Emily Dickinson's poetry is, this paper argues, an audacious poetic wager that politically speculates on death as both a term and "a term between", and stages the ultimate dissolution of subject, voice and representation through an endless play with, and pleasurable suspension of, the poetic sentence. Holding to the body (of the poem, of the poet) while poetically erasing the marks—color, caste, gender—that shut it out of political representation is an aesthetic experimentation with the limits and constraints of a certain form of democracy that wagers on impersonality as the precondition of impersonation. In Dickinson's poetry, however, the dying is palpable, sensitive, erotic. The poem resists doing away with the body; it does not take for granted the posthumous recognition of a soul "at the white heat". Rather, Dickinson's poetry embodies the "space between" and proves it "possibler". Doing the dying, in that sense, may well be the poet's cunning response to the injunction of abstraction of mid-nineteenth century political representation.

Mots-clés : Dickinson, mort, démocratie, spectre, corps, représentation, écart, impersonnel, passage, sensible

Dans les poèmes d'Emily Dickinson, les morts apparentes du "je" mettent en scène à répétition un lieu intermédiaire, présence paradoxale au bord de la disparition et dont la disparition même est le clou du spectacle. Tout à la fois demeure et suspens, le mourir donne lieu à une voix en

* Université Paris-Diderot.

instance, qui ne s'accomplit que dans sa défaisance, qui ne se dérobe que pour mieux advenir enfin. S'emparant à son tour du motif de la mort apparente, *topos* de la culture populaire comme de la littérature gothique, mais aussi objet privilégié de la médecine de l'époque comme de la nouvelle expertise, l'écriture de Dickinson spéculé sur le sursis, fait fructifier l'ajournement. Espacement, ajour, le mourir y est passage, mais non viatique ; il ouvre le texte et la temporalité vectorielle, fait une brèche dans le mur de la prose, ou du ciel, pour faire place à un théâtre du dénudement.

Au miroir de sa propre mort, le "je" poétique se met à nu. Il se dérobe, se défait des habits trop étroits où l'enfermait son être social, et laisse là, dans une mue crépusculaire, ses caractères, ses "marques"—genre, classe, race. L'éclat de la mort est ainsi celui d'un métal chauffé à blanc ; fulgurance du neutre, éblouissement ou fantasme de l'impersonnel, la mort est défaisance du sujet, qui pourtant vient redonner au sujet la préséance. Car le nivellement des signes, des sillons et des rides, l'effacement neigeux, en donnant à la voix poétique la légitimité désincarnée d'un citoyen sans marques, vient transmuier la perte en gain. L'effacement, qui est l'œuvre du mourir, est dans ce sens condition de la reconnaissance politique, si endeillée soit-elle. De la femme, comme de tout être "marqué", seul le corps inerte, glacé et interdit, corps lisse, corps neutre, est acceptable au sein de la marâtre démocratie. Il n'est de voix possible, au sens électoral du terme, que cette voix désencombrée, démeublée, voix blanche et sépulcrale, qui ne gagne sa franchise et sa liberté que dans une citoyenneté oblique dont le lieu est l'espace paradoxal du poème. L'impersonnel, comme la mort, est le passage obligé pour qu'advienne la "personne", entité de la représentation citoyenne ; la pierre sépulcrale, anonyme, est l'épithaphe paradoxale du sujet américain.

Sauf que dans les poèmes d'Emily Dickinson, il n'est pas de relève du corps dans et par l'abstraction. Le passage à zéro qu'est le mourir est palpable, hautement sensitif. Il y a une jouissance du passage au neutre, une érotique du dénudement qui rend l'abstraction sensuelle, peut-être même délectable. L'âme que l'on croyait d'éther est meurtrie, pansée, à jamais chevillée au corps. S'il n'est plus tout à fait quelqu'un, le "je" poétique n'est pas encore "personne" ; il bénéficie d'un non-lieu et trouve sa voix dans l'espace entre ("Myself—the Term between" F743A¹), battement, palpitation, qui fait l'éclat du mourir.

¹ Les références des poèmes correspondent à l'édition Franklin Variorum de 1998, sauf lorsque le poème n'y figure pas. En ce cas, le lecteur est renvoyé à l'édition Johnson de 1955.

Il ne s'agira pas tant ici de sonder l'ampleur ou les modalités de l'engagement politique de celle qui a cessé depuis longtemps d'être pour la critique "la recluse d'Amherst" que de voir comment le je disparaissant du poème interroge les catégories du sujet, de la voix, un questionnement qui relève en soi du politique.² Afin de trouver sa place dans une Amérique qui exclut de la représentation démocratique les femmes et les esclaves, et un grand nombre d'Africains-Américains, même après le passage du XV^e amendement, le sujet poétique s'efface, embrasse un devenir posthume, ou du moins joue à disparaître, afin de s'octroyer les bénéfices de l'impersonnel. En choisissant le lieu intermédiaire du mourir pour demeure poétique, le "je" diffère l'assignation, élude la circonscription ; et s'il met la représentation en crise, il trouve pourtant, à l'épreuve de la mort, ou plutôt du mourir, un espace où se recueillir, s'incarner dans le corps de l'intervalle, ce lieu ultime des possibles qui pourrait bien être le lieu poétique de la représentation politique.

Mort citoyenne, démocratie spectrale

"'Tis Dying—I am doing—" (F715A). Écrire le passage

La mort rôde, tandis que Dickinson écrit—la mort singulière d'êtres chers au poète, tombés sur les champs de bataille de la guerre civile, la mort en masse des charniers, dont la triste nouvelle est relayée, quotidiennement, dans la presse locale et nationale. Les lettres, les poèmes de Dickinson, s'ils ne prennent pas tous la guerre pour objet, en disent pourtant à l'oblique le scandale, et cherchent à approcher, faute de pouvoir le circonscrire, l'inconcevable de la mort. Alors même que s'exacerbent les oppositions dans une nation au bord de la rupture, qu'on s'attache de toutes parts à circonscrire, délimiter, distinguer—le Nord et le Sud, les affaires et la domesticité—, la mort qu'on eût cru partie prenante de ce découpage des sphères échappe à l'obsession de lisibilité, cette passion de la démarcation qui caractérise le mitan du dix-neuvième siècle. La nation endeuillée laisse s'entrouvrir les portes de l'au-delà, et les morts reviennent hanter les vivants,

² Voici des années que la critique dickinsonienne a dénoncé le mythe de la poétesse recluse, d'une voix déliée de son temps et de toutes questions politiques et sociales. Voir par exemple à ce sujet les travaux de Barton Levi St. Armand, Paul Crumbley, Betsy Erkkila, Vivian Pollack, entre autres. Le titre de l'ouvrage récent de Cristanne Miller (*Reading In Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*) est éloquent. La poésie de Dickinson est aussi une poésie de son temps.

leur parler même.³ C'est la définition même de la mort qui vacille dans les séances de spiritisme, dans les histoires spectrales que l'on se raconte pour conjurer le sort, et compenser, peut-être, l'insoutenable disparition de ceux qu'on a aimés, ou qui ont compté pour la nation. Or, le flou intempestif qu'est le "mourir" dérange ; il dérange les lignes, et menace de compromettre la surveillance des esprits et le gouvernement des corps. La mort, il faut en arrêter les contours, scientifiquement, lui assigner au plus vite un point dans le temps.

Déterminer l'instant t de la mort, le moment critique où l'individu disparaît pour ne laisser que sa dépouille est un enjeu politique, juridique, et religieux, autour duquel s'affrontent d'ailleurs médecins, familles et ministres du culte. La nouvelle expertise de la mort, qui se développe à partir des années 1830 dans la médecine légale inquiète le rituel familial et privé.⁴ La mort clinique ne s'accommode plus des seules apparences, il faut en apporter la preuve, et la tâche est ardue. Fille d'homme de loi, intriguée par les nouvelles avancées de la science, Emily Dickinson ne pouvait ignorer ce qui, de la mort, devait désormais faire foi. Il n'est pas rare que sa poésie prenne des allures de procès-verbal qui viendrait apporter la preuve par le corps. "A throe upon the features / A hurry in the breath" (J71) ainsi débute un poème écrit à Sue en 1859, auquel semble répondre un autre, composé cette fois pendant la guerre, autour de 1862 : "'Twas warm—at first—like Us—"

³ On peut citer ici un des romans les plus populaires de l'après guerre de Sécession, *The Gates Ajar* (1868), de Elizabeth Stuart Phelps, qui eut un succès immédiat et se vendit à plus de 80 000 exemplaires aux États-Unis. Roman didactique et politique, il tentait d'apporter un certain réconfort à toutes les femmes qui avaient perdu un amant, un époux, un fils ; la fiction entrouvrait les portes de l'au-delà, assurant que les morts n'avaient pas disparu, mais étaient bien présents, refusant à la mort le privilège de tracer une ligne implacable entre passé et présent.

