



HAL
open science

Comment elle a réussi à échapper aux machinations d'Aristote, ou Emily Dickinson et l'écriture de la blessure

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Comment elle a réussi à échapper aux machinations d'Aristote, ou Emily Dickinson et l'écriture de la blessure. Valérie Bourdier; Karine Bréhaux; Jocelyn Dunphy-Blomfield; Pierre Frath; Emilia Hilgert. Référence, conscience et sujet énonciateur, 3, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.109-132, 2012, Res per nomen, 9782915271508. hal-02488357

HAL Id: hal-02488357

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488357>

Submitted on 26 Feb 2020

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.

Comment elle a réussi à échapper aux machinations d'Aristote, ou Emily Dickinson et l'écriture de la blessure

Daniel Thomières

CIRLEP EA4299

Université de Reims Champagne-Ardenne

daniel.thomieres@univ-reims.fr

Abstract

The following essay is part of an ongoing research project which began with the first *Res per Nomen* conference. Its objective is to produce a radical critique of modern linguistics and of the prevailing trends of the philosophy of language. These two disciplines are still based on the principle of authority, which leads them to repeat the same superficial conclusions over and over and precludes them from asking new questions. More specifically, these disciplines have never broken free from Aristotle's pronouncement that predication is the central feature of language, whereas it is in fact only a secondary possibility. In addition, they generally make use of skeletal examples which only bear out the presuppositions and ready-made answers of the scholars who use them. On the contrary, I contend that examples should come from real subjects, that is to say subjects with a body as well as an unconscious and involved in (usually conflictual) human situations. The articles offered in the first two conferences denounced the superficiality of the post-Wittgensteinian theory of speech acts which are incapable of explaining how language actually works, as they (i) exclude large chunks of language and (ii) ignore the arbitrariness of signs when they connect utterances, contexts and meanings. The first two papers claimed that utterances should be studied along a gradient accounting for the fact that they — to varying degrees — either inscribe themselves in patterns of social repetition and power relationships (“*pouvoir*”) or that they enable subjects to discover new possibilities of life (“*puissance*”) in themselves and in the world. This article, which starts with a deconstruction of the notion of metaphor, returns to the problem of predication. Predication is useless when one asks the question of consciousness and personal identity. Subjects in

fact do not appear to possess a fixed ego as they move from one mode of being (*modus*) to another in unending processes of becoming. Predication is only able to account for the more conventional and superficial modes of being. Here again, the approach chosen derives from the old British tradition of empiricism: modes of being are associations of habits and beliefs as we produce (more or less original or more or less repetitive) co-ordinations of relationships between heterogeneous singularities. Duns Scotus spoke of *haecceity* in that respect, and the English poet Gerald Manley Hopkins coined the term *inscape* at the end of the 19th century. The corpus chosen is a poem written in 1862 by the American poet Emily Dickinson probing the question of how far one can go in experimenting with language in order to make sense of extreme states of consciousness. Curiously (or not?), she discovers that she has to abandon predication in favour of coordination if she wishes to escape trite, ready-made answers.

Moi, identité, conscience... La liste est longue. Les mots sont plus ou moins synonymes, plus ou moins contradictoires aussi. Leur signification a évolué et continue d'évoluer. Ces concepts sont surtout des métaphores. Mais nous savons, au moins depuis Nietzsche, que tous les concepts sont d'origine métaphorique. (Le mot *concept* lui-même avec son verbe *concevoir*...) Ils ne nous servent que dans la mesure où on leur demande quelque chose, et dans la mesure où l'on se trouve dans l'obligation de les utiliser pour rendre compte d'un objet ou d'un corpus qui s'impose à nous.

Le moi est quelque chose qui m'appartient. Le terme sous-entend non seulement la possession (je possède un moi, un parapluie et une femme), mais aussi que le « m' » implique que ce qui possède est déjà constitué. En d'autres termes, *je suis moi*, *I am myself*: sujet et objet, aussi bien au niveau grammatical qu'au niveau du référent. Le sujet *je* se voit dans l'objet *moi*. Reste à savoir d'où vient le moi : donné à la naissance pour la vie ou pour l'éternité (ai-je une âme immortelle ?), ou bien construit et changeant au gré du vent ? Est-ce une substance ou bien le moi est-il constitué dans l'acte qui relie *je* et *moi*, en l'occurrence une prédication ? Ou bien encore, est-ce plus compliqué, voire non prédicatif ? Le concept d'identité, pour sa part, suggère qu'il y aurait quelque chose d'identique qui perdure

toute ma vie tandis que mon corps change, et que changent peut-être aussi certains traits de mon caractère. (Il y a des humains qui s'améliorent...). Si l'on décide qu'il n'y a pas de donné à la naissance, dirons-nous que le *je* s'« identifie » au moi, à son contenu (hétérogène ?) pour produire mon identité ? La conscience enfin, pour nous limiter à ces trois mots, serait d'un point de vue étymologique un savoir personnel : savoir sur le moi et savoir sur le monde. D'aucuns ajouteront le divin. Contrairement à une longue tradition philosophique, il apparaît difficile de considérer que c'est un synonyme d'identité personnelle. La conscience n'est jamais qu'un point de vue limité dans l'espace et surtout dans le temps. Sans insister sur le fait que mon inconscient est sûrement beaucoup plus « moi-même » que ma conscience, et sans revenir non plus sur la tendance de cette dernière à se bercer d'illusions et à se perdre dans les hallucinations (oui, le corps, la fatigue, l'alcool, les drogues déterminent le contenu de la conscience), il est important de noter que ma conscience ne verra jamais non seulement l'intégralité du monde ni surtout l'intégralité de mon passé et de mon présent. La conscience est liée au temps. Elle est évolution constante. Elle devient sans cesse différente de soi.

Je suis moi. Le moi/identité et/ou conscience, cela tient aussi au langage, ne serait-ce qu'à cause de la présence de ce *je* déictique, forme vide à la différence du *moi*, et qui renvoie au sujet énonciateur. Ici encore, les choses sont complexes et les pages qui suivent se sont donné pour but de tenter bien modestement de les clarifier. Trois idées phares guideront notre réflexion. 1°) Nous ne pensons pas qu'il soit indispensable de faire appel au principe d'autorité comme le faisaient les médecins de Molière. Aristote a peut-être tout dit de façon définitive sur les affections du poumon et sur la prédication dans le langage, mais nous nous passerons d'Aristote et des réponses toutes prêtes. N'est-il pas possible de parler (de soi, voire du monde) sans avoir recours à la prédication ? 2°) Nous nous démarquerons (et c'est lié) de la pratique de la majorité des linguistes et des philosophes du langage en ce que nous ne raisonnerons pas sur des exemples indigents. Un énoncé n'existe pas s'il est coupé d'un énonciateur possédant un corps et un inconscient et engagé

