

Le refus du livre

Charlotte Melançon

Volume 28, numéro 2 (164), avril 1986

Emily Dickinson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31020ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melançon, C. (1986). Le refus du livre. *Liberté*, 28(2), 4–15.

CHARLOTTE MELANÇON

LE REFUS DU LIVRE

*La nature humaine ne peut-elle survivre
Sans quelqu'un pour l'écouter? (1748)*

*Une lettre est une joie de la terre—
Elle est refusée aux dieux —(1639)*

Quelques écrivains ont souhaité au moment de mourir que l'on détruise leur œuvre; aux noms de Virgile, Mallarmé ou Kafka il conviendrait d'ajouter celui d'Emily Dickinson. quelques jours avant de sombrer dans le coma dont elle ne s'éveillera pas, elle demande que l'on brûle ses «papiers»: le mot est modeste et, à coup sûr, ambigu. Sa sœur Lavinia, avec qui elle a vécu en parfaite amitié pendant plus de cinquante ans, s'exécute et fait disparaître l'énorme correspondance. Mais comme elle ne peut évidemment pas détruire ce dont elle ignore l'existence, l'œuvre accumulée en secret depuis une trentaine d'années doit attendre une autre petite semaine dans sa boîte scellée. Quand Lavinia découvre le millier de poèmes qui s'y trouvent, soigneusement regroupés en fascicules avec nombre de variantes et de brouillons, elle décide de les garder.

On savait depuis longtemps autour d'elle qu'elle écrivait, étant donné l'habitude qu'elle avait d'inclure constamment dans ses lettres des poèmes et d'accompagner d'épigrammes les petits cadeaux qu'elle offrait; son amie et belle-sœur Susan Dickinson, qui habitait dans la maison voisine, en avait reçu pour sa part près de trois cents, soit la matière d'un gros

recueil. Malgré cela, la découverte d'une œuvre aussi importante, en fait l'une des plus abondantes œuvres lyriques jamais écrites, fut une révélation, et l'on comprit que la spirituelle recluse («witty») est le qualificatif qui revient le plus souvent quand son entourage parle d'elle) avait peut-être eu d'autres ambitions. L'œuvre pose donc une question: pourquoi Emily Dickinson n'a-t-elle pas publié, pourquoi, ayant fondé toute sa vie sur l'écriture de poèmes et de lettres, n'a-t-elle jamais voulu que cette activité aboutisse à un livre?

A part quelques Valentins, son premier poème date de 1853, dans une lettre envoyée à son amie Susan Gilbert. En 1862, elle envoie un groupe de poèmes à un critique très connu, T. W. Higginson, rédacteur à l'*Atlantic Monthly*; elle en a écrit entre-temps à peu près cinq cents. Cette fameuse lettre a presque toujours été interprétée comme un désir de publication. Il n'en est rien. Quand elle écrit: «*The Mind is so near itself — it cannot see, distinctly — and I have none to ask —*» (lettre 260), ce qu'elle demande c'est tout simplement une lecture de ses textes, lecture critique en dehors du cercle privé de sa vie d'où elle ne semble recevoir aucune réponse. Elle ne pouvait choisir plus mauvais «précepteur»: Higginson était d'un conventionnel achevé, et il était à peu près évident qu'il ne pouvait apprécier ce genre de poèmes résolument différents de la production courante. Il lui répondra néanmoins, et d'après la deuxième lettre qu'elle lui envoie, il semble qu'elle ait accepté «assez bien» son jugement:

*Thank you for the surgery — it was not so
painful as I supposed. I bring you others —
as you ask — though they might not differ —*

(lettre 261)

Mais déjà ici sa position face à sa critique est ferme, et elle ne changera jamais. Cette seule tentative de voir un peu plus clair en dehors de son milieu ne fera qu'accentuer sa décision de rester à l'écart. quand plus tard Higginson lui demandera d'autres textes, ainsi qu'une photo, elle lui répondra qu'elle

écrit très peu et qu'elle n'a pas de portrait d'elle-même. Or nous savons maintenant qu'entre 1858 et 1865 elle a écrit la moitié de son œuvre, mais elle est déjà, et depuis le début, cet écrivain sans livre et sans visage qu'elle restera toute sa vie. Ce qui étonne, c'est que sa correspondance avec ce critique ait duré jusqu'à sa mort; mais elle prendra peu à peu le «dessus» avec une ironie tout à fait réjouissante et elle le médusera jusqu'à la fin. Higginson ne connaîtra son génie qu'après sa mort, mais toujours avec un certain recul, s'étonnant que la «*virgin recluse*» ait pu avoir une telle expérience de la vie.