⁴ On a bien sûr ici en tête *The Fall of the House of Usher* (1839) ou *The Cask of Amontillado* (1846) de Edgar Allan Poe qui jouent sur la peur d'être enterré vivant. Mais bien plus tard, en 1871, on notera que le médecin éclectique Alexander Wilder, dans une conférence devant l'assemblée de l'État de New York, insistait encore sur l'incapacité des experts à diagnostiquer la mort avec certitude. En 1895 fut fondée la *Society for the Prevention of Premature Burial* qui œuvra notamment à l'adoption, aux États-Unis et en Angleterre, de législations semblables à celles déjà en cours sur le continent, en France en particulier. En 1898, un projet de loi fut déposé devant l'assemblée de l'État de New York, demandant qu'un médecin certifie le décès en appliquant cinq tests (dont l'usage d'un miroir), des tests qui à l'époque étaient largement tenus pour obsolètes par les scientifiques. Voir Martin S. Pernick et, pour le cas de la médecine continentale, Stephen W. Sawyer.

The Forehead copied Stone—
The Fingers grew too cold
To ache—and like a Skater's Broo—
The busy eyes—congealed—

It straightened—that was all—...

And even when with Cords—
'Twas lowered, like a Weight—
It made no Signal, nor demurred,
But dropped like Adamant. (F614A, strophes 2, 3 et 4)

Le front, les doigts, les yeux, qualifiés d'un simple article défini, n'ont déjà plus d'autres attaches référentielles que celles qui font du corps un objet ("it") jeté en pâture au regard du lecteur / poète. "Ça" s'est raidi, et ce fut tout. Nul signal, nulle hésitation. Quand plus rien ne bouge, ni ne frissonne (les experts avaient à l'époque mis au point tout un système de cordes et de signaux sonores, qui eût permis au "mort" de faire signe... le cas échéant), la mort peut alors être prononcée. Preuve par l'absence ("no...nor") ; *via negativa* où la vie même ne tient plus qu'à un fil, ou un souffle. "Je suis en vie—je suppose—" : ainsi s'ouvre un autre poème, écrit la même année, qui d'emblée ouvre un espace d'incertitude, et désajointe le "je" poétique du corps. Le souffle a beau ternir le miroir, comme il se doit, la preuve des médecins ("Physician's—proof of Breath") est vite supplantée.

I am alive—I guess—
The Branches on my Hand
Are full of Morning Glory—
And at my finger's end—

The Carmine—tingles warm—
And if I hold a Glass
Across my Mouth—it blurs it—
Physician's—proof of Breath—

I am alive—because
I am not in a Room—...

I am alive—because

I do not own a House—
 Entitled to myself—precise—
 And fitting no one else— (F605A, strophes 1 à 4)

L'insistance anaphorique de l'enquête logique ne circonscrit la vie qu'à force de négations qui l'illimitent plus qu'elles ne la définissent. "Que c'est infini—d'être / En vie..." s'exclame enfin la voix à la dernière strophe.

How good—to be alive!
 How infinite—to be
 Alive—two-fold—The Birth I had—
 And this—besides, in—Thee!

La vie, ici, échappe aux confins de la définition ; être en vie, c'est ne pas tenir salon, c'est ne pas avoir en sa possession un nom et quatre murs, ne pas s'ajouter à sa place, son titre, ni correspondre à ce propre, cette propriété, pourtant faits sur mesure, et qui ressemble à s'y méprendre à un cercueil. Mais à vouloir définir la vie dans son infinité même, à vouloir en apporter la preuve, physique, clinique, scientifique, le poème ne cesse de l'éprouver, et l'indéfinissant, finit par l'ajouter à son autre. Toujours portée au-delà d'elle-même, la vie—en un retour ironique—s'aboutit à la mort, ou à cette vie dans la mort qu'est la résurrection, dans le Christ ("in Thee"). Brouillage de la ligne, déni de la médecine, pied de nez à la logique du paradigme.⁵ Ce poème, comme tant d'autres, se moque de l'établissement de la preuve. Dans la symétrie parfaite de l'expression ("it blurs it"), c'est la preuve même qui se trouble à l'instant où elle est manifestée. La ligne s'estompe, qui devait marquer la limite entre la vie et la mort, tout comme l'assonance encryptée dans "breath" secrète la mort au cœur même de la vie. Il n'est donc plus de frontière qui vaille, où l'on estampillerait l'être "mort" ou "vif", plus de division pérenne qui partage le sensible selon les tables de la loi. En indéfinissant les royaumes de la vie et de la mort, en les rendant interchangeables ou presque, la poésie de Dickinson interroge les catégories

⁵ Je prends paradigme ici dans le sens que lui donne Roland Barthes dans son cours sur *Le neutre*. "Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un pour parler, pour produire du sens. [...] Autrement dit, selon la perspective saussurienne, à laquelle, sur ce point, je reste fidèle, le paradigme, c'est le ressort du sens : là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens. Dit elliptiquement: le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir un et repousser autre, c'est toujours sacrifier au sens" (Barthes 31).

jusqu'à mettre en question leur existence même, leur nécessité en tant qu'outils de représentation. En jouant de la lettre pour déjouer les assignations du sens, elle redistribue les places et les identités, le visible et l'invisible, les espaces et les temps, ce qui est sa façon—si on suit ici Jacques Rancière—de parler au politique, de faire de la politique.⁶ "I heard a Fly buzz—when I died" (F591A) dit, étrangement paisible, et un rien espiègle, la voix du poète qui d'emblée brouille la ligne de partage, pourtant théâtralisée dans le tiret. Si le parfait ("died") assigne la voix à un corps mort, il ouvre pourtant le texte à une temporalité paradoxale que dessine un sujet légalement sans voix, mais poétiquement équivoque. Espaces et temps dansent autour d'une ligne syncopée, qui ne sépare l'espace mutique des vivants et l'espace volubile de la voix défunte, le temps achevé en deçà de la mort et la temporalité insaisissable d'un au-delà sans repères, que pour interroger le partage, compromettre la détermination, déjouer la césure. À l'invisible, à l'inaudible, est prêtée une voix qui—spectrale plus encore que posthume—vient se manifester dans sa trace, au présent du poème.

Paroles d'outre-tombe, la citoyenneté déplacée

Le trope est bien connu ; le tour que jouent à la mort revenants, spectres et autres voix d'outre-tombe a même, à l'époque où écrit Dickinson, les faveurs d'un lectorat friand de frissons gothiques et de transgressions interlopes. On pense aux arabesques d'Edgar Allan Poe, aux pensées claires-obscures, livrées depuis l'ailleurs par l'inspecteur décapité de la maison des douanes, dans la préface de Hawthorne à la *Lettre écarlate*. L'époque voudrait pourtant savoir que ses morts sont bien morts, qu'ils reposent en paix. Dickinson, dans une lettre de 1855 à Elizabeth Holland, dit la sérénité de Mount Vernon, le chemin paisible qui mène à la tombe de George Washington, qu'elle contempera, sans un mot, et dont elle reviendra "ni

⁶ Je paraphrase ici Jacques Rancière qui nous invite à distinguer la "politique de la littérature" de la "politique des écrivains" dans son ouvrage *Politique de la littérature* : "La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression 'politique de la littérature' implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature" (Rancière 11).

moins sage ni moins triste" qu'avant.⁷ Le grand homme est mort, bien mort ; à ce titre, il a sa place dans l'histoire marmoréenne de la nation.

Il faut savoir. Il faut le savoir. Or savoir, c'est savoir qui et où, savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place—car il doit rester à sa place. En lieu sûr. [...] Rien ne serait pire, pour le travail du deuil, que la confusion ou le doute : il faut savoir qui est enterré où—et il faut (savoir—s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, il y reste. Qu'il s'y tienne et n'en bouge plus ! (Derrida 2006, 30, italiques de l'auteur)

Mais voilà... Quand bien même s'acharne-t-on à figer les morts illustres dans le marbre, ils reviennent pourtant. Ni l'art statuaire ou funéraire, ni la médecine, la science ou la loi ne peuvent empêcher ce retour intempestif du mort qui ne l'est jamais vraiment. Spectres, fantômes et esprits viennent déjouer la limite, rôder autour de la ligne, et danser sur son inconstance, interrogeant ainsi le partage du sensible. Car le revenant est politique, qu'il soit George Washington ou un piètre inspecteur des douanes. Né sur le territoire du neutre—celui qui échappe à l'impératif de la distinction, aux sortilèges du discret—le revenant, dégagé de ses attributs, libéré de ses chaînes, est une voix libre—libre désormais de se représenter elle-même.