dans un ancrage social — conflictuel ouvertement ou non comme tous les ancrages sociaux. En outre, un énoncé non seulement répond à d'autres énoncés et les anticipe aussi, mais n'existe que parce qu'il y a urgence et pression sur le sujet pour utiliser le langage. Ou alors, on dit des platitudes. C'est la raison qui fait que nous utiliserons un texte littéraire possédant longueur et exerçant du fait de sa complexité sur nous l'obligation d'en rendre compte. Ce n'est pas là un exemple que nous inventons ou que nous découvrons (par hasard évidemment...) afin d'illustrer un point de syntaxe ou de sémantique. 3°) Nous considérerons de manière non théologique que le sujet parlant n'est pas une substance. Il nous semble que le concept spinoziste de *modus* est en mesure de nous aider à cet égard. Un être vivant, du fait qu'il existe dans le temps, passe par des séries de manières d'être, un peu comme le cheval n'existe qu'au trot, au galop, au repos (pour ne pas parler de sa vie sentimentale)...

1. Le mystère de la dame en blanc

Notre corpus sera le poème « It was not death, for I stood up » d'Emily Dickinson. Il date de 1862 et figure dans l'édition Johnson sous le numéro 510 et dans l'édition Franklin sous le numéro 355. Emily Dickinson écrivait dans sa chambre de courts textes sur les morceaux de papiers les plus divers sans aucun souci de publication. La première édition complète de ses quelque 1750 poèmes, due à Thomas H. Johnson, date de 1950. Elle avait renoncé à les publier. Elle savait qu'ils seraient illisibles par ses contemporains. Elle écrivait donc pour elle-même et pour quelques amis avec qui elle correspondait. Écrire voulait dire expérimenter avec la langue anglaise pour essayer de découvrir quelque chose d'authentiquement personnel sur les grands problèmes de la vie — notamment sur ce que nous avons appelé l'« identité » faute d'un meilleur terme — sans répéter à la manière d'un perroquet le type de littérature à la mode au XIX^e siècle.

It was not Death, for I stood up,
And all the Dead, lie down—
It was not Night, for all the Bells
Put out their Tongues, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh
I felt Siroccos—crawl—
Nor Fire—for just my Marble feet
Could keep a Chancel, cool—

And yet, it tasted, like them all,
The Figures I have seen
Set orderly, for Burial,
Reminded me, of mine—

As if my life were shaven,
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key,
And 'twas like Midnight, some—

When everything that ticked—has stopped—
And Space stares all around—
Or Grisly frosts—first Autumn morns,
Repeal the Beating Ground—

But, most, like Chaos —Stopless—cool—
Without a Change, or Spar—
Or even a Report of Land—
To justify—Despair.

Emily Dickinson existait au moins selon deux manières d'être. Miss Dickinson, la fille de l'homme le plus riche d'Amherst (Massachusetts) avait ses habitudes quotidiennes, elle communiquait avec sa famille et avec les domestiques. *Modus* superficiel si l'on veut. Emily, d'un autre côté, dans ses moments de liberté, se retirait dans sa chambre, et une pression apparemment irrésistible la poussait à écrire ses petits textes. Un jour d'ailleurs, c'est connu de tout le monde, Miss Dickinson décida de ne plus sortir de la maison et de ne plus se montrer qu'à sa proche famille. Elle choisit aussi de ne plus s'habiller qu'en blanc. Comme la feuille blanche ? Pourquoi pas ? La feuille blanche, l'écriture, pour Emily, cela voulait dire penser. Mais qu'appelle-t-on penser ?

Pour le dire vite, penser/écrire, c'est répondre à une blessure. Il y a toujours un enjeu. On ne parle pas pour ne rien dire, ou alors c'est qu'on dit bonjour à sa femme de chambre. Quelque chose

d'imprévu, un hasard, une chute de cheval sur la route de Damas, vous force à expérimenter avec les mots et les représentations. C'est un peu comme ce qui est arrivé à Hester Prynne, séduite et abandonnée par le pasteur qui la laisse se débrouiller avec un bébé dans le ventre. Quand elle sort de prison, le roman de Hawthorne (qu'avait lu Emily) commence. Hester brode le A écarlate qu'elle doit porter sur son habit. Broder/écrire : elle construit son moi à l'intérieur de sa communauté. Les ragots disent qu'Emily aurait été elle aussi déçue par un pasteur. Autre hasard... Elle a été blessée. C'est tout ce qu'il importe de savoir. Comme Joë Bousquet, elle aurait pu écrire : « Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner ». (*Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, 103). Bousquet décrivait de la manière suivante son travail sur le langage : « Se rendre, au-dedans de soi, apte à créer l'ordre que l'on devra subir ». (*Traduit du silence*, 195). La biographie d'Emily, c'est ce qu'elle écrit. Et elle est fondamentalement discontinue. C'est une suite de manières d'être, de réponses à des *climamens*, ainsi qu'elle l'exprime dans ce court poème.

The Brain, within its Groove
Runs evenly — and true —
But let a splinter swerve —
'Twere easier for You —

To put a Current back
When Floods have slit the Hills —
And scooped a Turnpike for Themselves —
And trodden out the Mills — (Johnson, 556)

Quelque chose est arrivé, quelque chose de trop intense pour le cerveau. À partir de ce moment, on ne peut plus revenir en arrière. On pense et on pense à la limite du chaos, un peu comme Hester Prynne habitait une petite cabane à mi-chemin entre Boston (la société) et la forêt (le « *wilderness* »). Le philosophe Gilles Deleuze aimait à dire que l'on peut se saouler avec de l'eau pure. Emily buvait de l'eau pure. Si elle ne goûta pas le whisky, elle sut toutefois discerner ou deviner les deux autres merveilles que l'Écosse a léguées à l'univers.

2. Les trois merveilles d'Écosse

Oublions donc le whisky et les sources extérieures d'excitation. La seconde des merveilles d'Écosse, c'est David Hume. Et c'est l'empirisme. Il ne s'agit bien évidemment pas d'une école, mais d'une tradition et plus précisément d'une manière de penser et de poser les problèmes. Il semble légitime de supposer qu'Emily a — consciemment ou pas — choisi d'être empiriste dans son travail de pensée/écriture. Quoi qu'il en soit, l'empirisme offre un cadre dans laquelle nous pouvons lire aujourd'hui ses poèmes et y découvrir leur véritable force¹.