Sept poèmes seront publiés pendant sa vie, mais tous anonymement et sans son consentement, par l'intermédiaire d'amis éditeurs dans divers journaux, amis avec lesquels elle entretiendra des liens très étroits jusqu'à leur mort. Ils seront en outre retouchés, ce qui l'a probablement blessée. Mais il ressort finalement de ceci que si Emily Dickinson avait voulu sortir du cercle étroit où elle s'était volontairement enfermée, elle aurait pu le faire très facilement. Chaque fois qu'Higginson lui a demandé de fréquenter les cercles littéraires de Boston ou de Cap Cod, elle a refusé; il lui aurait été également possible de rencontrer à plusieurs reprises Emerson qu'elle admirait tant. La fréquentation des grands ou des petits lui était parfaitement indifférente; elle cherchait de toute évidence autre chose.

Dickinson a commencé assez tôt à prendre des habitudes profondes de solitude. Après une année d'études au Mount Holyoke Seminary, à l'âge de dix-sept ans, elle ne sortira presque plus d'Amherst. A part un voyage à Washington et à Philadelphie et quelques séjours à Boston pour faire soigner sa vue, elle reste fermée à toute vie sociale («*I dont know anything more about affairs in the world, than if I was in a trance*», écrit-elle déjà en 1846), et passe les vingt dernières années de sa vie confinée au Homestead.

Dans de telles conditions la correspondance constitue son seul moyen de survie, sa seule fenêtre

ouverte. Elle enverra des centaines de poèmes à ses amis correspondants tout au long de sa vie avec une fidélité remarquable. Dès qu'elle commence d'ailleurs à écrire régulièrement des poèmes, vers l'âge de vingt-cinq ans, le ton de ses lettres change, de plus en plus elliptique, d'un rythme hachuré ou alors tout à fait régulier comme dans le «*common meter*» des hymnes religieux. Les lettres s'abrègent, elles ne portent plus de date, comme si elles étaient écrites en dehors du temps, ne faisant aucune mention de circonstances extérieures, à part les nombreux avis de maladies, de décès et de mariages de sa famille et de ses amis; mais pour elle, il est vrai, ces événements relèvent plus de la chronique métaphysique que mondaine.

Frye écrit que la poésie était pour elle une forme de correspondance privée¹. Un de ses poèmes dit justement:

*This is my letter to the World
That never wrote to me — (441)*

(Voici ma lettre au monde
Qui ne m'a jamais écrit —)

Les poèmes, le plus souvent, sont insérés dans les lettres sur des feuillets séparés, mais ils sont aussi très fréquemment inclus dans le corps même du texte de la lettre, à tel point qu'il devient difficile parfois de savoir où finit le poème et où commence la prose (cf. par exemple la lettre 250). Si donc ses poèmes sont des lettres, l'inverse est aussi vrai, et il y aurait une étude absolument essentielle à faire sur l'effacement progressif de la prose au profit de la poésie. Cette transformation majeure du style de ses lettres fait qu'on peut considérer sa correspondance, à partir du moment où elle commence à inscrire des poèmes, comme une partie intégrante de son œuvre poétique. En tout cas elle est bien plus que son simple accompagnement ou son commentaire. Est-il utile de dire que sa correspondance, au fur et à mesure qu'on avance, est de plus en plus difficile et que loin d'éclairer sa poésie déjà pourtant assez obscure, elle ne fait qu'ajouter à son obscurité foncière?

1. *Fables of Identity*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1963, p. 199.

2. On estime maintenant à plus de 10 000 les lettres qu'elle aurait écrites (cf. R. B. Sewall, *The Life of E. D.*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974).

On possède actuellement 1 150 lettres² et dans la mesure où l'on en retrouvera d'autres il sera possible de retrouver d'autres poèmes, ou d'autres variantes de ceux qu'on connaît déjà; elle pouvait envoyer jusqu'à trois versions d'un même poème à différents correspondants. Comme elle ne gardait pas toujours une copie de ses textes, c'est grâce à sa correspondance que des centaines de poèmes ont pu être retrouvés. A côté des textes qu'elle conservait minutieusement en fascicules, il en existe donc d'autres qu'elle distribuait au hasard des jours comme ne lui appartenant pas en propre. Ce détachement est l'un de ses traits les plus singulier d'autant plus qu'à travers sa solitude son œuvre reste le seul lien qui la rattache au monde. Quant à la publication, elle en écrira:

*Publication — is the Auction
Of the Mind of Man —
Poverty — be justifying
For so foul a thing (709)*

(La publication est l'encan
De l'esprit de l'homme —
La pauvreté justifierait
Une chose aussi folle)

Son renoncement au monde, sa non-appartenance à quelque groupe social que ce soit se double d'une sorte de non-appartenance littéraire. Et il est très significatif à cet égard que les grandes références culturelles de sa poésie soient des œuvres impersonnelles: la Bible, Shakespeare, les dictionnaires et les journaux. Alors que le moi romantique achève d'exploser sous toutes les latitudes, elle écrit en 1862 à Higginson:

*When I state myself, as the Representative
of the Verse — it does not mean — me — but a
supposed person. (lettre 268)*

Ce «je» n'est pas «un autre», il est en quelque sorte «personne»:

*I'm Nobody! Who are you?
Are you — Nobody — too?
Then there's a pair of us! (288, cf. traduction)*

Et ainsi, poursuivant logiquement sa démarche d'auteur anonyme, elle fait de son lecteur aussi un «*nobody*», un «personne».

L'exemple de Dickinson est peut-être extrême. Mais les rapports que nous entretenons avec la littérature ont profondément changé. En 1842, Emerson écrit dans «*New Poetry*»:

*For though we should be loath to see the wholesome conventions, to which we alluded, broken down by a general incontinence of publication, and every man's and woman's diary flying into the bookstores, yet it is to be considered, on the other hand, that men of genius are often more incapable than others of that elaborate execution which criticism exacts. Men of genius in general are, more than others, incapable of any perfect exhibition, because however agreeable it may be to them to act on the public, it is always a secondary aim.*³

3. *Essays and Lecture*, The Library of America, pp. 1170-1.

Tout n'est pas digne d'être publié, et même l'écrivain de génie ne voit dans la publication qu'un but secondaire, le «faire» étant plus important que le «faire lire». La pratique actuelle est, le moins qu'on puisse dire, inversée: le fait d'écrire appelle automatiquement celui d'être publié, la psychologie du temps étant à l'accomplissement, à la délivrance de soi-même, et à la reconnaissance par les autres. Cette attitude nous a amenés à un renversement complet: si refuser de publier c'était pour Emily Dickinson refuser d'actualiser un travail accompli, annoncer la publication de livres non écrits, comme on le voit de plus en plus aujourd'hui, c'est virtualiser un travail inaccompli, capitaliser et chosifier une «somme» qui n'existe pas; annoncer ses livres non écrits c'est aussi avoir une confiance infinie dans son propre talent et conjurer la mort qui pourrait entraver l'exécution. Rien n'aurait pu être plus étranger à Dickinson et Emerson.

Le refus du livre chez Dickinson soulève une question essentielle sur la circulation de la littérature.

Si elle a confié sa poésie à sa seule correspondance, c'est qu'elle n'en a désiré qu'une lecture privée, intime; ce qu'elle a choisi c'est un seul lecteur à la fois. Montaigne, Valéry ou Borgès ont évoqué cette nostalgie du lecteur unique. Et il devient extrêmement dommage à cet égard, sans parler bien sûr de raisons d'un autre ordre, que les lettres qu'elle a reçues aient été détruites, puisqu'elles nous privent des seules réactions que ses poèmes ont pu susciter de son vivant. On a souvent allégué que son refus de publier tenait à la crainte de l'échec. Elle a pourtant écrit au critique Higginson en lui demandant son avis sur ses poèmes, et l'incroyable succès populaire des trois premières éditions posthumes (onze réimpressions) parle par lui-même. Peur du succès? Cioran dit que la peur de la réussite peut être plus paralysante que celle de l'échec: ce serait en un certain sens une explication plus juste puisque la notoriété aurait supposé une ouverture hors du cadre privé de sa vie, alors que l'échec aurait seulement consolidé davantage l'isolement qu'elle avait choisi.

C'est donc délibérément qu'elle restreint la circulation de ses poèmes à un cercle d'intimes, et l'on pourrait citer des pages entières le confirment. Au lieu du livre, objet quelconque qui se vend et s'achète, Dickinson valorise la lettre, échange spirituel entre deux individus:

A letter always feels to me like Immortality because it is the mind alone without corporeal friend. (lettre 330)

A l'inverse du livre dont la possession suppose la matérialité, c'est la lettre, en quelque sorte échange gratuit entre deux absents et toujours à recommencer, qui est durable.

