

Susan Howe

# Mon Emily Dickinson

PRÉFACE

Eliot Weinberger

TRADUCTION & POSTFACE

Antoine Cazé

*fragile*

YPSILON ÉDITEUR



«Je suis Personne!»<sup>1</sup> — et c'est une tâche bien difficile de faire comprendre à quel point n'être personne fut jadis le sort d'Emily Dickinson. Prenez deux classiques de l'histoire littéraire américaine: les 560 pages de *The Flowering of New England* rassemblées par Van Wyck Brooks (1936) ne la mentionnent que deux fois en passant; et dans les 660 pages bien serrées du livre de F.O. Matthiessen, *American Renaissance* (1941)<sup>2</sup>, elle n'a droit qu'à un bref paragraphe — la «forme ramassée» de ses poèmes «découlait de son besoin de résoudre des conflits», conflits que Matthiessen ne prend pas la peine de détailler. «Ses idéaux linguistiques, et même ses tours de phrase, ne semblent guère différents de ceux» d'Emerson, même si elle «était loin de posséder son envergure en tant que critique de la société». Et encore dans les années 1980, Dickinson est totalement absente d'un ouvrage comme *American Hieroglyphics* de John T. Irwin<sup>3</sup>.

1. Tout Américain reconnaîtra sans doute là le début d'un poème d'Emily Dickinson : « Je suis Personne ! Qui es-tu ? » (288). [N.d.T. — Toutes les notes de la préface sont du traducteur.]

2. Ouvrage fondateur pour la critique littéraire américaine du XX<sup>e</sup> siècle, qui introduit le concept de « Renaissance américaine » pour désigner la floraison de chefs-d'œuvres ayant vu le jour dans les années 1840-1860 sous la plume de Hawthorne, Emerson, Whitman, Melville, Thoreau.

3. Cet ouvrage est consacré aux mêmes auteurs que ceux figurant dans le livre de Matthiessen, auxquels Irwin ajoute une longue partie sur Edgar Allan Poe.

D.H. Lawrence ne dit pas un mot d'elle dans ses *Études sur la littérature classique américaine* (1923)<sup>4</sup>. Ezra Pound trouve la place d'inclure John Greenleaf Whittier et James Whitcomb Riley<sup>5</sup> dans son anthologie *From Confucius to Cummings* (1958), mais il omet Dickinson. Harold Monro, jadis important membre du cercle des poètes dits «georgiens»<sup>6</sup>, déclara en 1925 qu'elle était «aveugle sur le plan intellectuel, à moitié sourde, et dans l'ensemble insensible à l'art de la poésie»: «Ses minuscules poèmes ressemblent plus aux gribouillis d'une écolière demeurée qu'aux graves méditations d'une femme adulte ayant reçu une éducation complète». George Whicher, qui s'intéressait suffisamment à elle pour compiler une biographie de Dickinson en 1930, déclara que «les formes poétiques lui étaient totalement inconnues»:

On a défendu le plus sérieusement du monde son inconséquence et les erreurs dues à sa négligence en y voyant des beautés dépassant l'entendement du vulgaire, et les critiques ont invoqué son nom pour justifier leurs propres prédilections en faveur de mouvements poétiques dont il était impossible qu'elle ait entendu parler.

4. D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, Thomas Seltzer, 1923.

5. Il s'agit de deux poètes du XIX<sup>e</sup> siècle aujourd'hui considérés comme mineurs dans l'histoire littéraire, mais populaires en leurs temps.

6. Groupe de poètes britanniques du début du XX<sup>e</sup> siècle (sous le règne de George V), comprenant notamment Rupert Brooke, Robert Graves, D.H. Lawrence, Walter de la Mare et Siegfried Sassoon.

Dans l'essai le plus influent de cette époque (1932), Allen Tate la compara à John Donne: selon lui, elle «*perçoit l'abstraction et pense la sensation*», mais la différence, ajoute-t-il, tient à son «ignorance, son manque d'éducation systématique [...] Elle est tout à fait incapable de raisonner. Elle sait seulement *voir*.» Plus encore: «Ce qui la caractérise avant tout, ce sont ses carences intellectuelles». Charles Olson ne la mentionne qu'une seule fois, dans un premier brouillon de *Appelez-moi Ismaël* (1947)<sup>7</sup>: «Dickinson aimait le Christ mais elle L'a plaqué pour épouser la Mort. À force d'étirements et de bâillements pour atteindre la tombe, elle a déformé son inclination naturelle et corrompu son talent.»