Très jeune, Emily fit ses choix. Mount Holyoke, son université, était un bastion un peu attardé du puritanisme en Nouvelle Angleterre. Lors des assemblées, on invitait les étudiantes à se lever et à déclarer qu'elles étaient « *born again* »². Emily était pratiquement la seule à ne pas se lever. Pour elle, il n'y a pas de solutions dans les paradis transcendants (ni dans les paradis artificiels, d'ailleurs). Il n'y a qu'immanence et eau pure. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne saurait connaître l'ivresse. L'ivresse, si elle vient, vient du dedans. Et,

¹ La jeune Emily Dickinson connaissait l'empirisme. Elle avait eu droit à Amherst et à Mount Holyoke aux meilleures études secondaires et supérieures que son époque pouvait offrir. Ces établissements ne pratiquaient pas de discrimination envers leurs élèves de sexe féminin, lesquelles étaient en mesure d'acquérir un bagage impressionnant de connaissances aussi bien en philosophie que dans les matières scientifiques. Un auteur était tout particulièrement étudié : Thomas Reid, chantre du *Scottish Common Sense*. Si l'œuvre de Reid est une critique radicale de Hume, elle en expose toutefois avec précision les idées directrices. Emily savait percevoir où étaient les intuitions révolutionnaires. Ajoutons que sa famille était la plus riche et la plus influente d'Amherst, ce qui explique que ses parents possédaient une bibliothèque d'une richesse impressionnante. Ne parlons pas de l'influence intellectuelle de l'épouse du frère d'Emily qui invitait régulièrement dans son salon les grands esprits du moment à prononcer des conférences, à commencer par Emerson.

² Bien sûr, nul ne saurait s'extraire de sa culture. Si Emily ne croit pas aux autres mondes, elle utilise néanmoins le langage de la religion, à commencer par la métrique des hymnes protestants, qu'elle déconstruit et transforme en instruments au service de son expérimentation.

avec Emily, l'immanence va de pair avec l'empirisme. À cet égard, elle n'est pas bien loin du philosophe français Gilles Deleuze qui ouvre la préface de l'édition anglaise des *Dialogues* avec Claire Parnet avec les mots suivants :

J'ai toujours considéré que j'étais un empiriste. [...] Mon empirisme est dérivé des deux caractéristiques par lesquelles Whitehead définit l'empirisme : l'abstrait n'explique pas, mais doit être expliqué, et l'objectif n'est pas de redécouvrir l'éternel ou l'universel, mais de trouver les conditions selon lesquelles quelque chose est produit (créativité) (p. VII, ma traduction).³

La tradition anglo-saxonne de l'empirisme, c'est beaucoup plus que quelque chose qui remonterait à l'*Essai sur l'entendement* humain de Locke. Locke dit principalement que toute connaissance vient des sens, ce qui ne nous avance guère si nous désirons constituer une méthode pour penser. La conclusion que nous sommes invités à en tirer est toutefois plus intéressante : on ne peut plus parler d'idées innées, ni même de moi inné. C'est ce point que développe David Hume. Hume reprend à son illustre prédécesseur la théorie de l'association d'idées qu'il développe⁴. Locke ne fait que la mentionner en passant dans l'*Essai*, II/33, en montrant bien qu'il la désapprouve : selon lui, la conscience devrait refléter le monde extérieur et il y a de nombreuses associations qui ne le font pas, du fait qu'elles sont dues au hasard, au fonctionnement du langage, à des ressemblances, voire à des hallucinations. Locke parle à ce titre de « tricherie ». Hume n'a pas ces scrupules et cherche à rendre compte du fonctionnement de l'esprit humain sans rien exclure. Pour lui, comme pour Locke, il n'y a rien d'inné. Les associations

³ Emily fait partie de ces innombrables écrivains américains qui, à leur manière, sont aussi philosophes et qui s'inscrivent dans la mouvance empiriste, parallèlement aux travaux des philosophes professionnels dont la tradition vient mourir avec William James et l'Anglais Alfred Whitehead (qui s'installa à Harvard). Le livre essentiel sur le sujet est la thèse de Doctorat de Jean Wahl (qui fut un proche de Henri Bergson, cet autre grand empiriste), *Les Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, 1920.

⁴ Rappelons qu'à l'époque, le terme *idée* désignait tout contenu de la conscience : idée intellectuelle, mais aussi sensation, etc.

d'idées peuvent donc être de deux sortes : il y a celles qui sont nouvelles et originales, et celles qui ne sont que la répétition d'associations plus anciennes et tout simplement de ce que notre culture nous propose de tout prêt. En somme : deux manières d'être. Miss Dickinson avait ainsi dans la vie de tous les jours un comportement stéréotypé avec son entourage. Emily, pour sa part, expérimentait constamment dans sa chambre de nouvelles associations d'idées. À cet effet, elle avait besoin de la page blanche (une vieille enveloppe pouvait suffire...), et, bien sûr, aussi du langage.

Le mot *empirisme* vient du latin *ex-periri*, mot signifiant ... expérience. Écrire pour Emily renvoyait doublement à une expérience. On n'écrit pas spontanément pour l'amour de l'écriture ou de la sagesse (et, nous l'avons dit, il ne devrait pas y avoir d'exemples en linguistique sans un sujet réel avec corps et inconscient.) Emily écrivait parce qu'elle avait rencontré ce que l'anglais appelle « *an experience* », ce qui manifestement dans son cas avait été de l'ordre de la blessure et du traumatisme. Deuxièmement, elle entreprenait une expérience (« *experiment* » en anglais) avec le langage afin d'essayer de donner un sens à son « *experience* »⁵.

3. La seconde mort d'Aristote

Le poème commence par le mot « *It* », trace de la blessure, du traumatisme indicible. Les vers qui suivent sont une tentative pour donner un sens à cet indéfini en expérimentant avec le langage. Toutes les armes sont permises dans ce combat contre l'absence de sens. Le poème peut alors se diviser en deux. Dans un premier temps, Emily Dickinson écrit d'une manière que nous qualifierons d'aristotélicienne. Son approche du langage est fondée sur la prédication. C'est une approche banale et traditionnelle, et en fin de

⁵ Étymologiquement, une expérience, c'est essayer de produire de la connaissance au moyen d'essais et d'épreuves exhaustives. Il est intéressant de se souvenir que le mot *péril* partage la même étymologie grecque *ex-periri*, qui signifie : traverser de part en part.

compte décevante car très peu productrice de sens. Dans un second mouvement, le poète s'aventure alors à tenter d'utiliser le langage de manière non prédicative. Jusqu'où peut-on aller pour ne plus copier les réponses toutes prêtes et essayer d'être « personnel » ? Quel sens possède ma douleur et comment éclaire-t-elle mon « moi » ?

