

La mise en scène de la voix posthume dans les poèmes d'Emily Dickinson

Adeline Chevrier-Bosseau
Université de Caen Basse-Normandie

Dans la quatrième lettre qu'elle envoie à Higginson en juillet 1862, Dickinson écrit la célèbre phrase : « *When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person* » (L268). Elle prend alors une position opposée à celle des poètes romantiques, qui font de la poésie lyrique l'expression de l'intime, en affirmant l'altérité du sujet lyrique. Étant une « personne supposée », ce dernier s'apparente alors à une *persona*, un alter ego fictif, un rôle. Dans son étude, *La Création littéraire et la fantaisie*, Freud remet en question la dimension confessionnelle de toute œuvre littéraire en apparentant l'activité du créateur littéraire à celle de l'enfant qui joue. Tout comme ce dernier, il crée une réalité alternative et abandonne sa « personnalité propre » pour adopter celle que les règles du jeu lui assignent, ce qui est selon Benveniste l'une des caractéristiques fondamentales de tout jeu. De fait, le « je » ne saurait correspondre au « moi », mais bien au sujet de l'énonciation, à une « personne supposée », comme l'écrit Dickinson. En définissant ainsi les termes du pacte lyrique, Dickinson pose d'emblée le sujet comme étant résolument « hors de lui » : le poème lyrique est donc une projection hors de soi, une performance, et s'apparente alors au théâtral. C'est cette relation entre le lyrique et le théâtral que je souhaite aborder ici en examinant quatre poèmes où s'entend la voix posthume ; de son propre aveu, Dickinson était une fervente admiratrice de Shakespeare, et contrairement à ses contemporains – comme Emerson ou Melville – n'a jamais renié l'influence de ce dernier. Il y a de nombreuses références à Shakespeare dans la correspondance et la poésie de Dickinson, via l'identification avec certains personnages shakespeariens (on pense par exemple à l'identification avec Antoine dans sa correspondance avec Susan, cette dernière associée à Cléopâtre), ou certaines références obliques aux textes de Shakespeare dans la poésie. L'influence de la théâtralité shakespearienne se ressent particulièrement dans ces poèmes « posthumes », qui posent plus encore que les autres le problème du statut de la voix.

Les deux premiers poèmes à l'étude, *I heard a Fly buzz – when I died* – (*465) et *I felt a Funeral, in my Brain* (*280), proposent tous deux une mise en scène similaire de la voix posthume. Le poème *465 se joue dans l'instant intermédiaire de l'agonie:

I heard a Fly buzz – when I died –
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air –
Between the Heaves of Storm –

The Eyes around – had wrung them dry –
And Breaths were gathering firm
For that last Onset – when the King
Be witnessed – in the Room –

I willed my Keepsakes – signed away
What portion of me be
Assignable – and then it was
There interposed a Fly –

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

La scène est décrite après coup, depuis la tombe, comme l'indique l'emploi du prétérit dans le premier vers « *I heard a Fly buzz – when I died –* ». Cet état intermédiaire du sujet, entre la vie et la mort, donne à la tradition des « keepsakes », dans la troisième strophe, une autre dimension ; ainsi que l'explique Barton Saint Armand dans son ouvrage *The Soul's Society, Emily Dickinson and Her Culture*, il était de coutume à l'époque de conserver des « keepsakes », menus objets ou mèches de cheveux ayant appartenu au défunt. Dans ce poème, la présence de la voix sème le doute sur la mort du sujet, et le rassemblement de la veillée mortuaire, puis le partage des souvenirs, se muent en l'image d'une nuée de vautours. Cette image semble confirmée par la présence de la mouche, insecte nécrophage, dans la pièce. L'idée d'un banquet cannibale est ici suggérée, et le lit de mort devient un réceptacle où est servie la chair humaine. Tout comme la voix – qui se situe quelque part entre le monde des vivants et celui des morts – l'image est ici liminaire, et fait penser à une anamorphose qui présenterait soit une scène funéraire victorienne typique, soit son double grotesque. La voix se fait entendre sur une scène relativement silencieuse : la veillée mortuaire retient son souffle « *Breaths were gathering firm* », (vers 6), comme pour mieux entendre le sujet rendre son dernier souffle. Ce silence n'est rompu que par le bourdonnement de la mouche, le seul élément dynamique dans cette scène extraordinairement statique « *The Stillness in the Room / Was like the Stillness in the Air –* », (vers 2-3). Ce bourdonnement qui semble tourmenter le sujet dans ses derniers instants se mue en une cacophonie assourdissante dans le poème *280 :

