

**«LA REINE DU CALVAIRE»
LE TABLEAU INCONNU DANS L'ŒUVRE D'EMILY
DICKINSON**

Toute réflexion sur le statut et la fonction du tableau dans la poésie d'Emily Dickinson semble à la fois essentielle et paradoxale. Le pouvoir immédiat de tout ce qui est figuration, de tout ce qui peut faire tableau, est en effet très souvent nié ou converti en son contraire, soit en un pouvoir de disparition, d'évanescence. Le principe même de son art poétique est proche de l'injonction ou du souhait de ne pas montrer quelque chose, de ne pas tout montrer, ou de ne rien montrer du tout peut-être («Do it not display» *819¹).

La correspondance d'Emily Dickinson fait précisément apparaître une suspicion profonde à l'égard du pouvoir de toute représentation picturale, fût-ce d'un lieu ou d'une personne aimés dont on se trouve éloigné. Il n'y a là aucune référence à quelque portrait de l'autre souvent regardé, aucun recours à la figuration, mais au contraire des cris de détresse devant l'absence de l'autre, ressentie comme

¹Toutes les références faites aux poèmes d'Emily Dickinson correspondent à la numérotation établie dans l'édition des œuvres complètes : Thomas H. Johnson ed., *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

absolue puisque privative de toute son image — image dont il ne peut y avoir de duplicata, ou dont le duplicata serait insoutenable peut-être². La lettre elle-même, dans le tracé des mots qui la composent, est ressentie comme cette trace d'absence — qu'elle est. Quant au nom de l'autre, il est aussi source de souffrance lorsque celui-ci est absent :

There's something in your name, now that you are
taken from me, which fills my heart so full, and my eyes
too.³

Il faut tenter de définir la nature de ce *quelque chose* dans le nom de l'autre qui rend l'absence insupportable, et il semble que cela puisse être justement le pouvoir de représentation du nom. Ce serait le nom comme signe, tableau, portrait graphique de l'autre, qui aurait le pouvoir de faire ainsi souffrir, puisqu'en cas d'absence il ne renverrait qu'à cette absence. Dans *L'Empire des Signes* Roland Barthes écrit que «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe.»⁴ La formule est pertinente par rapport à cette icône du nom, et plus encore si l'on opère un échange entre signe et

² Il faut remarquer cependant que les photographies ont une place importante dans la dernière partie de la correspondance, mais il s'agit essentiellement de photographies de gens dont elle est séparée sans grand espoir de les revoir, rarement de proches, et le plus souvent même de gens qu'elle ne connaît pas — autant d'éléments curieux et importants, qui méritent une analyse spécifique.

³ Lettre 93 — numérotation établie dans l'édition complète : Thomas H. Johnson and Theodora Ward eds., *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass. : The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*. Genève : Skira, 1970, p.72.

fracture : le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'une autre fracture.

Aucune forme de représentation ne peut rien faire voir ou montrer, sinon son impossibilité même. En ce sens Emily Dickinson est bien mallarméenne, et tous ses poèmes commencent par «Rien...». C'est donc une plongée dans l'impossible du tableau qu'il faut tenter, un voyage au pays des paradoxes dickinsoniens, où le mot et l'image, le poème et le tableau dénoncent et échangent à la fois leur impuissance et leur trop grand pouvoir.

I would not paint — a picture —
I'd rather be the One
It's bright impossibility
To dwell — delicious — on —
And wonder how the fingers feel
Whose rare — celestial — stir —
Evokes so sweet a Torment —
Such sumptuous — Despair — (*505)

Ce poème offre l'expression la plus claire et la plus véhémement de ce qui apparaît a priori comme un refus de création picturale : «I would not paint — a picture». Mais le tiret qui sépare «paint» et «picture» ouvre un abîme entre l'activité de peindre et son objet — un abîme de ponctuation, un abîme pictural, textuel. Ce tiret représente tous les possibles de la relation d'Emily Dickinson au tableau — comme un texte sur l'art, qu'il s'agit de faire parler.

*

Mais avant de tenter de faire *apparaître* les tableaux qui ne sont pas montrés dans ces poèmes, il semble raisonnable de regarder les tableaux qui se montrent. Nombreux sont en effet les tableaux repérables, *possibles* (dans un sens exactement contraire à celui du mot «impossibility» dans le poème *505). Les sujets de ces poèmes sont tout à fait identifiables, les scènes ou objets représentés étant des sujets classiques de tableaux.