Emily Dickinson commence son poème de manière très classique en ayant recours à la métaphore. Cette figure de langue n'est bien sûr pas un ornement ainsi que le prétendait l'ancienne rhétorique. C'est une figure de pensée. Fondamentalement, la métaphore ressortit à la prédication : x est a, x est b, x est c, etc. (x = *it* / a = *death*, b = *night*, c = *frost*, d = *fire*). Rien de nouveau sous le soleil : une métaphore, c'est la promesse d'un sens comme révélation. Plus prosaïquement (et Emily ne devait pas manquer de s'en rendre compte), une métaphore assigne un sens à un objet (x) qui, d'une manière ou d'une autre, en manque. Pour ce faire, elle l'associe à un autre objet censé être connu, c'est-à-dire à une essence munie de son identité⁶. Il s'agit d'un renvoi à du déjà constitué (a, b, c ou d). Tel est le rôle de la prédication. Chacun sait ce qu'est la mort, la nuit, etc. En d'autres termes, la métaphore sert à la reconnaissance. Le problème, c'est qu'Emily cherche la connaissance, non la reconnaissance, la réponse déjà là, le bon sens pratique que charrie la culture dominante. La blessure a montré au moins une chose : le monde n'est pas stable et hiérarchisé. Pas plus que le sujet n'est donné, inné, pour ne pas dire unifié. Telle est en fin de compte la vraie question : qu'en est-il du sujet, du « moi », si son travail n'est plus uniquement d'associer un objet inconnu à un autre objet préconstruit ?

Dans le fond, le début du poème s'inscrit dans une conception traditionnelle du langage fondée sur le bon sens et la

⁶ L'opération métaphorique est bien évidemment une association d'idées. Hume dans *Enquiry Concerning Human Understanding* en distinguait deux : la ressemblance (qui donne naissance à la métaphore) et la contiguïté (qui donne naissance à la métonymie). (Rappelons qu'un troisième type d'associations donne dans un deuxième temps naissance à la causalité, une fois que les premières associations se sont stabilisées en « habitudes »).

communication. Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée. C'est l'expression de la *doxa* ambiante à son niveau le plus basique. Nous nous ajustons l'un à l'autre dans nos rapports (quand nous le voulons bien et que nous y mettons un minimum de bonne volonté...) et nous nous comprenons car nos cerveaux fonctionnent tous de la même manière. Emily Dickinson n'avait pas besoin de lire les *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss et *Le Cru et le cuit* pour comprendre que la communication fonctionne au moyen d'oppositions binaires. Je suis homme ou femme, vivant ou mort, c'est le jour ou la nuit, il fait froid ou il fait chaud... On connaît peut-être le poème 328 (Éd. Johnson) dans lequel le poète découvre qu'il existe un gouffre infranchissable entre la culture et la nature. L'oiseau dans le jardin mange le ver de terre « cru ». Le poète est choqué. L'oiseau ignore ensuite la miette de pain qu'elle essaie de lui proposer (pour l'appriivoiser ? en parodie de l'eucharistie ?) L'oiseau s'échappe ensuite dans une nature que le poète ne parvient pas à représenter malgré toutes les ressources du langage. Le cuit, la cuisine, les manières de table, Dieu et la religion aussi, sans parler des manières de table, ce sont là des inventions des humains, et, bien franchement, l'oiseau n'y trouve aucun intérêt.

Bien sûr, les oppositions binaires sont totalement artificielles (quand commence le jour et finit la nuit ?) et elles varient selon les cultures (qu'est-ce que cela signifie qu'être homme ou femme ?) Peut-on penser sans utiliser des oppositions binaires ? Peut-on écrire sans faire appel à la prédication ? Pour découvrir ce que j'ai d'unique, je devrais me passer du langage de la tribu ? Bien sûr, je ne ferai jamais partie de la nature. Je ne suis pas l'oiseau du poème 328. Je serai toujours un être humain, c'est-à-dire une entité culturelle. Ne puis-je toutefois pas essayer de penser à la frontière entre nature et culture, ordre et chaos ?

Emily pointe le nez sous Miss Dickinson. Le poème commence de façon traditionnelle, mais, dès le premier vers, la notion de prédication est indirectement rejetée. Le poème débute en effet par quatre métaphores. Il débute aussi par quatre négations qui portent sur ces quatre métaphores : x n'est pas a ou b... Il faut dire que la première métaphore ayant été jugée inadéquate pour donner un sens

à l'indéfini « *it* », le poète en propose une seconde, puis une troisième... Comme si, en bout de course, elle espérait trouver la bonne référence, l'objet tout construit, la cause, la substance qui arrêterait le mouvement.

Dans ce début de poème, le poète nie donc la prédication en utilisant encore la prédication (x n'est pas a). La fin du poème tentera de se passer complètement de la prédication. Pour arriver à ce stade, il convient à présent de nous interroger sur le fonctionnement de la négation. Ce n'est pas un marqueur banal. Il permet une opération mentale complexe. La linguistique n'est jamais parvenu à la comprendre, en dehors de dire que c'est une seconde opération qui porte sur une première opération de prédication : je pose que x pourrait être (comme) a, puis je pose que ce n'est pas le cas. C'est déjà beaucoup pour la linguistique. On ne saurait toutefois appréhender ce qu'apporte la négation que si l'on raisonne sur de vrais exemples, c'est à dire des exemples provenant d'un sujet réel. On nous permettra à cet égard de retourner à l'article de 1925 de Sigmund Freud qui, lui, avait une théorie du sujet, et qui dit pratiquement tout ce qu'il faut savoir. La négation, c'est affaire d'inconscient.

4. L'insoutenable division de l'être

Le poème montre clairement que le sujet est clivé. Deux séries de représentations contradictoires parcourent les six strophes. Nous avons parlé plus haut de crise : deux niveaux, deux temporalités inconciliables tout d'un coup s'affrontent. C'est la négation qui articule les deux séries : *ce n'était pas A (death, night, frost, fire), mais B*. Ce n'est pas A, et pourtant le poème insiste pour décrire en détail cette première série (A) avant de la nier. C'est comme si A était plus important que B. Emily sait intuitivement ce que Freud théoriserait soixante-dix ans plus tard. La négation est une opération intellectuelle *a posteriori* qui est appliquée à une représentation (ici A) qui était apparue dans la conscience en provenance de l'inconscient. La négation tente de refouler cette représentation qui est trace d'un désir qui est d'une manière ou d'une autre inacceptable. De fait, cette représentation inacceptable ne peut accéder à la conscience

que si elle est dans le même mouvement niée. Car, ainsi que Freud insiste dans la formule célèbre, dans l'inconscient, il n'y a pas de négation :

Es gibt in diesem System [= l'inconscient] keine Negation, keinen Zweifel, keine Grade von Sicherheit (« *Das Unbewusste* », 1925).

Dans l'inconscient, il n'y a ni négation, ni doute, ni degré de certitude. Il n'y a que des désirs et ils sont toujours positifs. Et ces désirs constituent une des vérités du sujet. Ils représentent, dit Freud, un noyau de vérité (*ein Körnchen Wahrheit*).