En 1960, Robert Duncan écrit à Denise Levertov:

As-tu vu la nouvelle édition des poèmes d'Emily Dickinson, qui rétablit sa ponctuation? De sorte qu'on peut voir en elle une parente plus proche qu'on ne l'aurait cru. Les tirets (sont des espaces) articulent les vers. Et quelle belle métrique, quelle chose spontanée apparaît alors!

Levertov lui répond:

Tu sais, en fait ces tirets me gênent — j'ai l'impression que ça donne un ton monotone. Je ne sais pas bien expliquer pourquoi [...]. Il y a quelque chose de froid, une sorte d'autosatisfaction paradoxale chez E.D. qui m'a toujours rebutée dans chacun de ses poèmes et

7. Charles Olson, *Call Me Ishmael*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947. Cet essai d'Olson sur Herman Melville fit date dans l'histoire littéraire américaine.

finalement dans l'ensemble de son œuvre. Elle a écrit des trucs formidables — elle percevait les choses bizarrement — des vérités nouvelles à te donner le frisson — mais à chaque fois on se dit (en tout cas, moi je me dis): «Mince alors, quelle peau de vache, cette vieille fille.»

À quoi Duncan répond: «Je ne suis pas du tout d'accord avec toi sur Emily Dickinson [...] son œuvre me parle sans que sa personnalité s'interpose». Or quelques années plus tard, Levertov a changé d'avis — du moins sur les tirets — et raconte à Duncan une soirée passée en compagnie de Robert Lowell:

Imagine un peu, il ne lui était *jamais venu à l'idée* que les tirets d'Emily Dickinson puissent être des notations pour l'oreille, des pauses ou des rallentando. Il croyait que c'était simplement des espèces de griboillis, sans signification particulière, que Dickinson avait sans doute l'intention de *remplacer* plus tard par une ponctuation «en bonne et due forme». Par orgueil et vanité, il a d'abord refusé avec la dernière énergie qu'il puisse en être autrement. Mais au bout d'un moment, il a manifestement commencé à se dire qu'il allait réfléchir à cette «nouvelle idée».

Robert Creeley et Louis Zukofsky, bien que tous deux soient des maîtres de la concision comme elle, n'ont rien écrit sur elle. (Zukofsky voulait inclure trois poèmes dans son anthologie de 1948, *A Test of Poetry*, mais il estima que les droits étaient trop chers: \$25.) Kenneth Rexroth déclare que Dickinson «est l'égale de toutes les femmes poètes de son siècle, à l'exception de Christina Rossetti et des Sœurs Brontë». Mais Lorine Niedecker — que

l'on a comparée plus souvent qu'à son tour à Dickinson — la range parmi les dix écrivains de son «placard immortel», et cite une lettre pleine de prescience qu'écrivait Alice James en 1891: «Comme il est rassurant d'entendre les Anglais affirmer qu'Emily Dickinson est un poète de dernière catégorie — ils savent si bien passer à côté de l'excellence». Dans un compte-rendu des *Lettres*, Marianne Moore chante les louanges de Dickinson à sa façon:

Emily Dickinson s'est vue accusée de pécher par vanité. Une sorte d'alacrité donnant une impression de bravade inconséquente — un sens du théâtre qui peut-être nous met quelque peu mal à l'aise — faisait pour elle partie de cette dilatation du souffle nécessaire à l'existence, et à moins qu'il soit prétentieux pour le colibri ou le balbuzard de ne pas se comporter comme un poulet, on ne la trouvera pas vaniteuse.

D'autres se regardent le nombril, ou voient chez elle ce qu'ils veulent bien voir. Hart Crane à Gorham Munson, en 1928: «Certains poèmes de Blake et d'Emily Dickinson paraissent plus irréfutables que jamais depuis que la Relativité et une myriade d'autres idéologies, élaborées depuis, sont devenues monnaie courante.» H.D. à Bryher, en 1924: «De bien belles choses cristallines». Moore de nouveau, se plaignant qu'on dépeigne Dickinson comme une «rareté, un esprit véritablement sans artifices»: «On ne peut que désapprouver l'argutie qui fait de l'individualité une originalité». Allen Ginsberg, en 1980: «une mouche bourdonnant quand tu mourus comme Emily Dickinson te ramène à la réalité de la pièce où / assis tu continues

de respirer conscient des murs autour de toi et de l'infini ciel bleu au-dessus de ta pensée.»