Il y aurait ainsi d'innombrables tableaux naïfs, représentant des oiseaux ou des fleurs — qui pourraient faire penser aux «Oiseaux d'Amérique» de John James Audubon⁵ par exemple. Mais il y faudrait un véritable travail d'illustration de la part du lecteur. Car au fil de ces poèmes apparaît très vite une première et surprenante évidence : il n'y a pas ici de description. Deux exemples parmi les très nombreux poèmes qui décrivent — ou plutôt évoquent — des oiseaux permettent de préciser cette impression : «The Robin's my criterion for tune» (*285) ou «The Bobolink is gone» (*1591). Dans la première citation il s'agit non pas de décrire le rouge-gorge, mais de dire ce qu'est le chant de l'oiseau et que n'est pas le chant du poète ; dans la seconde il s'agit du départ, de l'absence du bobolink (et il ne s'agit que de cela puisque «The Bobolink is gone —» est le premier vers du poème *1591). Il n'y a là ni couleur, ni dessin, ni forme, ni même qualité d'objet. Un degré de plus dans l'abstraction est franchi dans le poème *1046, où, devenu corps de marbre, le poète se souvient de son ancêtre «aptitude for bird» (aptitude pour l'oiseau, aptitude à

⁵ John James Audubon (1785-1851), trappeur, ornithologue et dessinateur.

être l'oiseau) : l'oiseau est alors traité comme le pôle abstrait de la métaphore du chant.

Il n'y a pas non plus dans ces poèmes de tableaux de fleurs, pas même d'évocation directe d'une fleur donnée ou d'une composition florale. Les fleurs y sont sans couleur, ce sont des fleurs-métaphores, ou peut-être même des fleurs-figures. Si l'utilisation de l'image de la fleur en tant qu'image par excellence, image d'image, n'est certes pas rare en poésie, ce qui est plus spécifique de l'œuvre d'Emily Dickinson est de n'en guère offrir d'autre : la fleur n'y est presque jamais fleur, mais *toujours déjà* fleur métaphorique. Dans «I take a flower as I go» (*663) passe le poète et ce faisant — le poème se faisant — il cueille une fleur, qui est très clairement une fleur-image du poème. En situation analogue, mais avec un degré supplémentaire de profondeur réflexive de l'image, se trouve par exemple «flower of a single sunset» (*667). Le statut métaphorique de «flower» dans ce vers est double, ou plutôt dédoublé : l'image-fleur «flower» est aussi fleur d'image — «flower of a single sunset-», fleur de l'image du coucher de soleil, image de l'image donc (il est intéressant de noter que le pourpre, qui est la couleur impliquée, n'est justement pas nommée, et que la fleur agit comme un principe d'extraction d'une couleur déjà abstraite). Cette analyse se trouve confirmée lorsque l'on sait que ce vers est une variante qu'Emily Dickinson n'a pas retenue, mais qu'elle a remplacée dans la version définitive par «Efflorescence of a sunset». Le sujet du tableau n'est pas «Une fleur» ou «Un coucher de soleil», dont on explorerait l'image ; ni même «Fleur» ou «Coucher de soleil», dont on explorerait les possibles ; mais bien

«Efflorescence» — l'efflorescence (terme chimique) et l'effloraison (terme botanique) évoquant un foisonnement de matière, mousseuse ou florale. Le thème du tableau, c'est la capacité de l'image — mais pas nécessairement de *cette* image - à générer de l'image. C'est ce que Roland Barthes appelle «l'efflorescence inessentielle — excentrique — de l'objet»⁶. C'est aussi, dans la poésie dickinsonienne, une effloraison métaphorique, doublement fondée sur l'absence d'une image et la présence de l'image, quand l'aspect se dérobe afin précisément que puisse jouer la profondeur métaphorique.

Mais cette dernière citation conduit à regarder un autre tableau, celui que compose l'image seconde ou image-objet de la première : le coucher de soleil. De très nombreux poèmes forment une autre série de tableaux possibles, avec des titres tels que «Coucher de soleil sur les champs» ou «Coucher de soleil sur le village» par exemple. En outre ces poèmes offrent souvent un dessin plus marqué, des couleurs fortes, avec une palette très large qui va de l'or au pourpre assombri. Il est alors impossible de ne pas penser au goût des peintres de la Nouvelle-Angleterre pour les couchers de soleil — on a même parlé d'une épidémie de couchers de soleil à la suite du «Twilight in the Wilderness» de Frederic Church⁷, avec ses coulées généreuses de jaune cadmium et de vermillon. On pense également aux fonds de coucher de soleil des coloristes et des luministes de la

⁶ Roland Barthes, *op.cit.*, p.110.

⁷ Frederic Church, *Twilight in the Wilderness*, 1856, Museum of Fine Arts, Utica, N. Y.

Hudson River School — de Thomas Cole ou Asher B. Durand⁸ ; ou encore à certains tableaux de préraphaélites, et bien sûr à Turner.

Pourtant, si le sujet déclaré de tant de poèmes est bien un coucher de soleil, ce qui peut autoriser de telles évocations analogiques, il me paraît essentiel d'observer ce qui arrive au tableau — et même de vérifier s'il y a ou non constitution d'un tableau — dans l'un d'entre eux, le poème *291 :

How the old Mountains drip with Sunset
How the Hemlocks burn —
How the Dun Brake is draped in Cinder
By the Wizard Sun —

How the old Steeples hand the Scarlet
Till the Ball is full —
Have I the lip of the Flamingo
That I dare to tell ?