Quelle est donc cette vérité intime qui ne peut s'exprimer dans le langage de la tribu, la prédication et les oppositions binaires ? Le poème est une longue suite d'oppositions entre des désirs (la série A) et des perceptions (la série B). La série A renvoie à des formes extrêmes d'existence, le feu, le froid, sans parler de la nuit et de la mort. De l'autre côté, la série B est constituée de perceptions : le corps résiste aux tentations de l'inconscient. La vision, l'audition, le toucher sous les pieds ancrent, malgré qu'il en ait, le sujet dans la culture. Si l'on préfère, avec ses deux séries qui s'opposent, le poème se situe sur la marge, la frontière entre culture et bon sens acquis (je suis debout, il est midi...) et, d'autre part, un inexprimable qui serait au-delà...⁷

⁷ Il n'est pas inintéressant de noter la présence d'un réseau de métaphores secondaires dans le poème, à moins qu'il ne s'agisse de jeux de mots... Le sujet du poème est le traumatisme. Son sujet est aussi le langage et la poésie. On ne peut séparer l'un de l'autre, le linguistique de la théorie du sujet. Car c'est bien de théorie que nous parle ici (indirectement) Emily Dickinson. Les termes *feet*, *tongues*, *figures* (*set orderly*) et *frame* peuvent aussi être vus comme un commentaire sur la technique poétique. Coïncidence ? Miss Dickinson savait qu'un poème, c'est incontestablement des pieds, de la métrique, de la mesure. C'est là la tradition. Le poème impose un cadre (*frame*) à l'expérience (*experience*). D'un autre côté, Emily devinait que la poésie, c'est également une question d'intensité. (« *Dare you see a soul at the white heat?* », le début du poème 365 est resté fameux.) L'intensité, c'est ce qui tente de s'échapper à la tradition. Les « langues » sont bien sûr ici les cloches de l'église, une manière bien sûr de mesurer le temps (le temps des horloges, c'est-à-dire le temps de la vie quotidienne, celui du monde du travail, celui aussi de la religion, qui est au fond le temps de la société). La poésie est-elle aussi affaire de

Cet inexprimable semble être un désir de mort, à charge à nous de comprendre ce qu'est l'objet « mort » dans la conscience d'un être humain qui évidemment n'est pas mort, et dont – le poème le dit – la conscience fonctionne encore. Emily ne copie pas la mort. (Qu'est-ce après tout que la mort ? Littéralement, la mort n'a pas de sens). En fait, les choses fonctionnent en sens inverse⁸. La mort, ce pourrait peut-être ressembler à ce que décrit le texte : être allongée, immobile, limitée par un cadre avec tout ce qui dépasse qui aurait été rasé, et surtout dans le noir et le silence, sans plus rien qui tique (une horloge ?) ni qui bat sous terre (une métaphore pour mon cœur ?) À cela s'ajoute que je suis à la fois glacée et brûlante, ce qui indique bien que nous n'avons pas ici la description clinique de quelque cadavre. Le désir porte sur un état où l'intensité atteint son maximum. Est-ce une sorte de *noche oscura del alma* un peu à la manière de Jean de la Croix, à la différence près qu'il n'y aura jamais d'autre monde pour le poète ? Quoi qu'il en soit, le poème montre surtout un désir de chaos, c'est-à-dire un désir de fuir les significations communes, ou, si l'on préfère, le règne de l'humain, ce mélange de moi, de monde et de Dieu, qui nous fournit nos repères coutumiers et au milieu duquel la blessure a fait irruption avec toute son intensité. Peut-on échapper à la représentation pour accéder à un autre plan ?

Avec la strophe 5 arrive la rupture. Le temps grammatical passe du passé au présent. Hors du temps ? Hors du temps social, du temps des horloges, dirait Henri Bergson ? Accès à la pure durée ? Le moi authentique – et non plus une série de comportements sociaux – serait fondamentalement durée ? Sauf que, si le moi authentique est durée, la durée n'est pas un moi. D'ailleurs, le pronom personnel de

mesure ? Emily Dickinson sait qu'elle peut aussi et en même temps constituer quelque chose de brûlant et de violent comme le vacarme des cloches : l'alliance du froid et du chaud (comme les pieds du poète...). À la fois, mesure et intensité, écriture hybride sur la frontière...

⁸ « Comme l'ont bien compris les auteurs de terreur, ce n'est pas la mort qui sert de modèle à la catatonie, c'est la schizophrénie catatonique qui donne son modèle à la mort. Intensité-zéro ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, 393).

la première personne a disparu... Il n'y a plus de repères, de rapport stabilisé au monde, à ce midi où tout est clair et réglementé.

L'impersonnel « *it* » serait un « *chaos* » (c'est le terme employé par le poème) et, qui plus est, ce chaos est sans limites (« *stopless* », un néologisme). C'est un océan, ultime métaphore, sauf que c'est un océan qui ne ressemble à aucun océan. La métaphore ne débouche ici sur aucune reconnaissance. Savoir ce qu'est un océan pour le dictionnaire, le marin ou le géographe ne servirait à rien. L'océan ici est sans limite. Nous sommes dans une scène de naufrage et il n'y a pas « un hasard, un espar, ou même la rumeur d'une terre à l'horizon » pour justifier le désespoir... (Le chaos est plus précisément ici le mélange de trois objets – qui n'existent pas... – : un abstrait, un concret, et un morceau de langage). Le poème dit qu'il n'y a plus espoir ou désespoir. S'il y avait désespoir, nous serions encore à l'intérieur d'une logique binaire : il y a de l'espoir ou il n'y en a pas. Le désespoir donnerait un sens (négatif) à ma vie. Or, il n'y a plus de sens. Même le hasard et les accidents ne sont plus possibles. Ou, si l'on préfère, l'opposition entre le hasard et la nécessité s'est effondrée.

5. La jeune fille et le corps

Pour l'instant, Emily (qui n'est plus qu'une présence anonyme) plonge dans le pur désir, dans la durée hétérogène coupée du temps des horloges, loin des habitudes sensori-motrices et des associations mentales stéréotypées. Est-elle très différente d'Arthur Rimbaud qui préconisait « un long dérèglement raisonné de tous les sens » (*Lettre du Voyant*, 15 mai 1871) ? Le jeune poète de Charleville-Mézières demandait si l'on pouvait « être » – c'est-à-dire voir et vivre le monde – différemment de tous ces négociants et ces petits bourgeois remplis de leur bon sens illusoire. (Cette manière d'être ne saurait à l'évidence se révéler que temporaire. Rimbaud finit par abandonner la littérature et devenir négociant en Afrique...)