Il est des revenants célèbres en Amérique ; la voix d'outre-tombe d'Emily Dickinson ne manque pas de compagnie. Il n'est pas jusqu'à Washington lui-même qui revienne du monde des esprits pour gratifier de sa parole spectrale les "séances" que tiennent les abolitionnistes à l'orée de la guerre civile.⁸ Par-delà le tombeau, la parole se fait entendre, insistante, dégagée des contraintes mondaines pour annoncer l'ère prochaine où des êtres sans corps uniront leur voix en une commune défense de l'égalité. Car la démocratie n'est pas (encore) de ce monde ; les voix et les corps ne se valent pas tous en Amérique. Seule la mort, "droit commun" à tous ("Common Right" F419A), égalise les corps et libère les voix. Il se pourrait même que, "privilège" paradoxal, elle puisse les abolir tous dans la lente désintégration des cadavres. "Do People moulder equally, / They bury, in the

⁷ "[N]ot less wise or sad for that marble story" (lettre 179 du 18 mars 1855 à Mrs. J. G. Holland, Johnson and Ward 319).

⁸ Voir par exemple le livre fameux du spirite quaker abolitionniste Isaac Post, *Voices from the Spirit World, with Communications from Many Spirits, by the Hand of Isaac Post, Medium* (1852), incluant les voix de George Washington, Emanuel Swedenborg, Benjamin Franklin, entre autres.

Grave ?" (F390A) : telle est du moins la question que pose sans relâche la poète, qui n'a d'autre choix, pour se faire citoyenne, que de trouver ailleurs, tel certain inspecteur des douanes, le lieu qui légitimera sa voix. Brimé par les contraintes qu'impose à son sexe une loi scélérate—les femmes blanches, bien que citoyennes, n'auront le droit de vote qu'en 1920 aux États-Unis—, le "sujet" dickinsonien ne peut compter, pour que compte sa voix, que sur les jeux de rôle poétiques et sur l'espoir que la mort, ou plutôt sa figure, "de ses doigts démocratiques", efface la marque d'infamie ("rub away the brand" F836A)—celle qui sépare les un(e)s des autres. Abolitions mortelles d'un corps trop encombrant, là est le seul salut. Partageant le sort des victimes d'une mort dite sociale alors même qu'elle appartenait à l'élite de sa communauté, Dickinson retrouve, par delà la frontière de classe, les exclus (qui pour leur couleur, qui pour leur sexe) de la démocratie américaine, telle que pratiquée en son temps, ceux et celles à qui on laisse miroiter une citoyenneté dans la mort.

Abolitions mortelles : le privilège démocratique

Color—Caste—Denomination—
These—are Time's Affair—
Death's diviner Classifying
Does not know they are—

As in sleep—All Hue forgotten—
Tenets—put behind—
Death's large—Democratic fingers
Rub away the Brand— (F836A)

À tous ceux qui portent le stigmate d'une particularité mondaine, inscrite dans la temporalité humaine (couleur, caste, dénomination), la mort, tel le sommeil, apporte l'oubli, et permet de mettre derrière soi, d'effacer même, ce qui fait la teneur de l'être social. La mort du sujet, si souvent mise en scène dans la poésie de Dickinson, pourvoit le sujet d'une reconnaissance paradoxale qui ne s'acquiert que dans l'effacement, ne se gagne que dans la perte des signes distinctifs. "Often as I die / Its beloved Recognition / Holds a Sun on Me—", dit encore la voix poétique dans un poème écrit la même année (F841A). La mort, devenue ici fréquentative—peut-être faudrait-il dire ici le mourir—est une aubaine, une bénédiction lumineuse dont la violence sauve, dont l'éclat douloureux, s'il met le sujet en péril, lui permet aussi, dans la fulgurance du choc, de laisser là les encombrants stigmates

d'un être trop marqué. C'est ainsi que la mort du sujet dickinsonien pourrait bien conditionner la naissance de la voix citoyenne, voix reconnue, voix légitime enfin.

La citoyenneté aux États-Unis a, au XIX^e siècle, partie liée avec la mort, comme le suggère, non sans provocation, Russ Castronovo dans son ouvrage *Necro Citizenship*. En instituant au lieu de son rouage essentiel un citoyen abstrait, désincarné (*disembodied*), la démocratie américaine laisse tomber le corps (le corps marqué), "naturalisant la transformation des personnes en entités politiques qui ne sont que des cadavres sociaux" ("social corpses", Castronovo 2001, xiii). Le corps, la marque—dont le féminin est une des figures—, devient un résidu encombrant qui trouble la généricité du citoyen démocratique ; l'incorporation dans la citoyenneté démocratique en vient donc à exiger une désincarnation. Il s'agit de faire abstraction du corps, ou plutôt, de faire du corps une abstraction. Mais voilà, certains corps sont plus susceptibles que d'autres d'être promus à l'abstraction démocratique. Aussi la mort, machine à abstraction, devient-elle une feinte, une ruse ; figure poétique, elle permet la fulgurance de la défiguration, et, pour un instant d'extase, la jouissance de l'anonyme ("Anonymous Delight", F784A). Figure politique, elle offre à l'âme toujours blanche, débarrassée de son genre, de ses marques, et détachée du corps, le privilège d'une citoyenneté différée, figurée, par trop peut-être métaphorique.

A Death blow is a Life blow to Some
 Who till they died, did not alive become—
 Who had they lived, had died but when
 They died, Vitality begun. (F966A)

Pour certains ("Some", en majuscule et à la rime, pourrait bien être le pivot de ce court poème en forme d'exercice spirituel), la mort fait d'une pierre deux coups—en tuant, elle fait vivre, d'une Vitalité que la vie même n'avait jamais connue. Le trope d'une Vie éternelle qui succéderait à une vie pécheresse n'est pas pour surprendre sous la plume de Dickinson ; le pronom indéfini, quant à lui, mérite que l'on s'y attarde. À l'heure où l'accès au vote est limité aux hommes blancs, se développent un discours et des pratiques, qui tendent à faire de la vie après la mort le lieu et temps du partage universel de la démocratie. La mort devient libératrice, et porteuse de vie. Si le chemin est étroit pour entrer aux Royaume des cieux, il en est de même pour obtenir sa place au cœur de la république américaine : seuls des fantômes sans os ni corps y ont droit de cité ; et Dickinson, enchevêtrant vie et mort dans un chevauchement de chiasmes, brouille, comme elle aime à le

faire, la frontière entre les deux états, donnant aux spectres la part belle, offrant à ceux qui ont l'heur de mourir le droit de commencer leur vie. "To disappear enhances" dit encore la voix poétique (F1239). Les disparus, ombres sans substance ni particularités, sont les bienvenus dans la politique spectrale de l'Amérique du milieu du XIX^e siècle ; ils sont même les piliers d'une sphère publique conçue sur le modèle de l'occulte. Dans *Materializing Democracy*, Castronovo explique à propos du récit d'Harriet Jacobs, publié en 1861 : "The public sphere here becomes indistinguishable from an occult sphere : whether as a generic political actor or as a socially dead ghost, the disembodied person, rises above discordant particularities that create inequality and political difference" (124). Il n'y aurait donc d'autre issue, dans un régime qui aboute le politique au religieux, et, sans peur du paradoxe, modèle sur le royaume des Cieux le territoire du citoyen, que de jouer le jeu de la désincarnation du sujet et d'orchestrer sa mise à mort pour lui donner vie et voix. La représentation est à ce prix : la liberté citoyenne ne se gagne qu'à force de tours et de tropes, les chiasmes du poème F966, "A Death blow is a Life blow to Some", pourraient en figurer la douloureuse nécessité poétique.

En jouant la mort du sujet, les poèmes de Dickinson semblent ainsi faire le jeu de la démocratie spectrale, spéculant sur la perte des marques et le blanchiment des fautes qu'offre une mort "citoyenne". En faisant de ses textes le lieu de ces abolitions mortelles, elle offre à la poésie, et au poète, la possibilité d'esquisser une voix, à l'épreuve de l'impersonnel.

Le retrait et la trace : excisions démocratiques

"I'm Nobody"—la tentation de l'impersonnel

La mort est niveleuse. Elle recouvre les corps et les grades d'"uniformes de neige" : "Rank after Rank, with even feet— / And Uniforms of snow" (F138A) ; elle renouvelle les équations perverties de la vie d'ici-bas, en mettant les comptes et les compteurs à zéro : "I reason that in heaven / Somehow, it will be even, / Some new equation given; / But what of that?" (F403B). La voix d'outre-tombe, ainsi arasée, n'émerge du silence que pour flirter avec l'impersonnel.