Then, how the Fire ebbs like Billows —
Touching all the Grass
With a departing — Sapphire — feature —
As a Duchess passed —

How a small Dusk crawls on the Village
Till the Houses blot
And the odd Flambeau, no men carry
Glimmer on the Street —

How it is Night — in Nest and Kennel —
And where was the Wood —
Just a Dome of Abyss is Bowing
Into Solitude —

These are the Visions flitted Guido —
Titian — never told —
Domenichino dropped his pencil —
Paralyzed, with Gold —

⁸ Thomas Cole (1801-1848) ; Asher B. Durand (1796-1886).

Le coucher de soleil est effectivement peint, ruisselant d'écarlat, flamboyant («drip», «scarlet»), mais presque aussitôt voilé et drapé de cendres («draped in Cinder»), enténébré et perdu. Il est d'ailleurs impossible de dire que le tableau est d'abord posé ou peint, puis perdu, dans la mesure où le poème pose d'abord un «how» qui encadre le tableau dans la question même de sa possibilité. Avant toute chose est posée la question de savoir *comment* le poète peut le dire et le montrer, oser le dire et le montrer, s'il n'est pas lui-même «Flamingo», c'est-à-dire à la fois participant à l'incarnat de par sa couleur écarlate, et ajoutant à la pourpre la faculté du chant dans la mesure où il est flamant rose. La suite du poème dit le retrait («ebb»), le départ («departing»), la présence de l'abîme («a Dome of Abyss») et de l'absence («Solitude»). Le sujet du tableau s'abîme avec et par lui-même, dans ce coucher du soleil. Apparaît alors un second tableau, a priori impossible ou inconnu, un «Tableau de nuit», comme un saphir serti entre deux tirets (« — Sapphire — »). L'impossibilité du pur «Tableau de nuit» se double de l'éloignement du saphir, de son abstraction (« — feature — »), elle aussi entre deux tirets (le tiret s'apparente alors fortement au point de fuite). De même que les fougères se sont drapées de cendre, les maisons s'assombrissent et s'effacent («blot») ; le «Tableau de nuit» reste éclairé par le miroitement d'un flambeau que personne ne tient («the odd Flambeau, no men carry»), par le reflet d'une non-lumière.

La dernière strophe transforme ces deux tableaux improbables, impossibles ou perdus en de *faux-vrais tableaux perdus* : ceux qui

sont nés des visions qui avaient échappé au Guide, à Domenichino et au Titien⁹. Trois noms de peintres apparaissent, pour *dire* que la vision du coucher de soleil leur a échappé, qu'ils n'ont pas pu le représenter, et que cette somptueuse paralysie est tout ce qu'ils savent montrer. La question — sans réponse à ce jour — de savoir quels tableaux ou représentations des tableaux de ces peintres Emily Dickinson a pu réellement voir semble ici particulièrement peu pertinente. Certes le «Sapphire» par exemple évoque aussitôt le bleu outremer presque noir du fond de ciel de «La Mise au tombeau» du Titien¹⁰. Mais c'est le silence du Titien («Titian - never told») qui est ici essentiel : celui du peintre qui a peut être vu mais n'a pas dit, et qui fait figure de père de l'époque de la Renaissance, avec à sa gauche et à sa droite les héritiers baroques, l'un — Guido Reni — qui voyait s'échapper sa vision, l'autre — il Domenichino — qui abandonnait son pinceau. Ces peintres célèbres sont bien nommés ici pour leurs découragements ou leur silence (peut-être aussi pour la sonorité de leurs noms, car «Titian» s'entend de manière *sourde* par rapport à «Guido» et «Domenichino»), pour ce qu'ils n'ont pas pu ou pas voulu montrer de ce coucher de soleil *inconnu*.

Cette hypothèse d'un déplacement du sens et du lieu du tableau effectué par un encadrement négatif de l'image, et par une effloraison métaphorique de la fuite ou de l'abstraction de cette image, semble se vérifier à propos de toutes les séries repérables de tableaux

⁹ Guido Reni (1575-1642) ; Domenico Zampieri (1581-1641) ; Titiano Veccellio (1488-1567).

¹⁰ Le Titien, *La Mise au tombeau*, Musée du Louvre.

identifiables. Il est impossible de les soumettre toutes ici à un regard attentif, aussi en choisirai-je deux, parmi les plus importantes.

La série des «marines» vient évidemment à l'esprit. Or il apparaît nettement que des centaines de poèmes qui parlent de la mer ou l'évoquent, pas un ne la décrit. La mer est elle aussi le plus souvent sans couleurs (avec la remarquable exception de «Upon a Lilac Sea» (*1337) — mais le lilas ne renvoie-t-il pas tout ensemble à la fleur et à l'incarnat ?). Par ailleurs, au plus proche d'une image ou d'une forme, on ne trouvera que des vagues («Much billow hath the sea» *587) ; et plus souvent une substance impalpable («ether» par exemple, dans «upon an ether sea» *1622), voire ineffable, sublime («celestial sea» *944). La marine n'a pas *lieu*, il n'y a pas de lieu où la mer se montre ou se montrerait. Elle est un blanc, un vide, et là aussi un retrait («At me - The Sea withdrew» *520). Si elle se montre, c'est plus loin («and show a further sea» *695), et le poème montre alors une marine inconnue ¹¹.