Tout passe par l'image du corps. C'est comme si la conscience était toujours et avant tout conscience du corps avant d'être conscience du monde. Le poème décrit des sensations. Le poète voit beaucoup. Elle entend les « langues » des cloches. Elle sent des

« sirocos » sur la peau et le chœur d'une église sous les pieds. (L'odorat ne paraît pas figurer dans cette liste). Ce qui unit ces trois séries de sensations est qu'elles sont liées à la représentation et qu'elles suscitent des images dans la conscience. Ces représentations ne sont toutefois pas jugées satisfaisantes par le poète pour rendre compte de la blessure. La quête continue donc. Ce n'était pas la mort, ce n'était pas ces sensations, « et pourtant cela avait le goût de toutes ces sensations ». Voici à présent une sensation qui ne semble pas être la sensation d'un objet mais d'une combinaison hybride de sensations. C'est surtout une sensation gustative. Dirons-nous que le goût est plus personnel, plus intime que les quatre (trois ?) autres sensations ? Quoi qu'il en soit, aucune image et aucune représentation n'est produite. Nous sortons du monde connu, reconnu, pour entrer dans le désir irreprésentable. Il s'agit là d'une expérience extrême. Jusqu'où puis-je aller ?

Il y a fondamentalement deux types de rapport au corps, deux types de possibilités. Tout est là.

Si la surface de notre très petit corps organisé (organisé précisément en vue de l'action immédiate) est le lieu de nos mouvements actuels, notre très grand corps inorganique est le lieu de nos actions éventuelles et théoriquement possibles (Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, p. 274).

Il n'y a en effet qu'une approche purement immanente qui est en position de poser correctement le problème. Nous avons un corps et nous avons un organisme. C'est la même chose, mais, le long du continuum allant du corps à l'organisme, la distinction permet de penser (au moins) deux manières d'être. C'est bien sûr Antonin Artaud qui dans la pièce radiophonique de 1947 fait la théorie définitive du corps, qu'il oppose à l'organisme et qu'il appelle Corps Sans Organes, ou CsO pour parler comme Deleuze et Guattari qui consacrent à ce concept le chapitre VI de *Mille Plateaux*. « Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d'œsophage Pas d'estomac Pas de ventre Pas d'anus Je reconstruirai l'homme que je suis. » (« J'étais vivante... », Artaud, *Œuvres*, p. 1581.) Le CsO est la tentative d'aller aussi loin que possible pour libérer le corps de la société, vers « l'ouverture de notre conscience vers les possibilités démesurées, inlassablement démesurés ». (Artaud, *Pour en finir avec le*

jugement de dieu, Œuvres, p. 1647.) Ou si l'on préfère la formule brillante extraite des *Cahiers de Rodez*, « Le style, c'est l'homme, et c'est son corps » (tome XXI, p. 130).

En d'autres termes, l'organisme, c'est le corps hiérarchisé par la société. (En latin, *organum* signifie moyen en vue d'une fin). Le pied, la bouche, le petit doigt, l'anus ont une forme et ils ont surtout une fonction, et même généralement plusieurs comme dans le cas de la bouche. L'éducation, cela consiste en grande partie à apprendre à l'enfant à coordonner les organes et les fonctions. Cela renvoie à une conception téléologique du corps sur laquelle revient régulièrement Kant, notamment dans la *Critique du jugement*, et qui remonte, on s'en doute, à Aristote, lequel, à la suite du *Timée* de Platon, s'intéresse doctement au corps organique totalisé sous l'angle de la santé. Il y a là pour lui une question politique abordée au livre VIII de sa *Politique*. La santé, cela ressortit à l'éducation. C'est affaire d'hygiène, de nourriture, le cas échéant de lavements du côlon, de gymnastique et de musique... En revanche, ainsi que l'écrivait Joë Bousquet,

Le corps est le firmament de tout le réel imaginable. Nous sommes la carte de ce firmament ranimée dans le coin où on l'a mise. (*Lettres à René Magritte*, p. 16.)

Miss Dickinson le savait parfaitement. À son époque, les jeunes filles ont un usage réglé de leur organisme. Elles défèquent le matin, elles mangent à midi, et le dimanche elles écoutent le pasteur et elles chantent des cantiques. Sinon, on les envoie chez le docteur de la famille, lequel, sans probablement avoir lu Aristote, sait que l'organisme, c'est un problème d'hygiène, c'est-à-dire de normes.

Emily veut autre chose. Elle veut connaître, non seulement reconnaître et répéter. Elle veut un autre *modus*, une autre façon d'être. Antonin et Emily, si loin et pourtant si proches. Antonin résume le problème d'un exemple parlant. On peut péter par la bouche. Tout le monde ne le fait pas, mais c'est possible (« La Recherche de la fécalité », dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*). Artaud le dit clairement : en finir avec le jugement de dieu (écrit sans majuscule), c'est ne plus accepter les normes et les téléologies qu'on nous impose au nom de cette invention très humaine qu'est dieu.

C'est également cesser de juger dieu ou, si l'on préfère, de nous définir par rapport à une illusion. C'est enfin, pour Antonin, utiliser le langage de manière non aristotélicienne. Dans *Pour en finir...*, il remplace partiellement la prédication par les cris, les pets et les crachats. Emily, la jeune fille en blanc d'Amherst, ne traitera évidemment pas le langage de la même façon que l'aliéné de Rodez, mais elle le déconstruit et elle le reconstruit à sa façon de manière toute aussi radicale. Et elle sait que tout se passe entre le CsO et l'organisme, le premier ne cessant de se défaire et de se refaire, que ce soit entre le monde et l'immonde pour Antonin, et entre l'ordre et le chaos pour Emily.

Quid Corpus possit? Spinoza a-t-il été le premier à poser la seule question qui importe? « Que peut le corps? Personne jusqu'à présent ne l'a déterminé » (*Éthique*, livre III, scolie de la proposition 2). Tout est question de possibilités. L'homme ne saurait se définir par ses organes, leurs formes, leurs fonctions. Si l'on préfère, l'homme n'est pas une substance. Il est fondamentalement composition de parties intensives. Il y a ici retour à l'intensité, qui est à la base de toute vraie poésie, et aux associations qui rendent compte du fonctionnement du langage. Le CsO entraîne le langage dans des associations inédites, inouïes, en perpétuels remaniements hors de toute hiérarchisation sociale. En d'autres termes, et en ce qui nous concerne, tout le poème 510 tend vers la dernière strophe.

6. Mon nom est personne

Plutôt que de moi ou d'identité, il vaudrait mieux parler d'individuation. Il n'y a plus de substance qui serait le moi et qui resterait identique, mais un processus en devenir qui n'a rien à voir avec une quelconque notion de possession. D'ailleurs, à partir de la cinquième strophe du poème, il n'y a plus de pronom « personnel » et donc plus ce *je*, qui a disparu en même temps que les références au temps des horloges. Surtout, il n'y a plus de prédication, laquelle est remplacée par la coordination, autre type de relation : *a and b or c but [like [without d or e or f]]*. Marcel Proust disait justement : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (*Contre*

Sainte-Beuve, 297), ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari commentaient de la manière suivante :

Proust disait : « les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère. » C'est la même chose que bégayer, mais en étant bègue du langage et pas simplement de la parole. Être un étranger, mais dans sa propre langue, et pas simplement comme quelqu'un parle une autre langue que la sienne. Être bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue. (*Mille Plateaux*, p. 124-125).