I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading – treading – till it seemed
That Sense was breaking through –

And when they were all seated,
A Service, like a Drum –
Kept beating – beating – till I thought
My Mind was going numb –

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space – began to toll,

As all the Heaven were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here –

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down –
And hit a World, at every plunge,
And finished knowing – then –

Dans le poème précédent, la scène se jouait dans la chambre mortuaire ; l'espace scénique est considérablement réduit ici, puisque c'est sur la scène du cerveau du sujet que tout se joue. Ce dernier semble être détaché du corps, et le sujet est spectateur d'une scène qui s'y joue à huis

clos, le transfert de son propre corps au cimetière. L'enfermement dans cet espace clos, réduit, et aveugle, qu'est la boîte crânienne met l'accent sur les sensations du sujet : l'illusion théâtrale ne repose ici que sur le langage, et sur l'image mentale que va créer le lecteur – spectateur à partir des sensations tactiles « *I felt a Funeral, in my Brain,* » et auditives « *I heard them lift a Box* », que la voix va retranscrire. C'est donc sur les sensations de cette voix posthume, détachée du corps, que repose toute l'illusion théâtrale. Le son devient de plus en plus fort, les répétitions et l'accentuation « *Kept treading – treading –* », « *Kept beating – beating –* » donnent à cette scène cérébrale un rythme lancinant de migraine pulsatile. Les percussions « *Drum* », « *Boots of Lead* », « *Bell* », (vers 6, 11 et 13), jouent crescendo « *Then Space – began to toll, / As all the Heaven were a Bell, / And Being, but an Ear* » (12-14) ; leur son vient se répercuter dans la chair, en une série d'échos infernaux qui réduisent le sujet à une oreille bourdonnant de cette cacophonie. La boîte crânienne devient ainsi une caisse de résonance, tremblant des vibrations des percussions. La texture et la capacité de résonance de cette surface osseuse sont dupliquées dans le parquet « *Plank* » sur lequel résonnent les chaussures du cortège funéraire, et qui est tour à tour celui du cerveau – chambre mortuaire, mais aussi les planches de la scène de théâtre, ou la planche de bois du cercueil dans lequel se trouve le sujet. L'espace créé est donc théâtral, et rappelle curieusement, de par la rondeur et le dénuement de cette curieuse scène, le « *wooden O* » shakespearien tel qu'il est évoqué dans le prologue d'*Henry V*, une scène nue, sans décors. Comme le chœur dans la pièce de Shakespeare s'adresse au public et lui demande de combler les failles de la représentation, la voix cherche ici à son tour un écho dans l'esprit du lecteur. La scène est comme donnée en morse, et devra ainsi être traduite, mise en image par ce dernier. Plus généralement, la scénographie de ce poème est similaire à celle du théâtre shakespearien ; l'espace scénique est, comme dans le théâtre du Globe, divisé entre la scène, les cieux et les enfers. Ainsi, la chute du sujet dans la dernière strophe figure parallèlement le mouvement du cercueil qui descend en terre, mais aussi la perméabilité de cet espace scénique, car après la rupture de la planche, le sujet pénètre dans cette scène du dessous, cet outre-monde de la tombe ou des enfers. On peut également noter la théâtralité du dernier vers – assez similaire à celui du poème précédent – qui fonctionne comme le rideau que l'on tire sur la scène une fois la pièce terminée, accompagné par le noir total qui se fait dans la salle, et qui donne ici l'impression que la tombe est scellée pour de bon. C'est donc bien sur cette voix très théâtralisée que tout repose : l'irruption de la voix crée l'illusion de la vie, et a un effet hautement théâtral, car, comme le souligne André Green dans *Hamlet et Hamlet, une interprétation psychanalytique de la représentation*,

Il n'y a pas d'effet plus théâtral que l'irruption d'un mort sur la scène du théâtre. Par une de ces ruses que le théâtre rend possibles, un dédoublement s'opère. La scène est devenue une « autre » scène, les acteurs que les spectateurs regardent et écoutent deviennent à leur tour les spectateurs d'un événement qui les fascine, sans être sûrs de ne pas être le jouet d'une illusion. (Green 1982, 84).