Les poèmes le redisent sans cesse, la mer est ailleurs, autre («another sea» *1234 ; «Not the only sea» *1348), symbole d'une autre mer et d'une autre vision (l'homophonie sea/see est souvent mise en jeu et en scène par les structures). Emily Dickinson n'a finalement jamais vu la mer («I never saw the sea» *1052). Par la mise en scène d'une crise homophonique (sea/see), doublée de l'expression d'un mouvement d'abstraction négative (mouvement

¹¹ Cette mer *éthérée* qui renvoie à une autre mer plus loin, cette mer d'apparence brumeuse et équivoque peut être comparée, pour sa dynamique d'invisibilité et ses conditions de fuite, à celles de certaines marines de Turner.

oscillatoire : la mer/pas la mer), les marines deviennent ces tableaux *éthérés* qui font voir une image dérobée, et peut-être l'image dérobée.

Le second exemple choisi, celui des scènes funèbres, conduit d'entrée à parler d'images dérobées : ces scènes mortuaires sont bien des images de perte, qui appartiennent d'emblée au domaine de l'irreprésentable, du *tableau impossible*.

Quelques poèmes tout d'abord décrivent la mort qui survient. Ils sont rares et très révélateurs. Ce sont en général des scènes d'extérieur — comme celle de la noyade d'un jeune homme (*923), où l'on ne voit rien de la scène même («How the waters closed above Him / We shall never know»), et où seuls sont montrés le chapeau et la veste qui *restent* : ce sont les *restes* qui font tableau. Il en va sensiblement de même dans le poème sur la mort de deux voyageurs («Two travellers perishing in snow» *933), où la mort est montrée, mais seulement parce qu'elle soustrait la vision au regard en l'ensevelissant sous la neige — et la mort se fait doublement blanche.

De très nombreux poèmes décrivent la scène qui suit la mort — scènes d'intérieur, veillées funèbres — corps sur un lit que l'on veille, corps féminin — le tableau s'intitulerait «La Femme morte» ou «La Jeune fille morte». Il y a dans tous ces poèmes une très forte présence du corps mort, qui est décrit, peint, et plus encore sculpté, dans les couleurs nacrées de la pierre. Il est alors possible de décrire, de faire voir (formes, traits du visage, tissus, perles). Un extraordinaire déploiement sensuel de qualités de toucher et de vue se fait autour du corps mort.

On peut donc se demander si de tous les tableaux identifiables, seules les scènes funèbres seraient visibles. Dans la mesure où ils sont *inconnus* d'une autre manière, les tableaux qui représentent la mort peuvent n'être que simplement figuratifs. Dès lors tout, jusqu'au visage, peut effectivement être montré : la thèse de la non figuration et de l'absence de portrait dans la poésie d'Emily Dickinson est bien ici confirmée, mais a contrario.

★

Tous les *tableaux* évoqués jusqu'alors sont donc en un sens au-delà de l'image : que la perte y soit représentée (coucher du soleil, mort), ou que la représentation en soit perdue, abîmée (fleur ou mer, métaphoriques de leur propre figure). Telle est la double forme d'un principe d'effacement dont les conditions peuvent s'éclairer de quelques observations sur *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac — dont le titre de cet article est empreint. Le tableau de «Catherine Lescault», chef d'œuvre de Frenhofer, est vide : blanc, ou «muraille de peinture», il ne montre rien ou il ne montre pas. Ayant découvert cela, le personnage de Poussin dit de Frenhofer qu'«il est encore plus poète que peintre». Cette toile qui ne représente pas offrirait donc le texte poétique de son échec sublime. Ce qui peut renvoyer en retour aux poèmes où Dickinson parle directement de la représentation pour dire de ne pas montrer, de montrer le moins possible : «Do it not display» apparaît alors également comme injonction et credo esthétiques. Elle dit encore que la couleur la plus

belle est la couleur inconnue : «The Tint I cannot take — is best —» (*627). Dans l'ensemble des poèmes, la couleur inconnue peut être le blanc, signe de l'absence de couleur, mais aussi l'incarnat, signe d'une présence extrême de la couleur. C'est le rouge sang que Ruskin voyait comme une couleur entièrement abstraite. C'est l'incarnat dont Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée* dit qu'il est le «coloris à travers lequel la peinture se rêve comme douée de symptôme»¹². Principe d'abstraction et principe d'incarnation se rejoignent, l'incarnat, principe de la couleur et couleur de la vie, étant chargé du plus fol espoir de simulation du peintre. Se demander alors quels sont la nature et l'objet de cette simulation permettra peut-être de cerner l'impossible trait (Frenhofer dit «rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas»), et de savoir — à défaut de voir — ce que le tableau inconnu ne représente pas (au sens où le tableau de Frenhofer *ne représente pas* Catherine Lescault).