Ici, l'opération de coordination n'a rien à voir avec l'identification (qui est fondamentalement prédication) : ma douleur serait x et je serais y. Ce qui s'est passé, c'est que la douleur a amené le sujet à expérimenter une manière d'être non centrée sur un moi défini par des habitudes sensori-motrices. Il y a invention de nouvelles associations qui ne sont plus du type hiérarchisation, mais plutôt quelque chose de l'ordre du rhizome si cher à Deleuze et Guattari.

Emily a découvert la troisième merveille d'Écosse : l'heccéité dont parle Duns Scot. (L'étymologie du terme est incertaine, mais intéressante : *hecc* comme chose ? ou bien plutôt *ecce* comme voici ?). Le concept est une tentative pour penser hors des catégories aristotéliennes comme genre et espèce, ainsi que hors de toutes les classifications (substance, quantité, relation, qualité, lieu, temps, situation ou position) et des oppositions binaires : matière / forme... Deleuze et Guattari le définissent ainsi : un « rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté » (*Mille Plateaux*, p. 318). Il s'agit d'un agencement temporaire de singularités hétérogènes, ce qui est bien le cas ici : le sujet est relation originale tissée entre *chance*, *spar* et *report*. L'heccéité, c'est lié à l'expérience (« *experiment* »), c'est du domaine du construit, en l'occurrence par l'entremise de la syntaxe coordinative du poème. En somme, Duns était un empiriste avant la lettre, et Emily a su redécouvrir son secret, que Deleuze résume de manière limpide :

Cette géographie des relations est d'autant plus importante que la philosophie, l'histoire de la philosophie, est encombrée du problème de l'être, EST. On discute sur le jugement d'attribution (le ciel est bleu) et le jugement d'existence (Dieu est), lequel suppose l'autre. Mais c'est toujours le verbe être et la question du principe. Il n'y a guère que les Anglais et les

Américains pour avoir libéré les conjonctions et avoir réfléchi sur les relations. [...] Substituer le ET au EST. A et B. (*Dialogues*, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », p. 70).

L'heccécité, c'est donc, ainsi que le voulait Duns l'Écossais, l'*ultima realitas entis*, là jusqu'où on peut aller, ou plutôt l'une de ses manifestations, car ce n'est bien évidemment pas une essence, ou le reflet d'un modèle préexistant, mais un *modus*, une manière d'être qui se différencie constamment d'elle-même.

Se rendre, au-dedans de soi, apte à créer l'ordre que l'on devra subir (Joë Bousquet, *Traduit du silence*).

Et la poésie est le lieu privilégié pour découvrir l'heccécité. Vingt ans plus tard, en Angleterre, le poète jésuite Gerard Manley Hopkins (qui connaissait bien Duns Scot, lui) fera la même découverte indépendamment d'Emily Dickinson en proposant son concept d'« *inscape* » : agencement instable de singularités et de rapports (à l'intérieur d'un objet et dans ses rapports avec son environnement) qui montre ce qui est unique :

*I caught this morning morning's minion, king- / dom of daylight's dauphin, dapple-
dawn-drawn Falcon [...] (« The Windhover »).*

Tradition ? Continuité invisible ? Duns, sans le savoir, aurait été le premier d'une longue lignée d'empiristes qui aura compté, outre Hume, Henri Bergson et Gilles Deleuze. Et aussi Bertrand Russell, puis ce grand mouvement disparut tristement des pays anglo-saxons. Les traditions de pensée, comme les civilisations, sont mortelles. L'empirisme, en dernière analyse, cela aura été fondamentalement une découverte de génie, que résume dans son premier livre (consacré à... David Hume) le jeune Gilles Deleuze :

Les relations sont extérieures à leurs termes : quand James se dit pluraliste, il ne dit pas autre chose en principe ; de même, quand Russell se dit réaliste. Nous devons voir dans cette proposition le point commun de tous les empiristes (*Empirisme et subjectivité*, p. 109).

Ce qui n'est pas inné, ce sont les associations, les agencements, les relations, qui ne sont pas la copie de quelque modèle préexistant. Et dans a R b et b R c, etc., la relation R ne dépend pas de a ou de b ou c. Il devrait être clair que b ou c ne sont pas des substances qui nous

permettraient de « reconnaître » le sens de a. Le sujet construit des associations, et, ce faisant, il se constitue temporairement (à moins bien sûr qu'il ne répète des morceaux de langage tout construits et prêts à l'usage : Lavinia, passez moi la carafe d'eau, voulez-vous ?) Chaque relation originale répond à un besoin, une urgence, une blessure. D'où la nécessité d'un contexte et d'un sujet avec corps et inconscient pour analyser les exemples. Emily, à cet égard, a compris : a, b ou c (*chance, spar, report of land*) n'existent même pas, ils n'ont aucun statut, il n'y a ni espoir ni désespoir qui permettrait de donner un moi, une identité au sujet.

Bertrand Russell explicitera cette logique dans l'exemple fameux (lequel fait très curieusement... allusion à l'Écosse) : « Édinbourg est au nord de Londres » (*The Problems of Philosophy*, p. 69-70). Malgré les apparences trompeuses, cet énoncé ne comporte aucune prédication ou jugement d'attribution, pour parler comme Aristote. Être au nord de Londres n'est en aucun cas une propriété intrinsèque d'Édinbourg, et on ne connaîtra jamais Édinbourg en faisant référence à Londres. Dans a a R b, de b on ne peut conclure a. Nous n'irons pas ici plus loin dans l'analyse, Russell se bornant à donner un exemple dépourvu de vrai sujet. À nos yeux, toutefois, la question cruciale serait de savoir pourquoi un sujet crée cette relation, en réponse à quel besoin, quel enjeu ou à quelle urgence.