Ce qui est fascinant précisément ici, c'est ce sujet qui fonctionne comme un personnage acousmatique, mais dont le corps est présent sur scène ; le dédoublement de l'espace scénique dont parle Green est ici dupliqué dans le dédoublement du sujet, la dissociation du corps et de la voix, qui s'entend sur scène comme une voix-off. Outre le signe d'une pratique très subtile de l'illusion théâtrale, donner l'illusion de la présence de cette voix posthume dans le poème c'est également proposer une réflexion sur la nature de la voix en poésie, selon Christine Savinel :

Dans l'audace de cette voix posthume du sujet lyrique, il y a du burlesque, de l'absurde, de l'impensable. C'est une voix hantée par elle-même, ou qui porte son propre deuil. C'est ma voix mais ce n'est plus ma voix. Cette condition impensable définit en réalité admirablement les termes du pacte lyrique. (Savinel 2005, 161)

Libérée du corps, la voix est désincarnée, et n'existe bien ainsi que comme pur sujet de l'énonciation.

La lecture du poème *486 *I was the slightest in the House* brouille toutefois les pistes en donnant l'illusion du biographique. La tension entre l'intime et l'artifice évoquée en introduction est en effet accrue dans le poème *486, qui avec sa dimension autobiographique prononcée, semble être un poème confessionnel :

I was the slightest in the House –
I took the smallest Room –
At night, my little Lamp, and Book –
And one Geranium –

So stationed I could catch the Mint
That never ceased to fall –
And just my Basket –
Let me think – I'm sure
That this was all –

I never spoke – unless addressed –
And then, 'twas brief and low –
I could not bear to live – aloud –
The Racket shamed me so –

And if it had not been so far –
And any one I knew
Were going – I had often thought
How noteless – I could die –

Johnson date ce poème autour de 1862, période de grande productivité poétique pour Dickinson qui coïncide avec son retrait du monde. La confusion avec le biographique est donc aisée dans ce poème : la présence du panier au vers 7 fait écho au légendaire panier de la chambre de Dickinson, au moyen duquel elle faisait parvenir des sucreries aux enfants depuis sa fenêtre¹. Les traits du sujet du poème *486 se confondent avec ceux de la persona publique de Dickinson – la recluse silencieuse, vêtue de blanc, écrivant le soir dans sa chambre ; néanmoins, se concentrer uniquement sur l'élément biographique serait passer à côté du traitement très complexe de la réticence et de la voix dans ce poème. La théâtralité est subtile là aussi : derrière le sujet du poème se dessine l'ombre des grands personnages féminins réticents de la littérature du XIXe siècle, comme Jane Eyre – elle aussi petite et maigre – ou les nombreuses figures féminines des élégies romantiques, qui n'ont pas de voix et dont la mort passe inaperçue – comme la Lucy de Wordsworth, dont la dernière strophe du poème « *She dwelt among the untrodden ways* » décrit la disparition silencieuse :

She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and oh,
The difference to me!

¹ Voir Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, 216-217.