I'm Nobody! Who are you?
Are you—Nobody—too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! They'd advertise—you know!

How dreary—to be—Somebody!
 How public—like a Frog—
 To tell one's name—the livelong June—
 To an admiring Bog! (J288)

Tel Ulysse au cyclope, le poète, sûr de sa ruse, ne se nomme que pour se dé-nommer, ou plutôt, pour dire l'insaisissable d'une identité négative et désincarnée : *no-body* / pas-de-corps. Allant jusqu'à vider le nom de sa matérialité propre, interrogeant le corps même de la lettre, la voix joue les effacées bravaches, enjoignant au silence, regrettant d'en avoir déjà trop dit à l'absent au miroir. L'image n'est pas encore advenue qu'elle se déchire, se dédouble en une paire immatérielle ; le nom n'est pas plus tôt prononcé, écrit, qu'en se redoublant il se vide et déjoue la référence même. Je et l'autre font la paire pour n'être personne—voilà tout le secret d'une énonciation qui veut rester secrète, et abstraite. Mais d'où parle la bouche d'ombre ? Qui se cache derrière la voix désincarnée ? D'aucuns ont voulu y voir tous les exclus de la représentation politique, ceux à qui l'on n'a jamais permis d'être "quelqu'un" ("Somebody") et auxquels la voix poétique donnerait ici toute licence. D'autres, s'inscrivant violemment en faux contre une telle lecture, incompatible selon eux avec l'appartenance de Dickinson à l'élite anglo-saxonne de Nouvelle-Angleterre, y ont lu la panique d'une aristocratie finissante devant les méfaits d'un système démocratique prêt à donner aux fangeux plus de droits qu'il n'en faut—"Bog", explique D. Mitchell (197), est un surnom peu amène qu'on donnait aux Irlandais dans le Massachusetts du XIX^e siècle. Refuser de devenir quelqu'un, poursuit le critique, n'est autre que le privilège d'une élite qui, n'en ayant pas l'utilité, répugne à faire commerce de son image et de son nom. Et Mitchell de citer Melville, lui aussi peu enclin à voir la "mobocratie" déferler sur l'Amérique : "'The fact is, almost everybody is having his 'mug' engraved nowadays; so that this test of distinction is getting to be reversed; and therefore, to see one's 'mug' in a magazine, is presumptive evidence that he's a nobody' (Herman Melville to Evert Duyckinck, 12 February 1851)" (Mitchell 198). La publicité ("to advertise", dit le poème de Dickinson), tout comme la publication, est enchère méprisable ; elle a à voir avec la prostitution et la vente des corps d'ébène à l'encan. Pour Dickinson comme pour Melville, dire son nom, devenir "quelqu'un", ce serait donc vendre son corps au diable, et son âme par dessus le marché. Sans revenir sur ce dissensus d'interprétations, notons tout de même que le poème escamote l'article indéfini dont Melville faisait précéder "nobody"—faisant du "je" non pas tant "un moins que rien", un déclassé, qu'un désincarné, "personne" soit, en puissance, tout un chacun. À

lire ici une de ces voix d'outre-tombe chères à Dickinson, on perçoit alors, sous l'espièglerie et la ruse, le triomphe d'un sujet enfin libéré de sa prison charnelle, désinvesti d'un corps qui l'empêchait de trouver en l'autre le semblable, le frère en démocratie. Nul besoin de coasser son nom, ni de traîner le poids de la corporéité tout au long d'une vie fangeuse. Désencombré du fardeau de la publicité, le "je" immatériel jouit de sa puissance illocutoire qui n'admet finalement pour définition qu'une infinie ex-tase, hors nomination, hors circonscription.

"Could you believe me—without?" : l'image escamotée

C'est cette peur de la circonscription matérielle qui fait sourdre la voix dickinsonienne dans le hors-lieu de l'outre-tombe, espace négatif, aveuglé-aveuglant, du retrait de l'image. Si Melville préférerait au poète daguerréotypé le poète caché, retiré de la sphère du visible, Dickinson elle aussi choisit de se distinguer *in absentia*, dessinant en lieu et place de son "illustration corporelle" ("Corporeal illustration" F788A) l'espace du retrait. En guise du portrait que Thomas W. Higginson, son "Maître", la priaît de lui faire parvenir, Dickinson envoie une lettre, restée célèbre :

Could you believe me—without? I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur—and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves—Would this do just as well?

It often alarms Father—He says Death might occur, and he has Molds of all the rest—but has no Mold of me, but I noticed the Quick wore off those things, in a few days, and forestall the dishonor—You will think no caprice of me— (Lettre 268, juillet 1852, Johnson and Ward 411)

L'ellipse est violente ; le portrait, effacé, dramatiquement absent. Dickinson convie ici son destinataire à une mise en scène du retrait, tour de passe-passe ou escamotage facétieux, au sens où Derrida glose ce terme dans *Spectres de Marx* : "Le mot escamotage dit [...] le tour de passe-passe par lequel un illusionniste fait disparaître le corps le plus sensible. C'est un art ou une technique du *faire disparaître*. L'escamoteur sait *rendre inapparent*" (204, italiques de l'auteur). Dickinson, en illusionniste chevronnée, a l'art de faire signe vers l'absence, et de faire de l'absence un signe (ici, le tiret). Sauf que l'image escamotée, rendue inapparente, revient, au détour d'une apparition montée de mains de maître ; le portrait est déplacé, distribué en

une série de comparaisons qui sont autant de suppléments à l'image manquante. "Or ici, poursuit Derrida, le comble de l'escamotage consiste à faire disparaître en produisant des 'apparitions', ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, justement, puisqu'on fait disparaître en provoquant des hallucinations ou en donnant des visions" (204). "Comme le roitelet", "comme la bogue de châtaigne", "comme le fond de sherry dans le verre laissé par l'invité" : par bribes, le portrait manquant se reconfigure ; au gré d'une figure, le "je" réapparaît, suppléant à l'image, se superposant à l'absence. "Dickinson"—son portrait, sa figure—surgit à l'entrecroisement d'images ; son immatérialité se cristallise à la croisée de ces matérialisations désajointées : oiseau, fruit, alcool. "Cela pourrait-il suffire ?" s'enquit-elle. Ce sur quoi il faut se demander : y a-t-il autre chose ?

Le "je" auquel Higginson voulait rattacher un référent sensible, matériel, échappe au regard, déplacé dans une écriture qui répugne à le circonscrire. "La représentante de la Poésie",⁹ le "je" du poème, est l'absent(e) de tout portrait ; il ne se laisse entrevoir qu'au détour d'une figure (la comparaison), ou plutôt dans le court-circuit que déclenche une écriture entre "personne" et "impersonnel". "Success in Circuit Lies" (F1263A) : la réussite, on le sait, comme la vérité, se donne à l'oblique, mais aussi, ce que dit le mot anglais *circuit*, dans le court-circuit que crée la figure. Comme l'écrit Antoine Cazé, "[l]e court-circuit de l'expérience syncopale doit donc s'accommoder du circuit figural" (192). Le portrait déplacé que Dickinson envoie à son "maître" participe bien de cette logique paradoxale qui manie tout à la fois condensation extrême et déploiement figural, qui présente un chevauchement de tropes en lieu et place d'une instance disparaissante. S'il s'agissait d'un tableau, le "je" serait son point de fuite, point enfui qui se manifeste au mieux dans son absentement, le vestige de son absence.