Et puis il y a William Carlos Williams — avec Olson et Susan Howe, le plus américaniste des poètes américains — dont les quelques lignes extraites du chapitre «Jacataqua» dans *Au grain d'Amérique* (1925) constituent l'épigraphe du présent ouvrage, et contre lesquelles, comme nous l'apprenons dès la première phrase, cet ouvrage s'écrit. La prose de Williams est souvent difficile à comprendre, tant les phrases — passionnées, enthousiastes, mais souvent abstraites — ont tendance à se saper elles-mêmes ou à se contredire les unes les autres. «Jacataqua», à la fois rêverie et plainte sur la femme américaine (entre autres), ne fait pas exception. Ailleurs dans son essai, Williams parle de Dickinson comme «à peu près la seule femme qu'on puisse respecter pour sa clarté».

Quatre ans plus tard, dans un compte-rendu critique des *Nouvelles* de Kay Boyle, il écrit ceci :

*Lucide*, Emily Dickinson fut dévastée par sa passion; renvoyée dans sa tanière, elle s'enferma au jardin de son père, déplorant la cicatrice qui marquait la blessure, opacité qu'elle ne put pénétrer. Et en littérature, puisque c'est de littérature que je parle, c'est la marque de notre enfermement dans le sommeil (marque ininterrompue) que de voir qu'encore aujourd'hui, jugeant l'œuvre d'E.D., nos écrivains louent sa raideur de somnambule — le regard en extase, la pensée tournée vers les Cieux — et méconnaissent la torsion structurelle de ses vers, l'absence de rime, la détresse qui marquent le lieu où elle a rebroussé chemin. Elle était un commencement, un



tremblement à l'orée de l'éveil — et de la terreur que celui-ci impose. Mais elle n'a pas pu, et voilà.

En 1934, dans un essai sur « Les origines américaines », il écrit : « [Emerson] était un poète, en formation, perdu. Ses affirmations en matière de spiritualité se voulaient simples, mais elles n'avaient pas — et n'ont toujours pas aujourd'hui — l'authenticité des non-poèmes d'Emily Dickinson. Et elle appartenait à la même école, d'une façon rebelle ». (La phrase suivante commence un nouveau paragraphe et dit ceci : « Il est impressionnant de constater le reflet de la misère culturelle américaine chez les femmes. ») Deux ans plus tard, dans sa correspondance avec la jeune Mary Barnard, il reproche à ses poèmes une trop grande délicatesse :

Je ne demande à personne de manquer de délicatesse. Ce n'est pas le propos. Mais quand il nous manque une certaine expérience réelle des contacts physiques, quand nous sommes incapables d'atteindre le monde assez fort ou assez vite — et qu'il nous faut pourtant écrire — nous sommes alors susceptibles de puiser dans un fonds limité de matériaux et de faire avec — et plus souvent qu'à notre tour — en y revenant sans cesse — et c'est là qu'il devient difficile de ne pas devenir trop délicat. Emily Dickinson (j'avais juré de ne pas parler d'elle) a réussi à forger obstinément sa forme pour en faire une sorte d'anomalie toute simple lui permettant de faire avec — mais même au sommet de son art — sa poésie s'envole trop souvent jusqu'au ciel — ressemble trop au regret de ce qu'elle aurait pu être — pour pouvoir servir d'exemple à la majorité.

[Par une étrange coïncidence, en 1979, une universitaire japonaise, Hiroko Uno, a prétendu que le frontispice du volume II de l'ouvrage de Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson* [1974], n'était pas une photographie de notre poète, mais plutôt celle de la grand-mère maternelle de Williams, «née en Angleterre à peu près à la même époque», et qui s'appelait aussi Emily Dickinson.]

À l'époque où le présent ouvrage fut rédigé, au début des années 1980, les complexités d'Emily Dickinson tendaient à se dissoudre, comme l'explique Howe au cours d'un entretien, «dans le portrait réducteur d'une vieille fille géniale, toute de blanc vêtue, façon Miss Havisham<sup>8</sup> [...] une araignée recluse, une Reine du Foyer, occupée à ses travaux d'aiguille». La critique se préoccupait de «névrose, de refoulement, de rejet». Dickinson était, comme l'indique le titre d'un célèbre ouvrage de critique féministe, *La Folle dans le grenier*, placée dans cette position par la société, habitant le seul espace qu'une femme intelligente et sensible était autorisée à occuper.