Ce type de personnage pudique et silencieux, poussant la discrétion jusqu'à la disparition graduelle du corps – comme c'est notamment le cas dans *Jane Eyre* – était très populaire à l'époque victorienne. Les héroïnes des tragédies shakespeariennes, comme Desdémone ou Cordelia, étaient ainsi érigées en modèles de vertu ; un article du journal d'Amherst College, *The Indicator*, paru en Janvier 1850 met ainsi en parallèle Desdémone et *Jane Eyre*, jugée trop audacieuse contrairement à l'exemplaire Desdémone, comme l'explique Paraic Finnerty dans son ouvrage *Emily Dickinson's Shakespeare* :

[The essayist] argues that "a true woman may indeed unguardedly betray her love in a thousand ways; but she will never seek to guard it. Beautiful is the struggle between native frankness and guilelessness, and innate shrinking modesty." Such advocacy of an acquiescent and loving Desdemona in contrast to the more forthright and self-determined *Jane Eyre* must have struck readers who, like Dickinson, admired Charlotte Brontë's novel. The poet first read *Jane Eyre* in 1849 [...] and in letters she describes it as "electric", and was certainly very aware of its unorthodoxy (L475, 28). Although an earlier article in *The Indicator* defended the novel, any writers of the day used Shakespeare's heroines to ratify and exemplify "The Cult of True Womanhood" in the face of more radical and unsettling notions of womanhood emerging in contemporary novels. (Finnerty, 29)

La représentation d'un silence et d'une pudeur hyperbolique – articulée notamment par l'emploi des superlatifs dans les deux premiers vers – fait évidemment penser à l'une de ces images de féminité victorienne². Ce premier niveau de théâtralité – dans cette reprise d'un rôle féminin archétypal – se double d'une théâtralisation de l'élément biographique, avec cette projection d'un « moi » hautement dramatisé. Le sujet – qui insiste à la fois sur sa petite taille et sa minceur dans la première strophe à travers l'adjectif « *slight* » – semble s'effacer au profit de la description de la chambre. On assiste ici à une mise en scène du silence, où le sujet muet évolue dans une pièce très dépouillée, aux allures de cellule. L'extrême simplicité du décor met en avant le personnage (que l'on suppose vêtu de blanc) qui évolue seul sur scène, et renforce sa présence, ce qui ferait presque penser à une mise en scène contemporaine. Cette idée de l'actrice seule sur scène a d'ailleurs été reprise dans la pièce de William Luce, *The Belle of Amherst*, produite pour la première fois à Broadway en 1976, dans laquelle le personnage d'Emily Dickinson (joué par Julie Harris dans la production originale) est seul sur scène dans un « *one-woman show* » mettant en scène la vie du poète. L'actrice ne change pas de costume, reste dans le personnage de Dickinson, tout en prêtant par moments sa voix à d'autres personnages, et restitue ainsi sur les planches la plurivocalité présente dans les lettres et poèmes de l'auteur.

Dans le poème, l'effet d'écho de la voix est également décuplé par le dénuement de la scène, puisque rien n'absorbe l'écho. Le corps lui-même, petit et maigre, disparaît, mais la voix demeure, comme le montre le retour du pronom « *I* » dans chaque strophe. La présence du sujet sur scène se fait spectrale : l'emploi du prétérit « *I was the slightest in the House* » semble impliquer que le sujet n'est plus. L'hypothèse de la dernière strophe « *I had often thought / How noteless – I could die –* » fait alors advenir l'image de la hantise, celle d'un être si discret qu'on ne se rendrait même pas compte de sa disparition, muette comme elle, et qui hanterait le poème dans ce retour constant du pronom « *je* » qui, en dépit de la disparition du corps, réactive sans cesse la présence du sujet. C'est une illustration bien inquiétante du « retour du refoulé » freudien que propose Dickinson dans ce poème : l'être muet revient, sous la forme d'une présence spectrale et d'une voix posthume désincarnée, conter son

² La réticence revendiquée « *I never spoke – unless addressed – / And then, 'twas brief and low –* » rappelle aussi la petite voix de Cordelia telle que la décrit Lear dans le dernier acte : « *Her voice was ever soft, / Gentle and low, an excellent thing in woman* » (*King Lear*, V, 3, 247-248).