Mais le retrait n'est pas l'absence, la rature (tiret) qui en est la trace conserve quelque chose du trait ; la rature demeure écriture—vestige d'un escamotage et trace paradoxale d'un à-venir. À la place du portrait qui l'eût incarnée une fois pour toutes, Dickinson donne une figure (poétique) qui la libère sans la priver d'un corps (verbal). À la croisée des figures, multiples, le "je" demeure malléable ; il échappe à la forme fixe du moule (*mold*) comme au tracé des contours. S'il retire à la vue un sujet reconnaissable, voire reproductible, il retrace aussi la possibilité de ce qui se retire. Le sujet dickinsonien, tel qu'il s'entrevoit dans cette lettre, donc, ne s'absente pas tant qu'il se présente comme ce qui ne se ressemble pas, ou plutôt comme le

⁹ "When I state myself, as the Representative of the Verse—it does not mean—me—but a supposed person" (L 268, Johnson and Ward 412).

lieu d'une ressemblance chargée de dissemblance, d'une ressemblance indissociable de la dissemblance qui l'habite. Entre prise et déprise, le "je" dickinsonien est donc avant tout transport ; sa voix qu'on pourrait dire d'outre-portrait, comme on dit d'outre-tombe, parvient à rester personnelle sans être pour autant confinée dans un corps, ou un genre, assignable. Délivrée de la circonscription, elle résiste encore à l'abstraction ; elle s'illimite dans les possibles que trace la croisée des figures. Là est sa liberté, sa licence. Le "je", sans attendre la mort, s'affranchit de contours qui sont autant de stigmates—un affranchissement qui relève peut-être déjà, dans ce non-portrait de jeunesse, d'une auto-thanato-graphie (pour reprendre la belle expression de Louis Marin) où s'entrevoit ce que la poésie de Dickinson ne cessera plus de dire : la condition irrémédiablement spectrale de la voix affranchie.

Anon : terreur du nom, ravissements du titre

Si le "je" dickinsonien est transport plus que substance, c'est donc qu'il est d'outre-lieu, ou plutôt que, ne se laissant contenir, circonscrire, il tend à passer outre, à extra-vaguer hors des limites et des contours.

A transport one cannot contain
May yet a transport be—
Though God forbid it lift the lid—
Unto its Ecstasy

A Diagram—of Rapture!
A sixpence at a Show—
With Holy Ghosts in Cages!
The Universe would go! (F212A)

Jouant de tensions oxymoriques, la voix, ici, tout à la fois trace et retire le contour et la ligne. Graphes et grammes n'y pourront rien ; le ravissement ("rapture") troublera toujours le diagramme, et l'extase, la circonscription. Par un jeu d'écriture, c'est le transport lui-même qui, loin de se laisser contenir, encercle le verbe pour en déjouer l'efficace. Quant à l'exclamation, répétée, elle semble inciter à laisser là la retenue que tentaient encore d'imposer les tirets postés en fin de vers. Le vers s'entr'ouvre, à l'instar de la cage peut-être, qui rend possible le débordement—sortie, extase. Écrire le transport, c'est peut-être avant tout l'ex-crire—par l'écriture même, permettre le débord. Comment alors vouloir poser sa voix,

contraindre le sujet à demeurer, placide, dans la circonscription que lui impose un nom, dans la contrainte d'une dénomination ? Mieux vaut encore laisser la mort, la grande anonyme, faire son travail de sape, de rature, et d'effacement, "jusqu'à ce que la Mousse ait atteint nos lèvres— / Et recouvert—nos noms—".¹⁰ Apparition / disparition : au moment même où, mis en relief et transformés en épitaphe par le truchement des tirets, "—nos noms—" sont tracés sur la page, la mort les efface, les enlève à la vue : excision qui est aussi extase ; retrait-ravissement.

Le nom, en tant qu'il définit les contours du "je", s'apparente à cette circonscription délétère qui désigne, dessine, et destine le "je" à une identité, et l'assigne à résidence. Le nom est bien un terme—à la fois vocable et point de non retour. Terreur de la nomination : le nom tue en figeant l'efflorescence, en découpant dans le flux et l'indéfini le périmètre de son empire. Le seul titre qui soit encore acceptable est bien celui de "Personne", en ce qu'il offusque plus qu'il ne révèle un contour, en ce qu'il est d'emblée "Disculpé de tout nom" ("Blameless of a Name" F787B). En ce sens, le pronom "it" qui en est la reprise n'est rien moins qu'une "autre forme de nomination", selon l'expression de C. Miller ("an alternative to naming" 1987, 80), nomination paradoxale qui, *en lieu et place* du nom, laisse voir son retrait, lui supplée et efface sa tyrannie définitoire.

Si dans la mort, le corps placide refuse de dire son nom, là est peut-être, en définitive, sa victoire, là réside sans doute cette gravité simple qui ébranle les certitudes.

There's something quieter than sleep
Within this inner room!
It wears a sprig upon its breast—
And will not tell its name.

Some touch it, and some kiss it—
Some chafe its idle hand—
It has a simple gravity
I do not understand! (F62A)

Réduit au pronom neutre qui rythme cette élégie de jeunesse de sa basse continue, le corps devient inassignable, le mort échappe à toute emprise. Le neutre déjoue les définitions, outrepassa les genres, et sort de la loi paradigmatique de la coupure. En s'y indéfinissant, le sujet, dans la mort,

¹⁰ "Until the moss had reached our lips, / And covered up our names." (F448A)

s'absout et se délie de cela même qu'il possédait en propre—lui-même—et qui le détenait prisonnier. Extravagance du neutre qui s'évade du signe même qui le circonscrivait pour fructifier, hors détention, dans l'inachèvement de sa forme, dans l'ébranlement de l'identité.

Ce qui se joue dans ce passage au neutre, si caractéristique de la voix dickinsonienne, c'est bien l'intégrité du sujet poétique. Car, s'il défie dans la mort la dénomination et s'affranchit du nom comme du titre, il risque finalement de se perdre là où il espérait se re-fonder, dans la blancheur et l'arasement d'une démocratie spectrale. Le nom, le titre—le nom comme titre—, découpes franches dans le flux du sensible et l'invisibilité des masses, en verrouillant l'identité, formaient aussi un rempart contre la dissémination, le silence de l'indifférencié. Quand le nom s'efface ou s'oublie, c'est la ligne même de partage entre soi et l'autre qui se perd dans l'estompe mortelle ; c'est la langue même, son ordre et sa grammaire, qui menacent de s'abolir. "... Themselves are One— / We brethren, are...", dit un gisant à l'autre dans le célèbre "I died for beauty but was scarce" (F448A). Dans l'entre-deux du tombeau poétique, beauté et vérité s'unissent sur les décombres de la grammaire, et la torsion de la syntaxe. Ce que permet l'effacement du nom à la fin du poème, c'est la refonte du langage, l'avènement d'un singulier-pluriel, être fourche qui dépasse le propre de la nomination dans la tension non résolue d'une entité à la fois une et désajointée. "Le titre ou le nom, la légitimité attirante, l'estimable en général, le *juste* même, sinon le droit", écrit Derrida dans *Spectres de Marx*, "suppose toujours l'ajointement, le rassemblement articulé avec soi, la cohérence, la responsabilité" (47, italiques de l'auteur). En remettant en jeu le titre, le nom, c'est bien cet ajustement que la poésie de Dickinson interroge—qui vient se loger au lieu du désajointement entre la dénomination et l'être. Dans cet espace paradoxal, ou plutôt cet espacement, peut dès lors surgir une voix dont le propre est l'impropriété même.

"Title divine—is mine!" (F195A). Le titre préoccupe les textes de Dickinson. Dans cette poésie non titrée, le "je" hésite à endosser la marque, à revendiquer le signe de la distinction, fût-elle celle qui, en le démarquant, légitimerait sa voix.

I'm "wife"—I've finished that—
That other state—
I'm Czar—I'm "Woman" now—
It's safer so—

How odd the Girl's life looks
Behind this soft Eclipse

I think that Earth feels so
To folks in Heaven—now—

This being comfort—then
That other kind—was pain—
But why compare?
I'm "Wife"! Stop there! (F225A)

Si la promotion qu'apporte le statut d'"épouse" est ici comparée à une place gagnée au paradis, le "je" ne cesse pourtant de déjouer la linéarité ascendante, et à force de coups d'arrêts portés à cette (trop) belle ascension, finit par s'imposer le silence, quand bien même le titre autorisait sa voix. Distinguée des autres mots de la tribu par l'incision/excision des guillemets, l'"Épouse", la "Femme", a l'heur de devenir autocrate, tsar régnant au-dessus des autres mortelles ; mais la voix qui s'étrangle à la fin du poème, intimant de se taire à celle qui remportait pourtant le titre et la victoire, ouvre une brèche où le doute, voire l'ironie, s'engouffrent sans laisser entrevoir de réconfort. La femme / fille, exclue de toute représentation, n'a certes d'autre choix que de se laisser démarquer par le titre d'épouse, mais si la marque alors lui découpe un empire, elle l'oblige par là même au silence, et la contient dans la prison de la circonscription. Le dilemme est d'importance : comment s'exhausser sans passer par le signe, sans subir la découpe du langage, titre ou dénomination ? La mort abolit-elle la couronne et le nom ? Et en ce cas, la voix subsiste-t-elle, dont la légitimité tenait à cette même abolition ? La poésie de Dickinson émerge de cette tension constante entre l'impératif et le rejet de la nomination, tension qui trouve son exacerbation dans la mort.