7. *Homo tantum* et rien d'autre

Emily Dickinson montre que la façon dont on peut utiliser les mots de la tribu ne va pas de soi. Ses courts textes nous obligent à nous poser la question de la sémantique, et secondairement de la référence. Le poème « It was not Death » n'est pas un fait divers dans un journal. La référence n'est pas du même ordre que lorsque l'on dresse, par exemple, la liste des ingrédients d'un gâteau, huit onces de raisins secs, six d'abricots secs, une livre et demie de farine... Le sens est toujours projet, pertinence. Il n'existe pas dans le vide, comme pourtant s'obstinent à le croire les linguistes et les philosophes du langage. (On a le sentiment qu'en dehors de Mikhail Bakhtine, le XX^e siècle n'a pas connu un seul vrai linguiste, et il est vrai qu'un texte comme *Le Marxisme et la philosophie du langage* a

complètement révolutionné notre manière d'appréhender les problèmes. Ce qui importe n'est plus la fidélité aux *Catégories* d'Aristote ou la priorité à la prédication.) Dans le poème, le sens n'a rien à voir avec la question pratique de savoir comment communiquer au sujet d'un gâteau. Le problème est de sonder jusqu'à quel point il est possible d'aller avec les mots pour penser les rapports entre conscience, corps et monde, et ce en réponse à une blessure qui m'oblige à me remettre en cause et à poser la question du sens. La théorie de la référence se trouve ici renouvelée. Emily parle de ce qui n'existe pas, mais en même temps elle construit des relations qui la définissent au niveau le plus profond.

Le poète a intuitivement compris que cette quête ne pouvait se faire que dans un cadre empiriste et c'est ainsi que nous pouvons la lire aujourd'hui à la lumière des Écossais Duns et Hume, mais aussi de Russell, Bergson et Deleuze. Le poème révèle-t-il à Emily quel est son véritable moi, son identité profonde ? Si c'est le cas, la réponse est décevante. On attendrait naïvement qu'elle nous dise que c'est a, b ou c, quelque substance à laquelle elle pourrait se raccrocher et s'identifier, et nous, ses lecteurs, avec elle. Ce n'est pas la voie que le poète a choisie. L'empirisme, ainsi que le rappelle la définition de Deleuze citée au début de cet article, consiste à admettre que a, b ou c n'expliquent pas, mais que c'est ce qui doit être expliqué. Cela justifie la nécessité d'une pensée que, pour simplifier, nous appellerons non-aristotélicienne. La prédication n'est qu'une caractéristique secondaire du langage. La mettre au centre est nous condamner à ne décrire le moi que comme une substance. En poussant le langage à sa limite, on découvre au contraire que nous n'existons que comme *modus*, manières d'être, heccités, agencements temporaires de singularités hétérogènes. Il vaudrait mieux abandonner la notion de moule pour celle de modulation. Les moules, c'est pour les gâteaux. Il conviendrait

également d'abandonner la notion de métaphore pour celle de métamorphose⁹.

Dans ce poème qui se termine brutalement, Emily se détache d'un usage habituel du corps et des significations de la vie de tous les jours pour se placer à la frontière du chaos. Demain soir, elle écrira peut-être un nouveau poème apocalyptique pour sonder une autre manière d'être. Et, dans l'après-midi, sans quitter sa robe blanche, elle confectionnera sûrement avec sa sœur Lavinia un de ses délicieux (mais bigrement bourratifs) gâteaux noirs¹⁰.

Références bibliographiques

- Aristote. 2002. *Catégories*. Paris : Belles Lettres.
_____. 1962. *La Politique*. Paris : Vrin.
Artaud, Antonin. 1985. *Cahiers de Rodez, Œuvres complètes*. Paris : Éditions Gallimard, Collection blanche.
_____. 1974. *Pour en finir avec le jugement de Dieu. Œuvres complètes*, volume XIII, Paris : Éditions Gallimard.
Bakhtine, Mikhaïl (N. V. Volochinov). 1977. *Марксизм и философия языка, 1929. Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Éditions du Seuil.

⁹ Que reste-t-il si l'on va le plus loin possible à la recherche de ce que nous sommes ? « Une vie », déclare Deleuze dans un texte très court qu'il écrit juste avant sa mort et qui dit peut-être bien ce qu'il y a avait pour lui de plus important à dire : « Une » vie (avec un article indéfini). Comprenons que j'ai un moi plus ou moins stable dans la vie quotidienne, je suis un ensemble d'habitudes, mais je suis aussi cette heccéité impersonnelle quand je choisis le mode de l'expérimentation : « La vie de l'individu a fait place à une vie impersonnelle, et pourtant singulière, qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c'est-à-dire de la subjectivité et de l'objectivité de ce qui arrive. "Homo Tantum" auquel tout le monde compatit et qui atteint à une sorte de béatitude. C'est une heccéité, qui n'est plus d'individuation, mais de singularisation [...], vie singulière immanente à un homme qui n'a plus de nom, bien qu'il ne se confonde avec aucun autre. Essence singulière, une vie... » (« L'immanence, une vie », *Deux régimes de fous*, 361-362).

¹⁰ Le lecteur curieux et l'amateur gourmand en lira la recette — malheureusement modernisée — du gâteau noir de Miss Dickinson sur la toile : <http://projects.washingtonpost.com/recipes/1995/11/29/emily-dickinsons-black-cake/>. À consommer avec modération. Contient du cognac français. C'est différent de la poésie d'Emily qui saoule parce qu'elle est à base d'eau pure.

- Bergson, Henri. 1932. *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bousquet, Joë. 1955. *Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*. Paris : Le Cercle du Livre.
- Bousquet, Joë. 1981. *Lettres à Magritte*. Paris : Le Talus d'approche.
- _____. 1941. *Traduit du silence*. Paris : Éditions Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1953. *Empirisme et subjectivité*. Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____. 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, collection « Critique ».
- _____. 1980. *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, collection « Critique ».
- Deleuze, Gilles & Claire Parnet. 1977. *Dialogues*. Paris : Éditions Flammarion.
- Dickinson, Emily. 1955. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. New York / Boston: Little, Brown and Company.
- _____. 1998. *The Poems of Emily Dickinson (Reading Edition)*. Ed. R.W. Franklin. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Freud, Sigmund. 1915. « Das Unbewusste », *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, Métapsychologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. 1971. « Die Verneinung », *Imago*, 11.3, 1925, 217-21. *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hawthorne, Nathaniel. 1962. *The Scarlet Letter*. Boston: Ticknor, Reed & Fields, 1850. New York: W. Norton & Co.
- Hume, David. 2007. *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1748. Oxford: Oxford University Press.
- Lévi-Straus, Claude. 1964. *Mythologiques*. Vol. 1 : *Le Cru et le cuit*. Paris : Éditions Plon.
- Locke, John. 1975. *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690. Oxford: Clarendon Press.
- Proust, Marcel. 1954. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Éditions Gallimard.
- Rimbaud, Arthur. 2007. *Correspondance*. Jean-Jacques Lefrère (dir.), Paris : Éditions Fayard.
- Russell, Bertrand. 1999. *The Problems of Philosophy*. London: Williams and Norgate, 1912. Mineola: Dover Publications.
- Spinoza, Baruch. 1988. *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677. *Éthique : Édition bilingue latin-français*. Bernard Pautrat (dir.). Paris : Seuil, Points Essais.
- Wahl, Jean. 1920. *Les Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*. Paris : Éditions Félix Alcan.