histoire sur une scène quasi vide. Le retour des morts sur scène est un procédé très fréquent dans les tragédies shakespeariennes, dans lesquelles le dernier acte voit souvent s'accumuler les morts, qui sont ramenés sur scène à la fin de la pièce, comme c'est notamment le cas dans *King Lear*³. Toutefois, si le corps sans vie de Cordelia est ramené sur scène à la fin de *King Lear*, sa voix reste éteinte, en dépit des efforts de Lear pour la faire parler. Dickinson remet ici en voix cet archétype féminin réticent de manière assez ironique puisque c'est la mise en scène de la réticence, et le fait de dire ce silence, qui paradoxalement permet au personnage féminin d'affirmer sa voix posthume avec plus de force. La réticence est alors caractérisée par la reprise – la reprise du rôle de la jeune fille réticente, et la reprise de la voix, car contrairement aux tragédies shakespeariennes et aux élégies romantiques, le personnage féminin, une fois mort, et ainsi libéré du corps, peut faire entendre sa voix sur scène, et le jeu théâtral peut reprendre. Le silence avoué du personnage, la disparition du corps, et la nudité de la scène sont au service de la permanence de la voix, qui seule demeure. Comme dans les deux poèmes précédents, il est difficile de situer précisément sur scène d'où elle vient, et l'on peut vraiment parler d'un personnage acousmatique ici, puisque le corps est relativement absent. La voix surgit ainsi sur la scène du poème et se fait entendre avec force, d'autant plus qu'il n'y a aucun corps pour contenir ce son, et alors même qu'il n'y a théoriquement aucun corps pour le produire.

Ce travail de l'écho, de la résonance de la voix posthume, tel qu'on a pu l'observer dans les poèmes *280 et *486, se complexifie dans le poème *510, *It was not Death, for I stood up* :

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 Chance, or Spar –

³ A la demande d'Albany dans la troisième scène de l'acte cinq, les corps de Goneril et Regan sont ramenés sur scène : « Produce their bodies, be they alive or dead » (*King Lear*, V, 3, 225). Les didascalies suivantes nous indiquent alors l'arrivée successive des corps des trois sœurs : « The bodies of Goneril and Regan are brought in. » (*King Lear*, V, 3, 233) « Enter King Lear with Cordelia in his arms » (V, 3, 252)

Or even a Report of land –
To justify – Despair.

Là encore, la voix évolue dans un espace de l'entre-deux, comme le révèlent les deux premiers vers et les deux derniers de la troisième strophe « *It was not Death, for I stood up, / And all the Dead, lie down –* », « *Set orderly, for Burial, / Reminded me, of mine –* ». Ce caractère évanescent, insaisissable de la voix est accentué par l'absence de stabilité dans la définition, qui se fait exclusivement par le recours au contraire dans les deux premières strophes. On assiste ici à un triomphe de la liminalité, dans cette voix insaisissable, qui reste en périphérie de la définition et fait advenir un paysage neutre. La représentation s'effectue dans une succession de nuances de blanc et de gris – entre le nuage de sable chaud « *Siroccos* », (vers 6) et le reflet blanc froid dans le givre « *Grisly frosts* », (vers 19) ou les « pieds de marbre » « *Marble feet* », (vers 7), qui évoquent une chair marbrée, un blanc aux veinures bleues – sur une toile dépeignant une scène au goût d'enterrement. Ce mode de représentation s'apparente à une nature morte – « *still life* », le terme anglais restituant mieux ici l'impression de fixité générale diffusée dans le poème. Une tension apparaît alors entre ce corps pétrifié (« *Marble feet* »), intensément fixe, lourd, et par conséquent intensément présent, et cette voix posthume (« *The Figures I have seen / Set orderly, for Burial, / Reminded me, of mine –* ») qui semble au contraire suggérer que le corps n'est plus. L'évocation de l'enterrement, mis en parallèle avec celle du sol palpitant (« *the Beating Ground* »), fait alors advenir l'idée d'un être enterré vivant. On ne peut s'empêcher ici de noter la manière très originale dont Dickinson reprend ce cliché du gothique par excellence⁴, car en insistant sur la pétrification du corps, toute vision d'un corps décomposé revenant à la surface hanter les vivants est tenue à distance. Le poème va au-delà de l'horreur en s'éloignant du sensationnel pour proposer au contraire l'illustration d'un travail poétique sur la vitalité de la voix ; comme dans les poèmes précédents, l'accent est mis ici sur la capacité de la voix à se faire entendre malgré tout.