Title divine—is mine!
The Wife—without the Sign!
Acute Degree—conferred on me—
Empress of Calvary!
Royal—all but the Crown!
Betrothed—without the swoon... (F195A)

Si les titres s'égrènent dans ce poème d'outre-tombe, ils ont perdu leur relief, désencombrés des guillemets qui les distinguaient du commun, les extrayaient de la langue non discriminante, non discriminée. Tel le "je" encrypté dans le poème, les voilà nus, sans (in)-signes, ces preuves tangibles, et visibles, de la distinction. Le poème, ici, est enlèvement qui élève. La dénomination attirante s'abstrait du visible, de la salissure de la matière

pour régner immaculée, liée au divin dans la déliaison même d'épousailles enlincelées. "Could you believe me—without?". On se souvient du défi au "maître". Mais comment fonder la représentation sur l'enlèvement des signes ? Si l'élection divine se fait outre le corps, si le titre d'élu ne s'obtient qu'à raturer la trace, matérielle, de l'élection, c'est alors tout le système de la représentation qui est en crise—et c'est au lieu de cette crise que s'invente le "je" dickinsonien.

Désajointer la voix : poétique de l'intervalle, politique du sujet

La représentation à l'épreuve de la mort

Peut-il y avoir écriture sans circonscription ? représentation sans signe ? démocratie sans corps ? sujet sans contours ? La tentation de ce qu'on pourrait appeler dé-finition—l'enlèvement de la limite qui fait l'appellation—traverse la poésie d'Emily Dickinson, mais cet horizon paradoxal, cette ligne qui s'enlève dans le même temps qu'elle se trace, lui fait courir le risque de l'aporie. En voulant s'illimiter, la représentation s'achève : elle trouve son accomplissement et sa fin. En voulant s'abstraire du signe, de l'image, le "je", qui pensait s'évader de la prison de la figure, échappe aussi à la connaissance. Les abolitions mortelles de la poésie de Dickinson sont peut-être une façon de se débarrasser des définitions qui emmurent et excluent, de raturer la ligne—celle qui dessine (la bordure) et celle qui sépare (la ligne du paradigme), mais cette expérience de la définition ne se mène qu'au risque de l'effacement, de la dissolution. Le sujet, puisque c'est bien ce dont il s'agit, se voit promu à une abstraction sans concept, une illimitation sans possibilité de recueillement. Présence spectrale, le sujet devient matière à spéculation.

Behind Me—dips Eternity—
Before Me—Immortality—
Myself—the Term between—
Death but the Drift of Eastern Gray,
Dissolving into Dawn away,
Before the West begin—...

'Tis Miracle behind—between—
A Crescent in the Sea—
With Midnight to the North of Her—
And Midnight to the South of Her—

And Maestrom—in the Sky— (F443A)

Nulle place, ici, pour le "je", qui se décline en pronom objet ou réfléchi. Si le soi est un terme, il ne s'achève que dans l'intervalle entre l'abysse de l'éternité et l'immortalité même—un intervalle, la mort, qui se donne dans son évanouissement. Le "je" ne viendra pas à l'écriture dans ce poème dont la dernière strophe, reprenant dans un effet chiasmatisque l'état de la première, efface la deuxième occurrence de "moi". Ce "moi", attendu mais absent, est comme happé dans la syncope, à moins qu'il ne soit avalé par la préposition qui en tient lieu—"between"—, ou encore dissout dans le ciel de l'abstraction ("sky"—où l'on pourra entendre, encrypté, "I"). Impossible à appréhender sans le détour par la figure, le "je" résiste à une définition qui ne serait pas aussi transport, métaphore ; il défie l'herméneutique même. Telle la présence spectrale :

[O]n ne sait pas ce que c'est, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas: non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Voici—ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque : quelque chose, entre quelque chose et quelqu'un, quiconque ou quelconque, quelque chose, cette chose-ci, "this thing", cette chose pourtant et non une autre, cette chose qui nous regarde vient à défier la sémantique autant que l'ontologie... (Derrida 2006, 25, italiques de l'auteur)

Le sujet dickinsonien, sujet sans nom, terme introuvable, ne relèverait pas tant de l'ontologie que, pour reprendre un apax de *Spectres de Marx*, de l'hantologie, non pas tant de la connaissance—qui relie, qui aboute—que de la stupéfaction ébahie, qui surgit de la présence des gouffres, de l'impossible lien : "Wonder — is not precisely knowing / And not precisely knowing not —" (F1347). Le sujet poétique dickinsonien échappe à toute mainmise épistémique tout en refusant de se passer de représentation. Semblable en cela au sujet démocratique tel que (in-) défini par la pratique politique du milieu du XIX^e siècle, il se vide de sa substance, s'abstrait, pour advenir à la représentation, une abstraction qui, dans le même temps qu'elle conditionne la représentation, menace de la rendre impossible ou plutôt l'ouvre à de nouvelles transactions, de nouveaux possibles. Quand le sujet s'évide dans la mort, l'abysse qui se creuse s'emplit aussi d'exultation.

There is a pain—so utter—
It swallows substance up—
Then covers the abyss with Trance—
So Memory can step
Around—across—upon it—
As one within a Swoon—
Goes safely... (F515A)

Où l'on entend dans la transe (*trance*) ici le passage, le lieu de la navette, du tissage—*trans*. La syncope, si douloureuse soit-elle, permet à l'intervalle de s'entourer ("*around*"), de se recouvrir ("*upon*"), ou de se tisser ("*across*") de ce qui, sans être matière, est déjà texte, travail de figuration. C'est ce tissage / texte qui, dans la poésie de Dickinson, est le lieu du sujet, un lieu qui s'avère passage.

Pour que le sujet puisse advenir à la représentation sans être pris dans les rets de la circonscription, ni s'évaporer dans une abstraction qui le voue à l'insaisissable, la poésie de Dickinson choisit en effet de donner une épaisseur au passage, de le rendre tangible. Il y a, dans ses poèmes, une sensualité du processus d'abstraction, une sensibilité de la syncope qui, loin de s'abolir dans l'instant, donne à entendre sa durée langoureuse. "As one within a Swoon" : les lettres "s / o / w / n" essaimées au début du vers se recueillent dans le mot même qui dit l'évanouissement ("*swoon*"), donnant au vers une densité déroutante. *Rallentendo*. Etendre le moment, intensifier la présence même de l'absentement, tel est le défi que se lance cette poésie, qui espace et diffère la mort au point d'en faire la demeure du sujet poétique.

The Sun kept setting— setting—still...

The Dusk kept dropping—dropping—still...

My Feet kept drowsing—drowsing—still...

'Tis Dying—I am doing—but
I'm not afraid to know— (F715A, strophes 1, 2, 3 et 4)

Le refrain du mourir s'achève, à chaque strophe, sur un silence immobile ("*still*"), et joue de répétitions syncopées qui rythment et prolongent le moment du passage (*-ing*), différant sans relâche le terme, et refusant jusqu'à son nom : *Death*. Le sujet—le poète écrivant / mourant—ne fait pas le mort, mais bien le mourir. Prolonger la fiction qu'est le poème le figure, le re-figure, lui rend une corporéité le temps d'un évanouissement.

L'enlèvement de la forme et du corps dans le couchant se matérialise dans un corps verbal, l'écriture, qui, par sa présence même, diffère le terme, prolonge l'espace-entre du mourir.

Still own thee—still thou art
 What surgeons call alive—
 Though slipping—slipping I perceive
 To thy reportless Grave (F1654A)

Dans le même temps que la lettre met en œuvre l'absentement du corps, elle l'incarne en une matière signifiante et labile. Le mourir devient désirable en tant que passage qui ne passe pas, condition d'une représentation qui échapperait à la stase. Il devient poème en mourant à la clôture du signifié pour s'ouvrir à l'instabilité des sens. Ici, l'immobilité du corps ("still") dit aussi le suspens et l'attente (tu es / vis encore—(je) te possède encore) ; et si la dérive est celle du mourant, elle est aussi, le temps d'une syncope et au gré d'une répétition, celle du "je" qui la perçoit. En mourant à la circonscription rigide du signifiant, le sujet renaît dans l'espacement qui le constitue—espacement qui est tout à la fois ouverture et texture, béance et texte. Le mourir n'est donc plus tant médiation vers l'au-delà que vers la représentation même. Affolant les signes et l'assignation des corps, il remet en jeu la limite—contour et ligne paradigmatique du partage des sens—l'étoffe, l'espace, la disjoint ; à chaque avènement poétique, il repose les conditions de possibilité du signe, les modalités de la représentation.