Le sang

Dans le poème *291 (*How the old mountains drip with sunset*), c'est le rouge sang qui fait voir en ces gouttes d'incarnat dans le crépuscule les gouttes de sang du Christ sur le Calvaire. L'association ou plutôt le dédoublement de l'image du soleil couchant et du Christ en son agonie ou du Christ mort est ici manifeste. Particulièrement récurrente dans l'ensemble des poèmes de Dickinson, elle tend à se

¹² Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985, p.26.

démarquer de tous les «soleils bas tâchés d'horreurs mystiques» de la poésie romantique et post-romantique par une différence de degré : les deux images sont souvent chez elle littéralement confondues. Une telle fusion permet même de fonder parfois une temporalité entièrement christique, dans tous ses cycles («Sunset — at Easter» *236). Il s'agit souvent d'une temporalité de mort qui peut aussi entreprendre de colorer le monde de sa fantastique immobilité, changeant alors la nature même du temps («'Twas sunset all the day » *542).

Par l'image du sang et par l'image abstraite du mystère du sang versé par le Christ s'effectue ainsi le passage des visions impossibles —ou visions de visions («efflorescence of sunset») — à la vision de l'impossible auquel elles renvoyaient. Lorsque Porbus et Poussin disent à Frenhofer que sa toile ne représente rien, il commence par pleurer, puis se rebelle et dit «Par le sang, par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu'elle est gâtée pour me la voler !». Il jure donc solennellement par la triade du Saint Mystère de la mort du Christ et de la résurrection de son corps, la plaçant de ce fait en situation de *simple* mystère de la représentation. En regard de cette référence à la fois réductrice et absolue, le poème *656 construit une mise en scène du corps christique qui semble présenter des conditions comparables :

The name — of it — is «Autumn» —
 The hue — of it — is Blood —
 An Artery — upon the Hill —
 A Vein — along the Road —

Great Globules — in the Alleys —
 And Oh, the Shower of Stain —
 When Winds — upset the Basin —
 And spill the Scarlet Rain —

It sprinkles Bonnets — far below —
 It gathers ruddy Pools —
 Then — eddies like a Rose — away —
 Upon Vermilion Wheels —

Au premier vers le poème porte presque le titre d'«Automne» («Paysage d'automne»). Mais ce titre est mis entre guillemets et encadré par les tirets : le nom ne dit rien de plus. Il est remplacé dès le second vers par un tableau, «Paysage sanglant», mais toujours dans la structure discontinue que présentent les tirets. Les deux vers suivants montrent le corps morcelé qui en est l'origine, l'artère et la veine d'où le sang a coulé, mais sans qu'il y ait identification de ce corps. Le reste du poème s'enroule et se déroule en tourbillons métaphoriques («gathers», «spill», «sprinkle», «eddies»), où tout n'est que sang. La nature, le tableau, le poème semblent être trois ordres illusoires soumis ici à leur vrai régime, qui est celui du sang. La substitution métaphorique fonctionne régressivement, pour ramener à la blessure originelle faite dans le corps du Christ («artery») par le coup de lance de l'un des soldats. Cette pluie de sang en une pluie de taches (ou une «Tache en Pluie» — «Shower of Stain») représente aussi l'éclat poétique, qui se perd à la fin, quand s'éloignent ensemble feuilles d'automne pourpres, pétales de rose, gouttes de sang et peut-être feuillets du poème.

«An Artery upon the Hill» est en un sens le *tableau inconnu*, ou l'origine inconnue du tableau. Le poème renvoie en retour aux

tableaux qui représentent le Calvaire, le Christ en Croix ou la déposition. Dans la plupart (et peut-être dans tous), l'ivoire et le pourpre, la couleur du corps exsangue et la couleur du sang qui jaillit ou a jailli d'une blessure (montrée ou cachée) sont les teintes dominantes, réparties symboliquement¹³ sur les vêtements et les visages. Cela se lit même dans les couleurs effacées de la «Pietà de Villeneuve-lès-Avignon»¹⁴. Cela éclate dans la «Pietà» de l'atelier de Konrad Witz¹⁵, où les chairs sont si blêmes et les robes des deux Maries exclusivement écarlates. Et peut-être au plus près du paysage d'automne sanglant du poème de Dickinson, cela se voit dans le «Christ jaune» de Gauguin¹⁶ : le sang n'y est pas seulement la couleur du tablier d'une des trois bretonnes (des trois Maries), mais il est aussi visible dans les champs et sur les arbres de ce qui représente également un paysage d'automne (non pas ivoire et pourpre mais jaune et pourpre ; dans l'indétermination de ce qu'Octave Mirbeau appelait un «symbolisme subtil et obscur», ce jaune-là pourrait être la couleur du pur éclat, non plus corps exsangue, mais corps investi par un sang d'or qui a remplacé l'autre).

¹³ Le terme de symbole est employé ici au sens de diffusion symbolique du symptôme (et apparition symptomale du symbolique ?). L'image du sang dit assez le caractère insaisissable de ce qui apparaît ici.

¹⁴ Musée du Louvre.

¹⁵ Konrad Witz (peintre souabe, 1400-1445) : *Pietà*, The Frick Collection, New York (cf. fig.1). Ce tableau étonnant mériterait plus longue analyse — lacérations, blessures ouvertes des corps des larrons, regards voilés par la chair ou le tissu, et blessures qui regardent... .