En outre, cette circulation tout à fait libre de sa poésie dans sa correspondance fait qu'elle demeure toujours ouverte, inachevée. Bien qu'Emily Dickinson ait mis au net une partie de ses textes et qu'elle les ait rassemblés en fascicules, il existe un nombre considérable de variantes qui voyagent sans cesse d'un texte à l'autre, soit dans les brouillons soit dans les

lettres. Elle pouvait reprendre des années après des poèmes, sans qu'on puisse toujours comprendre clairement quelle est la version finale, et aussi, puisqu'elle pouvait envoyer un même texte à différents correspondants sous des formes diverses, choisir une version particulière en fonction de tel ou tel lecteur. A ce propos le poème 623, *It was too late for man*, comporte un étonnant changement de qualificatif:

*How excellent the Heaven —
When Earth — cannot be had —
How hospitable — then — the face
Of Our Old Neighbor — God —
(Qu'il est parfait le ciel
Quand on ne peut avoir la terre —
Qu'elle est hospitalière alors la face
De notre vieux voisin — Dieu —)*⁴

4. *Fables of Identity*, op. cit., p. 205.

Le manuscrit propose deux versions: sous «*Old*», on peut lire «*New*», et rien n'indique une préférence. Emily Dickinson cherche bien à faire lire ses poèmes, mais il s'agit toujours d'une lecture privée, par telle personne à tel moment précis, ce qui laisse son texte tout à fait libre et sans cesse ouvert, susceptible d'être modifié en fonction des circonstances si ce n'est de simples changements d'humeur.

Northrop Frye fait observer que le mode de vie qu'elle avait choisi aurait paru moins excentrique dans une autre société:

*One feels something Oriental in her manner of existence: the seclusion, the need for a "preceptor", the use of brief poems as a form of social communication, would have seemed normal enough in the high cultures of the Far East, however unusual in her own.*⁵

5. *Id.*, p. 196.

Cette remarque est suggestive même si Sei Shonagon serait vraisemblablement morte d'ennui dans la petite société puritaine d'Amherst; elle réfute ou, du moins, remet en perspective tant d'interprétations hasardeuses qui ont été faites de la vie d'Emily Dickinson depuis un siècle. Mais Dickinson n'a pas

vécu dans le Japon du XI^e siècle, et c'est seulement dans son œuvre que l'on peut trouver les raisons de son recul si ferme.

Dans la lettre à Higginson (268) où elle écrit ne pas être la «*representative of the Verse*», elle se décrit elle-même comme «*the only Kangaroo among the Beauty*». Cette distanciation se manifeste surtout chez elle par un humour très particulier, par une sorte d'irrespect et d'impertinence à l'égard de tout et d'elle-même, et qui va parfois jusqu'à l'impudeur: quelle femme aujourd'hui oserait écrire sur sa «*unfrequented flower*» (1734)? Cet humour, à vrai dire, outrepassé tout critère esthétique. Il y a très peu chez elle de «*beaux vers*» respectueux du décorum de la poésie victorienne; elle a un net parti pris pour le grotesque: dans un poème, elle se met en scène dans la tombe avec son amant et sert le thé sur un plateau de marbre (1743). Ses poèmes ne gardent que rarement la mesure d'un rythme régulier; souvent secs et abrupts ils prennent la forme d'énoncés très compacts. Ce refus du joli et des conventions va jusqu'à l'emploi d'une grammaire parfois douteuse: elle ne met presque jamais de -s aux verbes à la troisième personne du singulier, elle distribue les marques de ponctuation de façon anarchique, etc.

Le recul qu'elle prend avec la société ou la grammaire est aussi manifeste dans le choix des formes poétiques. Sa forme privilégiée, le poème bref en quatrains, est très rare dans la poésie de son temps; dans l'anthologie *Victorian and Edwardian Poets* de W. H. Auden, il n'y a pas un seul poème de cette forme à part les siens. Elle privilégie deux genres: les «*riddle rimes*» et l'épigramme. Le premier, de vieille souche orale anglo-saxonne, est un poème sans titre où l'auditeur ou le lecteur doit réussir à trouver le sens d'une métaphore astucieusement contournée. Il y a un très grand nombre de ces poèmes dans son œuvre, sur les sujets les plus divers. Mais je dois ajouter qu'ils sont loin d'être tous aisément déchiffrables:

*It was not saint — it was too large —
Nor Snow — it was too small —*

*It only held itself aloof
Like something spiritual — (1092)*

(Ce n'était pas saint — c'était trop grand —
Ni comme neige — c'était trop petit —
Cela se tenait seulement à l'écart
Comme chose spirituelle —)

Le sens de cette énigme échappe complètement et on n'en a trouvé jusqu'à maintenant aucune explication. L'emploi particulier des «*riddle rimes*» est, en tout cas, très révélateur de cette façon consciente qu'elle a non seulement de se maintenir à l'écart, mais aussi de mystifier, subjuguier, méduser. Le second genre qu'elle privilégie, l'épigramme, est une sorte d'inscription très ponctuelle à l'occasion d'événements variés, naissances et décès, mariages, passage des saisons, etc. Ses lettres en abondent; ce sont le plus souvent des aphorismes ou de brèves paraboles aux effets oraculaires et mystérieux. Il y a toujours chez elle une prédilection pour le peu, le bref, le rapide:

*I have but two acquaintances, the Quick
and the Dead. (lettre 205)*

*I hesitate which word to take, as I can take
but few and each must be the chiefest.*

(lettre 873)

L'épigramme sert évidemment bien sa volonté de dire le plus dans le moins de mots. Sa vision des choses s'y condense et s'y cristallise; l'immobilité du poète n'a fait que décupler cette vision dans une sorte d'hallucination terrifiée du présent. Essentiellement anti-discursive, l'épigramme est aussi, comme les «*riddle rimes*», une métaphore de son incommunicabilité profonde.

Malgré la brièveté de ces formes, les poèmes ne sont pas statiques ou figés. Si le premier vers énonce très souvent une pensée abstraite, au moyen d'une formule en général très saisissante, le reste du poème, loin de développer ou de nourrir cet énoncé, vise à le désarticuler:

The Heart asks Pleasure — first —

*And then — Excuse from Pain —
And then — those little Anodynes
That deaden suffering —*

And then — to go to sleep —

And then — if it should be

The will of it's Inquisitor

The privilege to die — (536, cf. traduction)

Entre le «*statement*» du premier vers et le constat fatal du dernier, Dickinson n'a fait que désarticuler sa pensée initiale et la renverser. Cette opération de la pensée provoque sans cesse chez le lecteur un sentiment de descente, de glissade vers le néant ou le silence; on a l'impression de descendre ligne après ligne, comme marche après marche, — je dirais qu'ici entre le premier et le deuxième vers on en a sauté plusieurs. Cette chute d'une chose connue et sûre dans l'inconnu est à peu près générale chez elle et constitue l'une des plus fortes originalités de ses poèmes: mouvement tout à fait contraire à la structure courante de la poésie qui, partant d'une circonstance ou d'un détail, s'élève ensuite jusqu'à la glose. Une longue lecture des poèmes crée infailliblement un malaise. Dickinson s'échappe continuellement, et si par moments on a l'impression d'avoir enfin saisi le sens d'un texte, un autre, à quelques pages de là, dira exactement le contraire. Je dirais que lire Dickinson c'est à coup sûr arrêter son pion sur la tête d'un serpent dans le jeu de *Snakes and Ladders*, et avoir à repartir sans fin de zéro.

Ce jeu rejoint bien sûr sa volonté de se retirer du monde, de se cacher, de disparaître. Des centaines de poèmes disent sa «petitesse», et elle aurait pu écrire comme Kafka dans une lettre à Felice: «je suis la plus petite personne que je connaisse» (cf. poème 486). Mais cette «petitesse» que l'on a souvent rattachée à un prétendu désir de rester une enfant, loin d'être une métaphore de dépossession, est au contraire d'affirmation très émersonnienne d'une concentration de plus en plus profonde. Paraphrasant Emerson, Baudelaire disait à propos de Delacroix: «Le héros est celui-là qui est immuablement concentré». Il y a en

effet quelque chose d'héroïque chez Emily Dickinson. Son rejet de la société civile et littéraire est en réalité une re-situation «ailleurs», une concentration tragiquement intense du poète en lui-même:

*So I conclude that space and time are things
of the body, and have little or nothing to do
with our selves — My Country is Truth... I
like Truth — it is a free Democracy.⁶*

6. Lettre retrouvée par R. B. Sewall, *The Life of E. D.*, p. 427.

Et quand elle écrit: «*No is the wildest word we consign to Language*» (lettre 562), ce «non» est un affranchissement, une prise de possession plus grande d'elle-même, un «oui» à la pleine liberté de la poésie et du langage.