Questions d'assignation. L'échappée (belle) du sujet

Le mourir est plus qu'un motif dans la poésie d'Emily Dickinson. Moment où se joue l'assignation (au sens du processus qui attribue un signe à une chose, un corps ou une idée), il dérange la représentation, agace et inquiète la voix poétique.

I willed my Keepsakes—Signed away
 What Portion of me be
 Assignable—and then it was
 There interposed a Fly— (F591A)

Comparaissent, dans ce poème, d'une part, ce qui est peut être redistribué, remis en circulation, et, d'autre part, ce qui n'est pas

"assignable", le reste : la part d'abstraction inhérente au sujet, qui ne souffre d'être incarnée. Au moment du passage entre ce qui restera marqué et ce qui se spiritualise, la fameuse mouche est là, qui s'interpose.

With Blue—uncertain stumbling Buzz—
Between the light—and me—
And then the Windows failed—and then
I could not see to see—

Entre la matière, déjà inerte, et la lumière—point aveugle et aveuglant—intervient une tache sombre, un résidu substantiel qui empêche la sublimation, ou plutôt la repousse, et cristallise le processus de passage, incarne et prolonge l'entre-deux. Ça allitère, ça vrombit : le signifiant s'exhibe. C'est lui qui s'interpose, sans se référer à plus qu'il n'est : obstacle paradoxal qui rend visible l'invisible, *pharmakon* de la représentation. Non seulement la mouche maintient l'écart, produit l'espacement sans lequel le mourir s'achèverait dans la mort et congédierait la représentation, mais sa découpe, en contre-jour, fait apparaître la lumière. Elle fait signe vers elle dans le même temps qu'elle la dérobe à la vue. Parce qu'elle est obstacle, elle est aussi condition de la représentation ; parce qu'elle est pur espacement, elle donne lieu au poème, et laisse advenir le sujet poétique dans ce diffèrent. Escarbille intempestive, la mouche laisse entrevoir le "je" comme échappée—entre.

En striant l'espace lumineux de sa trajectoire malhabile, la mouche, en effet, troue le texte de ses passages tel le tiret dickinsonien. Figure de la médiation, du processus même de figuration qui agace la représentation mais, seul, la rend possible, la mouche est bien plus qu'une facétie poétique. Le "mouchetage" du texte dickinsonien, en déjouant la ligne critique entre une coïncidence délétère (quand signifié et signifiant s'ajointent) et une abstraction sans le signe, maintient le sujet dans son apparition disparaissante ; il signifie la possibilité du sujet poétique comme disparaissant.

Mais si l'échappée du sujet tient ici à une mouche, il est d'autres objets pour tenter d'esquisser une sortie de l'aporie politico-poétique qui pose le sujet comme ce qui est à la fois voué à n'être qu'assignable (il n'est de représentation sans signe) et ce qui se refuse à l'être.

I felt my life with both my hands
To see if it was there—
I held my spirit to the Glass
To prove it possibler— (F357A)

Alors que le sujet s'inquiète de savoir s'il existe encore, il tente d'anciennes combines : la preuve par le souffle ("Physician's—proof of Breath—", comme le rappelle le poème 470 déjà cité), afin d'offrir à la voix illocalisable la certitude qu'elle n'est pas seulement voix sublime d'un corps déjà sublimé. Entre la chair, mortelle, et l'âme désengagée des encombrements de la matière, le poème offre un intermédiaire : le miroir, espace de renvois. Sans le miroir, porteur—et condition de possibilité—du signe, de la trace matérielle du vivant, le sujet ne peut s'avérer. Pourtant, il ne se réduit pas à ces traits qui se figent :

I judged my features—jarred my hair—
 I pushed my dimples by, and waited—
 If they—twinkled back—
 Conviction might, of me— (F357A)

La preuve par le corps, l'enveloppe mortelle—ce qui convaincrat le "je" de lui-même—menace aussi de l'emprisonner, selon le double sens de *conviction*. Si le miroir qui s'interpose entre le corps et la voix posthume accroît la possibilité du sujet, c'est en mettant le sujet à l'épreuve d'une représentation qui fait place à la dissemblance au sein même de la ressemblance. Dans la lettre à Higginson déjà citée, Dickinson escamotait son image et passait par le trope—la comparaison—pour convaincre son destinataire sans se laisser emprisonner ou circonscrire par le portrait. Dans ce poème, en revanche, le sujet joue le jeu de la représentation. Il s'éprouve dans son image spéculaire, mais il ne s'y arrête pas. Le détour prend ici la forme d'un retour ; par le truchement d'un autre trope, celui de la voix d'outre-tombe, le sujet revient hanter le corps, sans se recueillir ni se reconnaître pour autant dans cette forme close, stable, finie. Il revient sans revenir à soi, à moins qu'il ne revienne à soi comme autre. Et ce retour du même dans la différence, dans l'espacement et l'accroissement se lit dans un fléchissement : *possibler*.

Le sujet dickinsonien, on l'aura compris, est toujours sur le retour. S'il ne tient pas en place, s'il n'est chez lui ni dans la circonscription attirante d'un corps, ni dans l'abstraction désencombrée du signe, c'est qu'il habite l'intervalle, qu'il advient dans le battement. Echappée / retour. Le sujet revient toujours—*versus*—tel son propre revenant. Mais il ne revient pas de loin, car jamais il n'outrepasse la limite. Son retour s'apparente ainsi à un détour. Son retour est espacement ; et si, en revenant, le sujet s'assigne un lieu, ce n'est pas une demeure, mais un espace sans titre de propriété, et toujours provisoire (*lease*, le mot revient sans cesse sous la plume de

Dickinson), dont l'écriture, seule, peut tracer la "frontière", cette ligne qui en Amérique va toujours disparaissant. C'est alors, peut-être, dans le tracé, ou plutôt, le *tracer*, que le sujet dickinsonien peut advenir à la représentation, non pas tant dans un signifiant rattaché à un signifié, que dans la trace d'un intervalle, la figure d'un espacement.

Le corps de l'intervalle. Reconfigurations

L'avènement du sujet a donc lieu dans cet espace-temps paradoxal de la venue / revenance, espace où la représentation n'est pas simplement possible, mais "plus possible encore" (*possibler*). Ce battement n'est pas rejet de la découpe—qui serait abandon de toute articulation dans et par le signe ; il participe de la découpe au sens où il ne la pose que pour l'enlever aussitôt, et la déplacer, la transporter. Ainsi le sujet est-il moins figé dans une identité que libre de se reconfigurer toujours dans le transport de la ligne, dérangement de la syntaxe ou travail de la métaphore. La poésie de Dickinson, malgré sa défiance envers le langage en ce qu'il est partie prenante de l'institution du sens, voire d'un sens institutionnalisé, aime les mots, car elle les prend, ou les surprend, au moment même où ils meurent à la circonscription pour naître à l'ex-cription, au moment où le sens s'ex-tasie dans un étoilement de possibles. Chaque poème rejoue cette indéfinition du sens, et se donne comme espace de dissensus de la lettre, où la lettre se dissemble sans jamais pourtant s'abolir dans l'insignifiance.

A word is dead when it is said,
some say.
I say it just begins to live
that day. (F278A.1)

Le "ci-gît du mot"—j'emprunte l'expression à Derrida (*Apories* 23)—serait donc son meilleur atout. C'est en mourant qu'il renaît en puissance, qu'en puissance il frémit ; et cette palpitation à la fois puissante et potentielle ("That short—potential stir" F1363A) est le moment illocutoire—neuf, chaque fois—où se rejoue l'entame du langage. Dire le mot, ou l'écrire—car la poésie de Dickinson est poésie de la parole, de l'adresse—c'est ainsi le défaire, différer son assignation. L'ajustement est toujours-déjà désajointé ("*some say. / I say it just*") : si le poème juxtapose les voix, il joue du décalage entre coupe syntaxique et coupe du vers pour mettre le sens en crise, inquiéter la définition, c'est-à-dire l'ajustement (*just*). En sur-découpant, en syncopant, l'écriture déplace la ligne de partage que le mot ou

la syntaxe croyaient pouvoir imposer, comme dans cet autre poème déjà cité :

How good—to be alive!
 How infinite—to be
 Alive—two-fold—The Birth I had—
 And this—besides, in—Thee! (F605A)

Le tiret—jointure / disjointure—autorise les reconfigurations, déstabilise le partage, invite à une autre découpe du sensible par le texte. Syncopée, l'écriture ne bredouille pas tant qu'elle désinstitue l'autocratie de la syntaxe pour y substituer la liberté du verbe. Le texte se plie et se déplie, lui-même dédoublé ("*two-fold*") et, laissant voir la trace de ses pliures, il expose au regard d'étranges alliances ("—*besides, in—*"), où l'être (*be*) frôle le péché (*sin*) au moment même où il affirme sa renaissance dans le Christ. L'impossible coïncidence, l'impérieuse disjointure du moi dirait alors moins la terreur du Horla que les douloureuses délices d'une fissure ou d'une différence, interne.