Susan Howe s'est assignée pour mission de ne pas poursuivre dans cette voie de la spéculation psychologique et du révisionnisme politique, afin de présenter Dickinson dans un contexte littéraire, intellectuel et historique, comme on le fait habituellement lorsqu'il s'agit d'un poète masculin. À rebours du cliché qui en fait une sorte d'esprit naturel à la Rousseau, une illettrée, auteure

8. Personnage du roman *Les grandes espérances* de Dickens, c'est une femme excentrique qui vit recluse depuis le jour où son promis l'a abandonnée le jour de ses noces. Elle porte en permanence une robe de mariée. Elle a fait l'objet de nombreuses reprises dans l'art et la culture populaire américaine.

d'effusions excentriques, Emily Dickinson est une érudite selon Susan Howe, qui remonte la piste de ses poèmes à travers un vaste réseau de lectures: Shakespeare, les Sœurs Brontë, les époux Browning, Spenser, Shelley, Keats, Blake, Ruskin, Thoreau, Emerson, James Fenimore Cooper... telle est la compagnie dans laquelle Dickinson — depuis une distance qu'elle ne percevait pas comme telle — pensait écrire. À l'inverse de la recluse névrosée, cette Dickinson-là est pleinement au fait des événements du monde extérieur, y compris la guerre de Sécession. Howe remonte le temps et sonde jusqu'aux racines pour montrer que la sensibilité et l'intellect de Dickinson étaient informés par le puritanisme, les pionniers de Nouvelle-Angleterre, Jonathan Edwards et le Grand Réveil religieux. Et contre l'image de l'artiste naïve, enfermée chez elle à coudre ensemble des mots «inconséquents», Howe — comme le suggérait Williams et l'avait perçu Duncan — défend l'idée d'une Dickinson consciente de révolutionner le mot: avec Gertrude Stein, l'une des deux grandes avant-gardistes américaines.

On s'étonnera de voir Susan Howe accomplir tout cela en moins de 200 pages, mais ceci est le livre d'un poète, un classique de ce genre où un écrivain écrit sur les écrivains (et sur d'autres), qui prend place sur le court rayonnement où trônent les *Études* de Lawrence, l'*Ismaël* d'Olson, *Au grain d'Amérique* de Williams, l'étude encore inédite de Duncan sur H.D. (*The H.D. Book*)<sup>9</sup>, *L'Iliade ou le poème de la force* de Simone Weil, *Pour l'amour*

9. Depuis publiée par University of California Press sous la direction de Michael Boughn et Victor Coleman (2011).

de Freud de H.D., *Bottom: on Shakespeare* de Zukofsky — tous textes que Susan Howe a indiqués comme autant de sources d'inspiration pour l'écriture de son livre. Parmi les entretiens infinis de la littérature, il semble que l'interlocuteur privilégié de *Mon Emily Dickinson* soit *Appelez-moi Ismaël*. Olson/Melville et Howe/Dickinson forment un yin et un yang bien au-delà du couple masculin féminin: la Figure de l'Extérieur (Olson) contre la Figure de l'Intérieur; le grenier d'Amherst auquel la célèbre première phrase d'Olson («J'affirme que L'ESPACE est le fait central pour tout homme né en Amérique...») ne s'applique pas.

Howe poursuivrait son exploration avec le fameux essai «Ces flammes et générosités du cœur» (dans *The Birth-Mark*, 1993)<sup>10</sup>, où elle a montré comment la transcription standardisée des poèmes de Dickinson en «strophes» est une invention éditoriale toute différente de la façon dont elle-même disposait ses vers sur la page. Les poètes le comprirent immédiatement, les spécialistes de Dickinson trouvèrent cela scandaleux.

Les écrits des écrivains sur d'autres écrivains ont tendance à avoir une durée de vie supérieure à celle de la critique littéraire standard, et pas seulement parce qu'ils sont mieux écrits. Les critiques expliquent leur sujet; dans les livres d'écrivains, c'est le sujet qui explique l'auteur. *Mon Emily Dickinson* et l'essai ultérieur ont à jamais transformé — du moins, dans certains milieux — la façon de lire Dickinson. Et pourtant, il est remarquable de voir combien de passages du livre

10. Susan Howe, *The Birth-Mark. Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Hanover & London, Wesleyan UP, 1993.

semblent en même temps décrire les poèmes que Susan Howe écrirait dans les décennies suivantes.

Dans son essai de 1932, Jean Cocteau parlait de «critique indirecte» à propos de sa méthode<sup>11</sup>, et l'exemple qu'il prenait alors — un essai sur Giorgio di Chirico — pourrait être un cousin éloigné de certaines des œuvres en prose de Susan Howe. La critique d'avant-garde (dont ce livre demeure un classique) est un territoire dont le nom reste encore à inventer, sans parler même de commencer à l'explorer.

— ELIOT WEINBERGER

11. Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932.