Le travail de l'écho est cependant différent des autres poèmes « posthumes » examinés jusque-là : plutôt que l'écho mat de la voix contre les parois de la pièce dans laquelle elle se fait entendre, le poème donne ici à écouter une série de sons étouffés. En effet, les pulsations de l'énergie vitale maintenue sous terre par le gel sont étouffées (vers 19-20), les aiguilles de l'horloge restent fixes « *When everything that ticked – has stopped* », (vers 17), et il ne reste que le son des battements sourds sous terre, le frôlement du « *Sirocco* » ou de la lame du rasoir sur la chair, des sons quasi inaudibles, mais qui sont amplifiés ici par le silence parfait et la nudité de la scène, qui encore une fois, augmente le phénomène de résonance. Ce travail sonore reproduit le son de la voix qui tente de s'échapper d'un corps pétrifié enfermé dans la tombe ; on a alors l'impression d'une énergie qui lutte contre cette fixité absolue, et cherche à s'échapper à travers les failles provoquées par les vibrations sonores dans le corps physique pétrifié, ou dans le corps poétique abîmé par la multitude de blancs, tirets et autres soupirs – qui sont autant de traces témoignant du passage du souffle.

Loin d'être le lieu où se recueille le dernier souffle, le poème où s'entend la voix posthume est le lieu de sa réactivation. La voix posthume est chez Dickinson une voix errante, impossible à localiser précisément, insaisissable et inexplicable. En l'absence du corps, c'est une voix qui ne semble plus appartenir à personne, une voix neutre. Dans son article intitulé

⁴ La littérature gothique abonde d'exemples de personnages enterrés vivants, qui reviennent hanter leurs bourreaux : on pense notamment aux nouvelles de Poe, comme « *The Tell-Tale Heart* » ou « *The Fall of the House of Usher* ».

« La quatrième personne du singulier, esquisse du portrait du sujet lyrique moderne », Jean-Michel Maulpoix écrit :

Le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas. Si désireux soit-il, son propre corps lui manque. Tandis que chaque individu est enclos dans une enveloppe sensible unie et périssable, le sujet lyrique se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores. [...] cette quatrième personne n'est ni le « je » biographique de l'individu, ni le « tu » dramatique du dialogue, ni le « il » épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances. (Maulpoix, 153)

Cette définition semble particulièrement bien s'appliquer au sujet des poèmes de Dickinson que nous venons d'étudier – dans lesquels le sujet lyrique est délibérément et radicalement « hors de lui », une voix neutre et désincarnée. Le recours au théâtre renforce ce phénomène, comme l'explique Christine Savinel : « Le théâtre offre cette matrice de la scène, [...] cette clôture libératrice qui permet aux voix de se vivre comme toujours autres. Des voix qui jouent à être autres, des voix déprises. » (Savinel 2005, 156). La voix posthume est chez Dickinson l'instance la plus pure d'une voix « déprise », dont le mystère est mis en scène de manière très dramatique, entre isolement parfait sur des scènes nues, et travail de la résonance sur cette même scène, qui bien souvent en renforce l'inquiétante étrangeté.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Emily Dickinson

JOHNSON, Thomas H., *The Poems of Emily Dickinson*, 3 volumes, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

JOHNSON, Thomas H. et WARD, Theodora, *The Letters of Emily Dickinson*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

Ouvrages critiques

BENVENISTE, Emile, « Le jeu comme structure », in *Deucalion : Cahiers de philosophie*, Paris, 1947, n°2, pp.159-167.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et la fantaisie » (1908), dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

GREEN, André, *Hamlet et Hamlet. Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Balland, 1982.

GUBAR, Susan et GILBERT, Sandra M., *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979.

MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier, esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans *Figures du sujet lyrique*, édité par Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996.

SAINT ARMAND, Barton Levi, *Emily Dickinson and Her Culture; The Soul's Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

SAVINEL, Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993.

SAVINEL, Christine, « "D'une voix dégagée", les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham et Michael Palmer », dans *Poétiques de la voix*, sous la direction de Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin, revue *Sillages Critiques*, Paris, PUPS, n°7, 2005.