¹⁶ Gauguin, *Le Christ jaune*, 1889, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.

La croix

Si la pluie de taches est bien pluie de sang, elle renvoie et appartient à la scène de la mort du Christ, à l'image qu'il est impossible de connaître, au premier tableau — tableau *inconnu* en ce sens. Une telle scène est fréquemment évoquée dans son ensemble par le mot de Calvaire — «Calvary». Mais il s'agit d'un mot plutôt que d'une image, car l'évocation est toujours générale et souvent abstraite. C'est un renvoi à une histoire, à une donnée presque : une image générique en quelque sorte. Ainsi le vers «One Calvary — exhibited to stranger —» (*553), n'est pas une représentation, mais un renvoi abstrait et peut-être notionnel à la scène. L'exhibition est présentée entre tirets : elle est non figurée et en retrait. Et le fait même de l'exhibition est déploré comme une perte. Le poème se termine par la déclaration «There's newer — nearer Crucifixion / Than That —» : il est des cheminements, figuratifs ou non, qui permettent d'être plus près de la vraie croix ou du vrai sens de la croix que cette image-là qui fut montrée.

Il est impossible de prendre ici en compte précisément tous les poèmes où apparaît ce mot-image du Calvaire, souvent plus incidemment que de manière centrale d'ailleurs. Dans la mesure où «Calvary» est pour Dickinson ce lieu, ce fait, ou cette histoire qui symbolisent la douleur et la déchirure d'une manière très ouverte, très commune en un sens, elle l'emploie presque *couramment* : elle y



Fig. 1
Konrad Witz (école de).
Pietà
Frick Collection, New York. Photo Musée



Fig 2
Gustave Moreau. *Fleur mystique*.
Paris, Musée Gustave Moreau
© R.M.N.

passé ou elle passe par là — «In passing Calvary» (*561). Elle passe et repasse par un signe, et le représente. La croix est alors employée à son tour comme une signification abstraite. Le dernier vers du poème *573 est «The Cross' — Request —» : il s'agit de l'exigence de la croix, dont l'image est à la fois toute puissante et totalement absente (l'appartenance est mystérieusement signifiée par l'apostrophe, et la séparation par les tirets). A la source de la vision il n'y a plus de sang, il n'y a plus à ce moment-là ni sang ni corps. Et l'on pense aux croix vides qui étaient la représentation du Calvaire jusqu'au XII^e siècle : des croix sans Christ, des tableaux de signes qui montraient ce qu'avait montré réellement le Calvaire : non pas le corps mort du Christ, mais le mystère de sa mort. Ce mystère est celui de la «césure, de la discontinuité», pour reprendre les termes de Julia Kristeva¹⁷ — à propos de la représentation de la scission selon Hegel, qui écrivait dans les *Leçons sur la philosophie de la religion* «Dieu est mort, Dieu lui-même est mort' ... présente à la représentation l'abîme le plus profond de la scission.»¹⁸ Les croix vides, nues, tout comme le mot nu de «Calvary» dans ces poèmes, mettraient ainsi en scène l'image inconnue, la césure-même.

Réciproquement, dans une relation en miroir de l'image au texte, la croix signifie l'intersection, et le texte comme le mot représentent cette *intersection de signifiante*. C'est une des fonctions majeures du tiret dans les poèmes de Dickinson : plus encore qu'il ne sépare ou ne

¹⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987, p.146.

¹⁸ Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*. Paris : Vrin, 1964, p.157.

relie, il permet une intersection du sens, il propose chaque fois un autre passage. D'ailleurs l'observation de la forme graphique, du tracé de ces tirets dans les manuscrits révèle une absence totale d'uniformité, et leur longueur variable, leur aspiration à l'élévation ou à l'abîme, ou encore leur ressemblance avec le point ou la virgule sont autant de velléités de significations, de relations possibles, secrètes. Chaque tiret en ce sens est une intersection de signifiante (et chaque tiret renvoie à un autre tableau inconnu). A cet égard, l'utilisation que fait Dickinson de la ponctuation relève du point de croix.

La même intersection, la même bifurcation peut être figurée à l'intérieur du mot, non par lui-même, mais par un autre mot. J'ai choisi de passer du crépuscule au Calvaire par le biais de l'incarnat, mais la paronomase entre «sun» et «son» était une autre voie tout aussi intéressante. C'est une fois encore une figure paronomastique assez communément exploitée en langue anglaise, mais qui dans ces poèmes joue doublement sur le point d'intersection : le mot «sun» est mis en situation d'écartèlement sémantique, non pas par la proximité du mot «son», mais par l'évocation de ce mot, absent, *associé absent*. Dans «a perished sun» (*1083) par exemple, le mot «perished» fait éclater «sun» pour évoquer «son», le fils, présent parce qu'il manque. C'est une autre figure de croix (elle même à l'intersection du sémantique et du phonique), et là aussi le lieu du mot renvoie à un autre lieu — comme en un *tableau inconnu* du mot.