MON  
EMILY  
DICKINSON





## NOTE DE L'AUTEUR

J'ai conservé l'orthographe et la ponctuation excentriques d'Emily Dickinson. Toutes les citations de ses lettres et poèmes sont extraites des *Lettres d'Emily Dickinson* et des *Poèmes* publiés par Thomas H. Johnson<sup>1</sup>. J'ai repris à chaque fois sa numérotation<sup>2</sup>. Je suis convaincue, comme le montre désormais l'édition par Ralph Franklin des *Manuscrits d'Emily Dickinson*<sup>3</sup>, que les variantes suggérées par Dickinson pour les mots de certains poèmes, et notées avec grand soin, sont parfaitement délibérées. Là encore, j'ai suivi la leçon de Johnson pour numéroter les variantes et en dresser la liste.

Je renvoie à la correspondance par la lettre L, afin de la distinguer des poèmes.

J'ai utilisé l'édition de 1855 pour le poème de Robert Browning, «À la tour noire est parvenu l'Écuyer Roland».

Le texte des citations de Shakespeare provient de l'édition préparée par Charles Knight, dont la famille Dickinson possédait les huit volumes.

Mes remerciements à Quincy Howe, Barbara Folsom et Maureen Owen pour leur aide dans la correction et la relecture de mon manuscrit.

- a. Aujourd'hui, je ne m'appuierais plus sur les décisions éditoriales prises par Johnson pour les retours à la ligne ou les variantes des poèmes. Mais le présent ouvrage est un produit de l'érudition spirituelle et textuelle du début des années 1980.



## NOTE DU TRADUCTEUR

Les traductions de toutes les citations figurant dans cet essai sont de nous, à l'exception de celles tirées de la Bible, pour lesquelles nous avons utilisé la traduction de Louis Segond. Tous les titres des œuvres citées sont donnés en français dans le texte. Si les références de l'original ne sont pas données dans la bibliographie compilée par Susan Howe et incluse à la fin de ce livre, nous les indiquons en note. Les notes en bas de page, appelées par des lettres, sont de l'auteur. Les notes de fin, appelées par des chiffres, sont du traducteur.



Ce sont avant tout les femmes — il n’y a jamais eu de femmes, sauf Katie la pionnière et ses semblables; pas une seule en fleur sinon quelque fleur de lune qu’aurait vue Poe, ou une enfant immature. Des poètes? Où donc? Ce sont elles qui font la différence. Mais une vraie femme en fleur, jamais. Emily Dickinson, affamée par la passion dans le jardin de son père, est ce qui s’en rapproche le plus de toute notre histoire — affamée.

Jamais de femme: jamais de poète. C’est un axiome. Jamais poète ne vit le jour ici.

(William Carlos Williams, *Au grain d’Amérique*)



Mon livre vient contredire son épigraphe.

Emily Dickinson écrivit un jour à Thomas Wentworth Higginson : « La Franchise – cher Précepteur – est la seule ruse. » On ne saurait mieux dire.

Dans son introduction à *Au grain d'Amérique*, William Carlos Williams déclarait avoir tenté de renommer les choses vues. Je déplore la fausse configuration – désignation erronée – qu'il donne d'Emily Dickinson. Mais j'adore son livre.

Les chemins ambigus de la parenté m'entraînent simultanément sur des voies opposées.

En tant que poète, je me sens plus proche de ce qu'écrivit Williams sur l'écriture, même quand il s'égare dans le chapitre intitulé « Jacataqua », que de la plupart des études critiques sur l'œuvre de Dickinson par des exégètes professionnels. Lorsque Williams écrit : « Jamais de femme, jamais de poète [...] Jamais poète ne vit le jour ici », je pense qu'il dit une chose et veut en dire une autre. Un poète n'est jamais simplement une femme ou un homme. Tout poète est salé de feu. Le poète est un miroir, un transcripteur. *Voici*, « ayez du sel en vous-mêmes, et soyez en paix les uns avec les autres<sup>1</sup> ».

En conclusion de son introduction à *Une semaine sur les rivières Concord et Merrimack*, Thoreau se remémorait ses nombreuses observations depuis les berges de la *Musketaquid*, cette

Rivière Herbeuse rebaptisée Concord par les colons anglais. Le courant de la Concord obéissait à la même loi immuable dans le système du temps et de tout l'univers connu. Thoreau aimait à contempler ce courant, emblème du progrès à ses yeux. Les algues à la surface ondulaient doucement au fil de l'eau, agitées par la brise aquatique. Copeaux, brindilles, rondins, et même troncs d'arbres passaient à la dérive. Un beau jour à la fin de l'été ou au début de l'automne, il décida de se lancer sur les flots pour se laisser emporter là où ils le conduiraient.

Emily Dickinson est ma Concord emblématique.  
Je fais route vers des découvertes certaines...