I felt a Cleaving in my Mind—
 As if my Brain had split—
 I tried to match it—Seam by Seam—
 But could not make them fit. (F867B)

Le je, pour s'ajointer, recourt à une couture paradoxale (*seam* où l'on entend aussi *seem*) qui pourrait bien être la figure de l'écriture même. Dans la poésie de Dickinson, le sujet n'advient que dans ses propres interruptions, tel l'éternel point de fuite du poème—non pas dans l'ordre d'une grammaire juste, mais dans son désordre, son indécision. L'espace-entre, que le tiret matérialise, échappe à la mainmise. Il déjoue le pouvoir—le pouvoir attirant du signe, et celui, légiférant, de la grammaire. Lieu de la matérialisation du sujet poétique dans sa dématérialisation même, il est aussi, pour Nancy Ruttenburg, le site d'engendrement de la personnalité démocratique ("the generative site of democratic personality", 14) au sens où elle ne saurait être assignée à une identité fixe.

The space between, after all, is a space of unknowing that, unlike its Puritan counterpart [...], cannot be managed by those in authority. Instead the space between is like spectral space, populated by a hybrid or "uncatalogued" breed, constitutionally external to even the most inclusive Whitmanian or Emersonian inventories. (385)

Cet espace-entre, que je lis dans les synopes de la voix dickinsonienne, n'a donc nul besoin d'être "peuplé", colonisé par la multitude ou, si l'on adopte le vocabulaire whitmanien, par la masse, pour être espace démocratique. Lieu de l'équivoque, il est souffle venu du corps et qui en garde la trace, séjour d'une voix aux accents multiples, matérialisé par un trait.

A Coffin—is a small Domain,
Yet able to contain
A Citizen of Paradise
In its diminished Plane.

A Grave—is a restricted Breadth
Yet ampler than the Sun—
And all the Seas He populates
And Lands He looks upon... (F890B)

Si le cercueil est bien étroit, si la tombe n'offre qu'une pierre envergure pour le déploiement du sujet, l'écriture sait les espacer ; et c'est là, dans l'ouverture de la syntaxe, dans l'écart creusé dans et par la figure, que peut avoir lieu le sujet poétique, mais aussi, le sujet politique qui trouve sa représentation dans l'ouvert des possibles.¹¹

D'évanouissements en synopes, le "je" dickinsonien va donc disparaissant. Mais ses morts apparentes n'abolissent pas tant le sujet qu'elles l'autorisent à être enfin promu à la représentation, sans le figer dans le cercueil étroit d'une définition toujours-déjà défunte ni le perdre dans une abstraction qui, en effaçant la marque, congédierait le signe. Le mourir, parage, passage, est l'espace(ment) où le sujet se reconfigure hors emprise, dans le lieu, critique, du partage impossible, de la jointure paradoxale. Cet espace-entre est épreuve du sujet—il s'y éprouve, il apporte de lui-même la preuve, rendue sensible dans l'incarnation de son absentement. Cet intervalle, qui est autant la trace d'un retrait que le tracé de nouveaux possibles, fait advenir le sujet comme tension entre incarnation et abstraction, entre l'irreprésentable de l'intime et la représentation désincarnée du sujet politique.

¹¹ Paul Crumbley insiste sur les possibilités démocratiques de l'imagination poétique chez Dickinson. La gymnastique du verbe, l'indécidabilité de l'interprétation, telle que programmée par l'écriture poétique, font du poème le lieu d'une pratique démocratique.

"I dwell in Possibility— / A fairer House than Prose—" (F466A). La voix qui ici nous nargue déploie les figures du possible dans une demeure poétique exposant ses fissures comme autant d'ouvertures sur le peut-être. Rendre possible l'avènement du sujet à la représentation, c'est de fait le désajointer, lui rendre l'identité à soi impossible. La représentation juste, là est le paradoxe, est bien celle qui laisse affleurer la non-coïncidence, la possibilité de l'autre en soi. "La disjointure, n'est-ce pas la possibilité même de l'autre ?", demande Derrida dans *Spectres de Marx* (48). "Comment distinguer entre deux désajustements, entre la disjointure de l'injuste et celle qui ouvre la symétrie infinie du rapport à l'autre, c'est-à-dire le lieu pour la justice ?" Le dis-joint serait alors le lieu du juste, dans les deux sens du mot : d'une juste représentation, et d'une représentation juste. Juste ? Ou plutôt, "le plus juste qui soit" : "justest" (F1707A) dit un autre poème qui fait de la justice une expérience (*test*) dans le désajustement de l'être avec lui-même (*est/ust*)—parce qu'elle fait du possible ce qui fonde la représentation, ou du moins sa légitimité. L'un des défis auxquels nous convie la poésie de Dickinson est d'indexer la possibilité d'une juste représentation sur l'expérience radicale du *peut-être*. En faisant de ses ajours une demeure paradoxale, et de ses disparitions syncopées la condition de sa présence, le sujet dickinsonien s'élabore "au rythme du manque", selon la belle formule de Christine Savinel ; il s'ex-crit dans l'espace de son désajustement, là où s'ajourne la césure, où s'indéfinissent les sphères et se reconfigure le sensible—espace du mourir à soi et de la revenance, lieu et figure d'une voix politique et d'une justice poétique.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *Le neutre : Cours au Collège de France (1977-78)*, Th. Clerc (éd.), Paris : Seuil / Imec, 2002.
- CASTRONOVO, Russ, *Necro Citizenship: Death, Eroticism and the Public Sphere in the Nineteenth Century*, Durham: Duke UP, 2001.
- et Dana D. NELSON (dir.), *Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics*, Durham: Duke UP, 2002.
- CAZÉ, Antoine, *Passages du divin*, thèse de doctorat non publiée, 1992.
- CRUMBLY, Paul, *Winds of Will: Emily Dickinson and the Sovereignty of Democratic Thought*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* [1993], Paris : Galilée, 2006.
- , *Apories*. Paris : Galilée, 1996.

- DICKINSON, Emily, *The Letters of Emily Dickinson*, Thomas H. Johnson & Theodora Ward (eds.), Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP, 1997.
- , *The Complete Poems*, Thomas H. Johnson (ed.), London: Faber & Faber, 1975.
- ERKKILA, Betsy, "Dickinson and the Art of Politics", Vivian Pollak (dir.), *A Historical Guide to Emily Dickinson*, Oxford: Oxford UP, 2004, 133-74.
- FRANKLIN, R. W. (ed.), *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, 3 tomes, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP, 1998.
<<http://www.edickinson.org/>>
- HAWTHORNE, Nathaniel, "The Custom House", *The Scarlet Letter and Other Writings*, L.S. Person (dir.), New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2005.
- LEVI St. ARMAND, Barton, *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- MILLER, Cristanne, *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1987.
- , *Reading In Time: Emily Dickinson in the Nineteenth-Century*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.
- MITCHELL, Domhnall, "Emily Dickinson and Class", *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Wendy Martin (dir.), Cambridge, MA: Cambridge UP, 2002, 191-213.
- PERNICK, Martin S., "Back from the Grave: Recurring Controversies over Defining and Diagnosing Death in History", *Death: Beyond Whole Brain Criteria*, vol. 31 of *Philosophy and Medicine*, Springer Science and Business Media, 1988, 17-74.
- PHELPS, Elizabeth Stuart. *The Gates Ajar*, Boston: Fields, Osgood and Company, 1868.
- POLLAK, Vivian (dir.), *A Historical Guide to Emily Dickinson*, Oxford: Oxford UP, 2004.
- POST, Isaac, *Voices from the Spirit World, with Communications from Many Spirits, by the Hand of Isaac Post, Medium*, Rochester, NY: Charles H. McDonnell, 1852.
- RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.
- RUTTENBURG, Nancy, *Democratic Personality: Popular Voice and the Trial of American Authorship*, Stanford: Stanford UP, 1998.
- SAVINEL, Christine, *Poèmes d'Emily Dickinson. Au rythme du manque*, Paris : PUF, 2009.
- SAWYER, Stephen W., "A Question of Life or Death: Administrative Bodies and Administrating Bodies in Nineteenth-Century Paris",

Fields of Expertise: A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to present, Christelle Rabier (ed.), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007, 291-315.