Le calvaire et le Cachemire

Mais ces inscriptions multiples du tableau inconnu en son propre chiffre (tableau, croix, signe, mot) doivent cependant pouvoir se dire, s'exhiber *quand même*. Et cela n'est pas en contradiction avec le fait de déplorer ou de trouver affaiblissante l'exhibition du Calvaire qui eut vraiment lieu (cf. supra *553). Ce n'est bien sûr pas de la même exhibition qu'il s'agit : tandis que l'exhibition qui eut vraiment lieu était celle d'une scène qui était ou semblait pleine, il est à présent question de montrer la scène vide. Dans le premier cas Dickinson prône le secret, dans le second elle tente l'exhibition — de la crypte vide ou de la croix vide. Et il n'est nullement paradoxal que pour emblématiser cette absence, rien ne soit assez somptueux, et que le poète ait recours à l'image du Cachemire :

Where Thou art — that — is Home —
 Cashmere — or Calvary — the same —
 Degree — or Shame —
 I scarce esteem Location's Name —
 So I may Come —

Dans cette première strophe du poème *725, les tirets permettent au moins deux lectures du vers qui nous est ici essentiel «Cashmere — or Calvary — the same —». La première est une lecture liée, et la voix dit qu'elle ira où l'autre se trouve, pour le meilleur — le Cachemire — ou pour le pire — le Calvaire. L'autre lecture s'autorise de la forme

morcelée pour isoler le second vers, et y comprendre que le Cachemire ou le Calvaire, c'est la même chose. Image récurrente de richesse et de profusion, associée aux bijoux, aux perles et à la soie, lieu somptueux et source de jouissance sensuelle, le Cachemire se trouve ici confondu avec le Calvaire. Force est de conclure que dans ce que Maurice Blanchot appelle «le milieu indéterminé de la fascination»¹⁹, le Calvaire est aussi ce lieu magnifique, lieu où il est possible d'emblématiser le mystère, de faire apparaître la somptuosité de la perte. Si l'on regarde le «Christ roman» de l'Abbaye gothique d'Ottobeuren²⁰, on voit que coexistent dans la même représentation et dans la même signification le visage exsangue du Christ dont la bouche ouverte exhale le dernier soupir qui ira fonder l'Eglise, et la couronne d'or sertie de diamants et de pierres précieuses. L'incarnat est le même, des dernières traces de sang sur le corps blême aux rubis chatoyants qui ne font qu'intensifier et diffuser leur signification. «Cashmere — or Calvary — the same» : la perte, l'inconnu ne s'annulent pas mais au contraire se disent dans une emblématisation²¹ splendide.

★

¹⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p.26.

²⁰ *Christ roman*, XII^e siècle, Abbaye gothique d'Ottobeuren.

²¹ Il s'agit bien ici d'emblème, en une attribution symbolique, et non d'une substitution métaphorique, ni d'une continuité métonymique.

Mais la question se pose encore de savoir par quelle voix cette perte est dite, par quelle figure se fait la transcription de cette absence. Il peut être intéressant, sur ce dernier point, de rapprocher le Calvaire-Cachemire de ces personnages féminins aux titres nobles, Duchesses, Reines et Impératrices, qui sont associées d'une part aux perles et aux bijoux, aux diadèmes et aux couronnes, et d'autre part au Calvaire en ce qui concerne les deux dernières, dans les deux titres - qui peuvent sembler à priori déconcertants - de «Queen of Calvary» et «Empress of Calvary».

Les Reines de la perte

Titre et image de la «Reine du Calvaire» apparaissent dans le poème *348 :

I dreaded that first Robin, so,
But He is mastered, now,
I'm some accustomed to Him Grown,
He hurts a little, though —

I thought if I could only live
Till that first Shout got by —
Not all Pianos in the Woods
Had power to mangle me —

I dared not meet the Daffodils —
For fear their Yellow Gown
Would pierce me with a fashion
So foreign to my own —

[...]

I could not bear the Bees should come,
I wished they'd stay away
In those dim countries where they go,

What word had they, for me ?

They're here, though ; not a creature failed —
No Blossom stayed away
In gentle deference to me —
The Queen of Calvary —
[...]

La reine du Calvaire reçoit ici l'hommage des oiseaux, des fleurs et des abeilles, hommages qui la transpercent («pierce») parce que leur retour est lié à leur départ. Reine du Calvaire, reine de la perte, elle règne dans la douleur sur la disparition, souffrant d'entendre les mélodies de la présence interrompue, les «unthinking drums». Elle est victime, oiseau sans défenses («my childish plumes lift») et Reine. Figure ouverte par la valeur générique de «Calvary», elle est toutes les reines de la perte — à commencer par les trois Maries au pied de la Croix, Marie Mère de Jésus, Marie mère de Jacques et Marie de Magdala, «in bereaved acknowledgment». Elles sont là pour reconnaître, témoigner de la perte et régner sur elle. Et la voix poétique est parmi elles. Témoin du Calvaire, le poète-femme a son Empire, qui est de l'ordre du dire. Elle fait réapparaître le texte. Mais elle ne s'en tient pas là, car cela signifierait une perte de profondeur, un retour à la *surface*. «Martyr Poet» (*544), elle est aussi mort et douleur. Tenant le pinceau ou la lyre pour dire la disparition, elle doit investir ce signe de la disparition, se laisser envahir par lui. Elle est poète-martyr et martyr-poète, en gloire.

La «fleur mystique»

«Bury me in such a shroud of red» demande la voix poétique dans le poème *120. Dans la *Piéta* de Konrad Witz, Marie de Magdala, drapée dans les plis du sang du Christ, *dît* un texte de mort, mais elle est aussi presque totalement voilée, peau blême du corps vivant cachée derrière l'incarnat du vêtement, qui est comme l'image retournée du corps écorché portée comme un vêtement. Cette sanglante figure mystique est tout ensemble vivisection pathétique et texte enfoui — dont est proche également la troisième bretonne du *Christ jaune* avec son visage presque vide, son tablier sanglant et cette ligne de coupure sanglante aussi qui remonte jusqu'au cou.

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
 God sends us Women —
 When you — hold — Garnet to Garnet —
 Gold — to Gold —
 Born — Bridalled — Shrouded —
 In a Day —
 Tri Victory
 «My Husband» — women say —
 Stroking the Melody —
 Is this the way ?

Ce poème (*1072) conduit plus loin la prise de possession du martyre, du calvaire, par la femme-poète-reine. Impératrice du calvaire cette fois-ci, la femme règne sur le signe parce qu'elle ne l'a pas («without the sign») ou parce qu'elle porte le signe moins. N'étant pas

en lieu et place du signe, elle peut dire la perte. C'est peut-être ce qu'il faut également entendre dans «Empress of Calvary» — l'impératrice de la perte, celle qui peut montrer, dire, imprimer (*impress*). Telle est l'image ultime d'une reine mystique, d'une impératrice détenant le signe triomphant de la perte.

C'est là une image que l'on peut facilement mettre en rapport avec la «Fleur mystique» de Gustave Moreau ²², où dans un paysage rocheux emprunté à Léonard de Vinci, la Vierge Marie — dit Gustave Moreau — trône sur un immense lys s'élevant d'un tertre couvert de petites figures de martyrs dans la douleur de leur supplice. Huysmans y voyait l'exaltation du culte marial et de la douleur réparatrice. C'est une figure mystique complexe qui apparaît en fait, femme portant la croix et presque en croix de par sa position, mais aussi vêtue, parée, en majesté, et couronnée. Cela peut sembler aller à l'encontre de la restriction exprimée par «all but the Crown» dans le poème *1072, mais la couronne ne vaut pas titre, et la femme reste hors du signe. Il y a là un peu de cette substitution rêvée, figure de Christa peut-être, régnant sur le martyre — lys et couleur du corps exsangue, sang qui ruisselle du rocher.

Le tableau Impensable : elle, moi, morte

Si le Calvaire est le tableau inconnu auquel renvoient tous les autres, la crise, la scission qu'effleurent tous les poèmes, c'est aussi

²² Gustave Moreau, *Fleur mystique*, 1890, Musée Gustave Moreau, Paris (cf. fig. 2).

un Calvaire autrement inconnu, autrement impensable. La «fleur mystique» conduit à la dernière substitution que l'on peut opérer : après avoir voulu être enterrée dans un linceul de sang, ou plutôt de rouge («shroud of red» *120), le *je* de la voix poétique convoite la pâleur du corps exsangue («A woman — white — to be» *271), et veut être lui aussi — elle aussi — au point même de scission, à la source du sang et de la couleur. Elle veut participer au mystère constant du *mourir* du Christ : «while I die», *tandis que je meurs*. Elle se veut gisante au corps d'albâtre («Invest this alabaster Zest» *1384). Elle veut être celle qui est dans le reliquaire («Only a shrine, but mine» *918). Parler de ce tableau impensable — *elle morte, moi morte* — conduit à faire naturellement le passage du pictural au statuaire. Non pas hors sujet, mais dans le sujet : hors-tableau, dans le blanc du marbre, dans l'image rêvée de son propre sarcophage.

La reine du Calvaire devient alors la reine de son propre calvaire, signifiant celui du Christ, le dupliquant puisqu'elle n'en a pas le signe. Comme «Catherine Lescault» est le titre du tableau de Frenhofer, le titre du tableau inconnu dans l'œuvre d'Emily Dickinson pourrait se trouver dans «Title divine — is Mine». Le titre serait «Mine», et pourrait signifier «moi-perdue». C'est à ce point que conduit la représentation dickinsonienne de la condition de l'œuvre d'art, de ce que Sarah Kofman appelle le «Pathos paradoxal»²³.

²³ Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*. Paris : Gallée, 1985, p.17.

Si l'on revient à présent au point de départ de cette étude, «I would not paint — a picture» (*505) apparaît non plus comme un refus de création picturale, mais comme une possible expression de ce «pathos paradoxal», de cette essence paradoxale de l'œuvre d'art dans sa double absence, qui ne se traduirait plus par «je ne voudrais pas peindre de tableau» mais «je voudrais ne pas peindre — cela ferait un tableau».

Christine SAVINEL